

I.

Historische und methodische Grundlagen

1.1 Posttonale Musik als Forschungsgegenstand: Desiderate und Potenziale

Wenn es einen Faktor gibt, der nahezu alle bedeutenden Phänomene in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts eint, so ist dies ein Hinterfragen konstitutiver Grundlagen, die etablierte Musikformen in der europäischen Kunstmusiktradition und darüber hinaus charakterisierten: Tonalität oder Zentraltönigkeit, rhythmische Regelmäßigkeit und Stabilität, Schriftlichkeit sowie vertraute Situationen des Komponierens, Aufführens und Rezipierens von Musik. Damit soll hier nicht nur eine auf rigoroser Innovation beharrende Fortschreibung des Moderneprinzips bis zur Gegenwart im engeren Sinn angesprochen sein, so unübersehbar sie auch heute noch eine bedeutende Facette musikalischer Zeitgenossenschaft ist. Vielmehr ist die Reflexion und Neusichtung etablierter musikästhetischer Voraussetzungen in einem allgemeinen Sinn als Konsequenz einer gesellschaftlichen Moderne anzusprechen, der ein erhöhtes Maß an Selbstreflexion allein schon durch die krassen politischen und zivilisatorischen Brüche und Veränderungen aufgegeben wurde, deren Zeugin sie war. Reflexion und Neukonfiguration der Mittel sind daher Phänomene, die populäre Musik wie Filmmusik, Jazz, Pop, Rock oder elektronische Tanzmusik ebenso betreffen wie neoklassizistische, atonale, dodekaphone oder serielle Spielarten der neueren Kompositionsgeschichte: Dass nach Verdun, Auschwitz oder Hiroshima nicht einfach so weiterkomponiert und -musiziert werden konnte wie zuvor, mag zwar nicht von allen Richtungen oder Komponierenden als explizite Voraussetzung benannt worden sein, doch brachte es der Wandel der Institutionen, der Medien, der kulturpolitischen und soziologischen Rahmenbedingungen des Musik-Machens und deren zunehmende Globalisierung und Ausdifferenzierung mit sich, dass musikalisch oftmals kein Stein auf dem anderen bleiben konnte. Das bekannt breite, ‚unübersichtliche‘ Spektrum neuer Musik mit ihren interdisziplinären und interkulturellen Erweiterungen oder Sprengungen des herkömmlichen Werk- und Musikbegriffs, ihren Erkundungen des Feldes zwischen äußerster Einfachheit und äußerster Komplexität, ihren Kontroversen und Abgründen zwischen ‚politischer‘ und ‚unpolitischer‘ Musik ist daher mit den Umwälzungen der Zeitgeschichte in dichter Weise verflochten und kann auch musiktheoretisch letztlich nur vor diesem Hintergrund adäquat verstanden werden.

Bei der Rekonfiguration traditioneller Mittel bis hin zu einer grundsätzlichen Erneuerung musikalischer Systeme oder Sprachen spielte eine Auseinandersetzung mit dem System der Dur-Moll-Tonalität oft eine vorrangige Rolle, sodass *posttonale* Musik als zentraler Aspekt zahlreicher Entwicklungen in der jüngeren Musikgeschichte gelten kann – im Sinne eines sehr reichhaltigen Spektrums an Möglichkeiten der Negation, Überschreitung, Anamnese oder Neuschreibung tonaler Grundprinzipien und damit weiter gefasst

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

als ‚atonale Musik‘.¹ Innovationen neuerer Musik sind dabei freilich nicht auf den Bereich der Tonhöhenorganisation oder Harmonik begrenzt, sondern können sämtliche Dimensionen musikalischer Struktur, Performativität und Rezeption umfassen. Für Musikwahrnehmung und Hörgewohnheiten stellt diese nicht selten aufs Grundsätzliche verweisende Reflexivität neuer Musik – oft bewusst und gezielt herausgestellt – ebenso eine Herausforderung dar wie für die musikalische Analyse, können doch etablierte Methoden des Hörens und Analysierens, die vorrangig im Zusammenhang mit einem klassisch-romantischen Kernrepertoire dur-moll-tonaler Musik geschult und herausgebildet wurden, oft nur bedingt Anwendung finden. Zum anderen fordert gerade die Ausweitung der innovativen Strategien neuer Musik ins Lebensweltliche hinein, in die situativen, performativen und politischen Dimensionen des Machens und Rezipierens von Musik, dazu auf, strukturalistische Hör- und Analysemethoden, die auf neue Musik besonders häufig angewandt wurden, zu überdenken und zu weiten. Entscheidend dabei ist es, den Dimensionen von Klang, mitgestaltender Aufführung und performativer Wahrnehmung einen zentralen Platz einzuräumen, musikalische Struktur also als „emergent, phenomenal, and malleable feature of musical sound“² zu begreifen. Mit den sich wechselseitig erhellenden Konzepten des performativen Hörens und der performativen Analyse versucht dieses Buch eine solche Herausforderung aufzugreifen und in stringenter Weise als Leitgedanken zu entwickeln, der sich freilich kontextsensitiv zu den oft grundlegend differierenden musikalischen Zusammenhängen verhalten muss.

Nicholas Cook zufolge nahm die analytisch orientierte Musiktheorie bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert einen *performative turn*, der darin greifbar wird, dass „analysis should aim not to replicate, in some veridical manner, but rather to complement the immediately perceptible and thus self-evident qualities of the music; [...] that analysis is performative, in the sense that it is designed to modify the perception of music – which in turn implies that its value subsists in the altered experience to which it gives rise.“³ Diese „performative epistemology“ der Musiktheorie basiert Cook zufolge auf der Idee „that one should make analysis true *through*, rather than true *to* experience.“⁴ In einer Ausweitung dieses Konzepts der performativen Analyse versucht die hier entwickelte Methodik Kompositionsprozess, musikalische Strukturbeziehungen, Aufführung und Klangresultat gleichermaßen zu berücksichtigen. Nicht zuletzt sind die folgenden Untersuchungen geleitet von dem Ziel, die Begrenzungen herkömmlicher intentionalistischer Analysemodelle zu überwinden. Damit besteht auch eine Beziehung zu Tendenzen der Musiktheorie, die sich durch eine Hinwendung zum „phänomenologisch Greifbaren“, zu „elementaren, vorsprachlichen und vorbegrifflichen Sinnesqualitäten“ auszeichnen, wobei musika-

1 Vgl. Utz, „Atonalität / Tonalität / Posttonalität“.

2 Lochhead, *Reconceiving Structure in Contemporary Music*, 7.

3 Cook, „Epistemologies of Music Theory“, 94.

4 Cook, „Analyzing Performance and Performing Analysis“, 252.

liche Strukturen aber weiterhin als zentral für die Analyse begriffen werden.⁵ Die Verschränkung einer „singuläre[n] Intensität des Erlebens“⁶ mit kulturell kodierter Sinn- und Metaphernbildung resultiert in einer Vielfalt potenzieller Relationen zwischen musikalischen Einheiten (Gestalten, Gesten, Linien etc.). Die immer zu gewissen Graden individuell bleibende Strukturierung von wahrgenommenem Klang muss in ihrer Pluralität anerkannt werden.⁷ Lawrence Kramers Modell eines performativen Musikhörens versteht sich als eine der autoritativen Setzung von Komponist*innen und der ‚Logik der Alterität‘, die in einem „submissive listening“ mündet, sich widersetzende Weise der musikalischen Wissensproduktion, die weder ‚lebendige Erfahrungen von Musik‘ noch die (immanente) ‚illocutionäre Kraft‘ der Musik ausschließt.⁸ Damit schließt Kramer an Rose R. Subotniks verwandte These an, dass ‚stilistisches‘ (empirisches) und ‚strukturelles‘ (universalistisches) Hören simultan verfügbar und (potentiell) immer schon gleichzeitig vorhanden seien, wie Subotnik etwa anhand von Frédéric Chopins A-Dur-Prélude op. 28, Nr. 7 ausführt.⁹

Grundlegend für das Verständnis der beim performativen Hören vor sich gehenden psychologischen Prozesse sind Theorien von *cues*, wie sie auf breiter Basis in Albert Bregmans *Auditory Scene Analysis* entwickelt und insbesondere von Irène Deliège mit den psychologischen Theorien der Kategorisierung und Prototypenbildung verknüpft und auf die Wahrnehmung musikalischer Form angewandt wurden (→ 1.4.6, 1.5.1).¹⁰ Dabei wird zwar durchaus Bezug auf die in kompositorischen Poetiken favorisierten Hörideale genommen, diese werden aber gezielt problematisiert und nicht, wie in Analysen neuer Musik weithin üblich, als Norm gesetzt. Es steht weniger die ‚Angemessenheit‘ einer analytischen Methodik in Hinblick auf eine poetologische Idee zur Debatte, vielmehr wird ein performativer, methodisch mehrdimensionaler Analyseprozess entwickelt, der ein Feld von Möglichkeiten des Hörens offenlegt. Dieser Prozess ist insofern ‚strukturalistisch‘ informiert, als er an den aus den Klängen unmittelbar entstehenden Bedeutungskontexten orientiert bleibt und sich damit klar von allzu willkürlich schweifender hermeneutischer Assoziation abgrenzt, wie sie mitunter auch Thomas Cliftons sonst so anregendem Entwurf einer musi-

5 Janz, „Qualia, Sound, Ereignis“, 226.

6 Ebd., 233.

7 Vgl. dazu etwa Lewin, „Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception“. Lewin argumentiert in seiner Analyse von Franz Schuberts Lied „Morgengruß“ aus *Die schöne Müllerin* (ebd., 343–357) emphatisch für eine Verflechtung unterschiedlicher kontextuell je anders bestimmter Wahrnehmungsweisen.

8 Kramer, „Prospects. Postmodernism and Musicology“, 21 („illocutionary force“) und Kramer, „From the Other to the Abject“, 64 („living experiences of music“) und 65 („logic of alterity“, „submissive listening“).

9 Subotnik, „Toward a Deconstruction of Structural Listening“ und Subotnik, „How Could Chopin’s A-Major Prelude Be Deconstructed?“.

10 Vgl. Bregman, *Auditory Scene Analysis*, Deliège/Mélen, „Cue Abstraction in the Representation of Musical Form“ und Deliège, „Prototype Effects in Music Listening“.

kalischen Phänomenologie unterlaufen.¹¹ Eine solche Konzentration auf klanginhärente Muster- und Bedeutungsgenerierung muss freilich anerkennen, in welchem hohem Maß diese kulturgeschichtlich, situativ und kontextuell geprägt bleibt.

Der Mangel an einer übergreifenden und kontextsensitiven musiktheoretischen und -analytischen Auseinandersetzung mit posttonaler Musik kann wohl nicht zuletzt als Folge der Diversifikation jüngerer Musikgeschichte, insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, verstanden werden. Die scheinbare Unmöglichkeit, generalisierende Faktoren in posttonalen Strukturen zu entdecken, führte dazu, dass sich Musiktheorie zunehmend retrospektiv orientierte und von aktuellen kompositorischen Tendenzen abwandte. Mathias Spahlinger formulierte eindringlich, die neue Musik sei „die erste und einzige Musik (soweit wir wissen), die das syntaktische oder sprachähnliche System ihrer eigenen Tradition suspendiert oder aufgehoben hat. Sie hat zudem, anders als frühere Paradigmenwechsel, keine neue verbindliche Konvention an die Stelle der alten gesetzt.“¹² Die Widerstände vieler prominenter Musiktheoretiker gegen die musikalische Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts, darunter Heinrich Schenker, Hugo Riemann und Ernst Kurth, lassen sich mit dieser ‚Systemlosigkeit‘ wohl ebenso erklären wie die theoretische Zurückhaltung wohlgesonnenerer Autoren wie Hugo Leichtentritt, Hermann Erpf oder Hans Mersmann, die Musik ihrer Gegenwart in der Regel auf der Grundlage tonalitäts-analoger Prinzipien deuteten, etwa im Falle von Erpfs Konzept des „Klangzentrums“.¹³ Die Einebnung der Musiktheorie zur propädeutischen Tonsatzlehre im deutschsprachigen Raum spätestens seit den 1930er Jahren, die, wie Ludwig Holtmeier gezeigt hat,¹⁴ eng mit der Ausbreitung der nationalsozialistischen Ideologie zusammenhing, wirkte weit über das Jahr 1945 hinaus und tat so ein Übriges. Dieser Jahrzehntelange nahezu vollständige Rückzug der Theorie von der Musik der Gegenwart hatte zur Folge, dass Komponist*innen zunehmend selbst die theoretischen Grundlagen des eigenen Schaffens in Form von Texten bereitstellten, deren Anspruch und Komplexität im Laufe des Jahrhunderts erheblich zunahm.¹⁵ Publikationen zur Musik des 20. Jahrhunderts verzichteten daher entweder gleich auf eine genauere Darstellung kompositionstechnischer Grundlagen oder dokumen-

11 Vgl. Clifton, *Music as Heard*, 186 und 227–229. Cliftons zum Teil ans Absurde grenzende narratologischen Interpretationen musikalischer Strukturen, die der Intention, essenzielle von kontingenten Assoziationen zu trennen, letztlich zuwiderlaufen, wurden von einer Reihe von Autor*innen kritisch kommentiert. Vgl. u.a. Cook, „Thomas Clifton, *Music as Heard*“, 292f.

12 Spahlinger, „dies ist die Zeit der konzeptiven Ideologien nicht mehr“, 35.

13 Erpfs Definition des Klangzentrums lautet: „Die Technik des Klangzentrums hat als wesentliches Merkmal einen nach Intervallzusammenhang, Lage im Tonraum und Farbe bestimmten Klang, der im Zusammenhang nach kurzen Zwischenstrecken immer wieder auftritt. [...] Die Zwischenpartien heben sich kontrastierend ab, dem dominantischen Heraustreten aus der Tonika vergleichbar, so daß ein gewisser Wechsel Tonika-Nichttonika-Tonika zustande kommt, in dem dieses Gebilde noch in einer letzten Beziehung auf die Funktionsharmonik zurückweist.“ (Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, 122)

14 Holtmeier, „Von der Musiktheorie zum Tonsatz“.

15 Vgl. Borio, „Komponisten als Theoretiker“.

tierten unkritisch die von den Komponierenden selbst gelieferten Darstellungen. Die daraus resultierenden, zum Teil gravierenden methodischen Mängel in der musikologischen Auseinandersetzung mit neuerer Musik sind erst in jüngerer Zeit explizit benannt worden.¹⁶

Für *Theorie* im emphatischen Sinn blieb also jenseits der kompositorischen Poetologien wenig Raum. Ohnehin waren im Zuge der von Holtmeier nachgezeichneten ‚Pädagogisierung‘ des Fachs Musiktheorie und der bis heute anhaltenden Tendenz seiner Historisierung sowie im breiteren Rahmen der geisteswissenschaftlich orientierten deutschsprachigen Fachtradition der Musikwissenschaft emphatische Theorien und rigorose Analysemethoden nach 1945 so gut wie verschwunden – im Gegensatz zur amerikanischen *music theory*, wo freilich umgekehrt ein neopositivistisches Grundverständnis von Theorie bis weit in die 1990er Jahre hinein den Diskurs einseitig dominierte. Dennoch nahm im deutschsprachigen Raum ‚Werkanalyse‘ im Sinne einer Erhellung von kanonisierten Kunstwerken in nahezu allen methodischen Konzeptionen des Fachs seit Guido Adlers einflussreicher Darstellung¹⁷ eine prominente Rolle ein. Analyse wurde so – in prominenter und pointierter Form etwa bei Carl Dahlhaus¹⁸ – stets ideengeschichtlich kontextualisiert und eher als hermeneutisches Werkzeug denn als eigenständige Disziplin verstanden, paradigmatisch in Reinhold Brinkmanns häufig als Modell genannter Studie zu Arnold Schönbergs Drei Klavierstücken op. 11.¹⁹

Das bekannteste Beispiel eines emphatischen musiktheoretischen Modells im US-amerikanischen Kontext bietet wohl Milton Babbitts und Allen Fortes *Pitch-class-set-System*, die *set theory*. Die Anwendung auch dieses Systems stößt bei zahlreichen Spielarten neuer Musik gewiss rasch an Grenzen²⁰ und wurde folglich häufig auf bestimmte Repertoires beschränkt. Dass das sich immer weiter verzweigende Gebäude der *set theory* seit Babbitts ersten Entwürfen 1946²¹ und Fortes Ausformulierung 1973²² beträchtlich erweitert und bereichert wurde, hat dazu beigetragen, viele der bis in die 1990er Jahre artikulierten Kritiken, wie sie etwa von Richard Taruskin, George Perle und Ethan Haimo geäußert wurden,²³ produktiv in *set*-orientierte Methoden einzuarbeiten. So wurde etwa in einer

16 Vgl. Hiekel/Utz, „Einleitung“, XI f.

17 Vgl. Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, 9. Für Adler nimmt „die Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten“ „den höchsten Rang“ ein und „ist der eigentliche Kernpunkt aller musikhistorischen Arbeit.“ (Ebd.) Zur ambivalenten Stellung der Musiktheorie in Adlers Systematik vgl. Holtmeier, „Musiktheorie“.

18 Vgl. etwa Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* und Dahlhaus, „Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse“.

19 Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*.

20 Vgl. Haimo, „Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy“.

21 Babbitt, *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System* und Babbitt, „Set Structure as a Compositional Determinant“.

22 Forte, *The Structure of Atonal Music*.

23 Vgl. Scheideler, „Analyse von Tonhöhenordnungen“, 399–408.

empirischen Untersuchung des von Robert Morris präzisierten „similarity index“²⁴ zur Feststellung des Ähnlichkeitsgrades zwischen *set classes* der kontextuelle Charakter hervorgehoben, in die Tonhöhenkonstellationen kompositorisch gestellt sind (etwa Lage und Register oder gemeinsame und gleichbleibende Töne).²⁵ Zudem wurde gezeigt, dass aus der Dur-Moll-Tonalität vertraute Intervall- und Klangbeziehungen auch in dezidiert atonaler Musik die Wahrnehmung von Klang- und Tonbeziehungen prägen, sodass dieses – im engeren Sinn ‚post-tonale‘ – Hören die Wahrnehmung von strukturellen Ähnlichkeiten zwischen *sets* überlagert.²⁶ Als Konsequenz kann man jene Tendenzen hervorheben, die versuchen, die *set theory* insgesamt stärker auf ‚reale‘ Hörerfahrungen zu beziehen. Dabei ist zum einen Morris’ Prinzip der „contour relations“ zu nennen²⁷: Statt Tonhöhenqualitäten werden in dieser Weiterentwicklung der Theorie nur noch relative Tonhöhenlagen von Motiven oder Gestalten indiziert (Schönbergs Klavierstück op. 11, Nr. 1 etwa beginnt in der Oberstimme mit der vorwiegend fallenden Kontur 5-3-2-4-1-0) und in der Folge über ein Reduktionsverfahren (*contour reduction algorithm*) in quasi Schenker’scher Weise zu globalen Konturbewegungen abstrahiert. Dass solche Prinzipien für die neue Musik eine herausragende Rolle spielen und häufig mit wahrnehmungspsychologischen Überlegungen seitens der Komponist*innen konvergieren, kann anhand von Werken Schönbergs oder György Ligetis gut gezeigt werden (→ 2.1.1).

Als besonders differenzierte Weiterformung der *set theory* ist Dora Hanninens Prinzip der „associative sets“ zu erwähnen, das explizit an Theorien der Musikwahrnehmung anknüpft.²⁸ Zentral für Hanninens Modell ist, dass Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen „associative sets“ nicht kategoriell feststehen, sondern sich während des Hörens wandeln können, abhängig von kontextuellen Faktoren. Mit Bezug auf das von Ludwig Wittgenstein erstmals systematisierte Prinzip der Familienähnlichkeit²⁹ und Eleanor Roschs psychologischen Studien zur Prototypen-Kategorisierung³⁰ zeigt Hanninen vor allem in ihren Feldman-Analysen, wie sich solche non-hierarchischen Beziehungen in der Zeit zu einem formalen Prinzip zusammenschließen.³¹ Ein Manko an Hanninens Ansatz ist ihre Neigung zur unübersichtlichen Etikettierung in einem komplexen Theoriegebäude, das das neopositivistische Erbe der musiktheoretischen Princeton-Schule nicht abgelegt hat.³²

24 Morris, „A Similarity Index for Pitch-Class Sets“.

25 Bruner, „The Perception of Contemporary Pitch Structures“.

26 Ebd., 38f.

27 Morris, „New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour“.

28 Hanninen, „Associative Sets, Categories, and Music Analysis“ und Hanninen, *A Theory of Music Analysis*.

29 Wittgenstein, *Philosophische Grammatik* und Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*; vgl. Hanninen, „Associative Sets, Categories, and Music Analysis“, 160.

30 Rosch/Mervis, „Family Resemblances“ und Rosch, „Principles of Categorization“, vgl. Hanninen, „Associative Sets, Categories, and Music Analysis“, 160f.

31 Hanninen, „Associative Sets, Categories, and Music Analysis“, 150–154 und Hanninen, „Feldman, Analysis, Experience“.

32 Neuwirth, „Dora A. Hanninen, *A Theory of Music Analysis*“, 99f.

Erwähnt werden kann daneben, dass die *set theory* unersetzliches Werkzeug bleibt für analytische Darstellungen all jener kompositorischen Ansätze, die tatsächlich mit *set*-bezogenen Verfahren komponiert wurden, worunter ein beträchtlicher Teil US-amerikanischer neuer Musik seit den 1960er Jahren zu rechnen ist.³³ Daneben hat die wissenschaftliche Präzisierung und didaktische Aufbereitung der Methode substantielle Fortschritte gemacht³⁴ und weist zunehmend auch auf Möglichkeiten hin, das Erfassen von Beziehungen zwischen *sets* hörend zu erlernen, wie es bereits in der empirischen Studie Cheryl L. Bruners angedacht war.³⁵

Eine Skepsis gegenüber derartigen strukturalistischen Analysesystemen entsteht insbesondere auch durch eine Reflexion neuer kompositionsästhetischer Ideen seit den späten 1970er Jahren: Die dem ‚strukturalistischen‘ Ansatz von Komposition und Analyse inhärenten Paradoxien stellen eine wesentliche Denkfigur des ‚poststrukturellen‘ Komponierens dar, wie es durch Komponisten wie Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough oder Gérard Grisey repräsentiert wird.³⁶ Pietro Cavallottis Untersuchung zu diesem Themenkomplex etwa zeigt, wie die Kritik am kompositorischen Strukturalismus der 1950er Jahre bei diesen Komponisten dazu führte, eine morphologische Plastizität im Klang zu suchen, die als Analogie zur Thematisierung von Körper, Geste oder Figur in der poststrukturelistischen Philosophie gesehen werden kann. Darauf etwa verweist Ferneyhoughs Aussage: „These materials are (initially) not understood as rows with fixed intervalllic / melodic content, but as reservoirs of GESTALTEN. In principle it will be allowable to use the reservoirs horizontally, but then in firmly-fixed order (also as control rows for interval – as pitch – filtering activities).“³⁷

Dieses ästhetische Denken entsteht parallel zur rigorosen Kritik der New Musicology am „techno essentialism“³⁸ und dem Autonomiepostulat der neueren Musikgeschichtsschreibung sowie den selbstreferenziellen Analysemethoden und dem Ausschließen von ‚Bedeutung‘ sowohl in der angloamerikanischen *music theory* (mit ‚Schenker-Analyse‘ und *set theory* als Leitmethoden) als auch in (Selbst)Analysen zeitgenössischer Komponist*innen.³⁹ Ein Abrücken von herkömmlichen Positionen der Musiktheorie schien vor diesem Hintergrund bereits seit den 1980er Jahren unvermeidlich.

Emphatische Theoriebildung steht freilich im poststrukturelistischen Wissenschaftskontext stets in der Kritik, nicht nur in der Musiktheorie. Ansätze einer körperorientierten kognitiven Linguistik und Wissenschaftsphilosophie etwa stellten heraus, dass es keine klare Trennung zwischen wissenschaftlicher und metaphorischer Sprache gebe und dass

33 Vgl. Morris, *Composition with Pitch-Class*.

34 Vgl. u.a. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory* und Lewandowski, *Organisierte Post-Tonalität*.

35 Bruner, „The Perception of Contemporary Pitch Structures“, 39.

36 Vgl. Cavallotti, *Differenzen*.

37 Zit. nach ebd., 143.

38 Vgl. Williams, „Of Canons and Context“ sowie Cook/Pople, „Trajectories of Twentieth-Century Music“, 4.

39 Vgl. McClary, „Terminal Prestige“ und Kramer, „Introduction: Sounding Out“.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

einer Kritik an Theorien aufgrund ihrer vermeintlichen sprachlichen Inkohärenz oder mangelnden Falsifizierbarkeit häufig eine zu eindimensionale Auffassung von Theorie zu Grunde liege.⁴⁰ In der Musiktheorie brachte es eine solche Demontage eines konventionellen, auf Kohärenz, Schlüssigkeit und Konsequenz zielenden Theoriebegriffs mit sich, dass mit der musikalischen Analyse eine Disziplin zunehmende Eigenständigkeit erlangte, die in erster Linie das *Besondere* eines einzelnen Werks oder einer Werkgruppe im Auge hat, – ein Besonderes, das aber freilich stets nur im Kontext eines Paradigmas, einer Theorie, einer Norm als solches hervortreten vermag.⁴¹ Gerade diese Voraussetzung wurde nicht in allen Fällen reflektiert und führte in vielen Analysen von neuer Musik zu jenen technisch-dokumentarischen Nachzeichnungen des Kompositionsprozesses, gegen die Pierre Boulez mit dem Wort der „Buchführungsanalysen“ polemisierte.⁴²

Aus den bisherigen Überlegungen ist zu fordern, dass einer historisch differenzierten und kontextsensitiven Theorie posttonaler Musik gewiss ein methodischer Pluralismus zu Grunde gelegt werden muss, der sich zwingend aus der Pluralität der Erscheinungsformen ergibt. Dabei erscheint es besonders erforderlich, die Reduktion auf eine unzureichend kontextualisierte Autorintention, dem viele gängige Analysen neuer Musik folgen, durch alternative Zugänge zu ergänzen und zu überwinden. Die Gründe für diese in vielen Bereichen weiterhin ungebrochene Orientierung an den Selbstinterpretationen der Komponist*innen im Bereich der neuen Musik dürften eng mit dem auf Personenkult ausgerichteten Musikbetrieb und dessen massenmedialer, heute vorwiegend digitaler Verbreitung zusammenhängen, die in vieler Hinsicht das Erbe der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts angetreten hat. Bei aller berechtigten Kritik am Autorzentrismus⁴³ bleiben poetologische Konzeptionen und das Ausleuchten von Schaffensprozessen aber gewiss weiterhin unerlässliche Grundlagen in der wissenschaftlichen Praxis.⁴⁴

Die langlebige Akzeptanz der Deutungshoheit der Komponierenden ist insofern verständlich, als diese von charismatischen Persönlichkeiten wie John Cage, Helmut Lachmann, Brian Ferneyhough oder Morton Feldman geprägten Diskurse in sich hochkomplexe und weit ausgreifende Plateaus darstellen, die schon aufgrund ihrer oft nur implizit bleibenden Voraussetzungen Exegese, Entschlüsselung und Bündelung unerlässlich erscheinen lassen. Häufig jedoch gerät dabei die klangliche Gegenwart der Musik aus dem

40 Vgl. Sayers / Proctor, „Playing the ‚Science Card‘“.

41 Ludwig Holtmeier („Feindliche Übernahme“, 86) stellt die plausible These auf, dass diese Tendenz analytischer Praxis, das Besondere herauszuheben und dabei den als ‚handwerklich‘ gering geschätzten allgemeinen Hintergrund kompositorischer Arbeit weitgehend zu vernachlässigen, untrennbar mit dem bestimmenden Diskurs der Genieästhetik im 19. Jahrhundert verbunden ist.

42 Boulez, *Musikdenken heute 1*, 14.

43 Vgl. dazu grundlegend Wimsatt / Beardsley, „The Intentional Fallacy“, Kristeva, „Le texte clos“, Barthes, „Der Tod des Autors“, Genette, *Palimpseste*, Adorno, „Zum Problem der musikalischen Analyse“, 73f., Dahlhaus, „Arnold Schönberg: Drittes Streichquartett op. 30“, 749, Jauss, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, Iser, *Der implizite Leser*, Iser, *Der Akt des Lesens*, Holland, „Musik als Autobiographie?“ sowie Brinkmann, „Der Autor als sein Exeget“.

44 Vgl. Haimo, „Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy“.

Blickfeld. Brian Ferneyhough selbst schränkt in diesem Zusammenhang die ‚autoritative Setzung‘ der Komponierenden stark ein:

A piece cannot be defined as whatever the composer intended [...], since firstly we cannot have access to what most composers intended, nor, secondly, would that totality necessarily correspond to what others have found in this piece. The important thing is that the work lead the listener to suspend disbelief for the duration of the piece and that the longer-term memory be brought efficiently into play for the time after the piece has ceased.⁴⁵

Performative Analyse hätten also jene unterschiedlichen Möglichkeiten dessen nachzuzeichnen, „was andere in dem Stück gefunden haben“ und zu zeigen, auf welche Weise sich einzelne Klangereignisse so verknüpfen, dass „das Langzeitgedächtnis effektiv ins Spiel gebracht“ werden kann – all dies freilich ohne illusorischen Anspruch auf Vollständigkeit. Es besteht dabei gewiss auch eine Beziehung zur *performance*, zur aufführungspraktischen Interpretation von Musik: Eine performative Analyse kann gerade auch in den verschiedenen Möglichkeiten der klanglichen Hervorbringung eines Musikstücks Hinweise darauf erkennen, wie unterschiedlich die Verknüpfung von Einzelereignissen zu übergeordneten Sinneinheiten in ein und demselben Werk gestaltet, vermittelt und (spielend, hörend, denkend) interpretiert werden kann.

Die Einschränkung auf die Autorperspektive kann gewiss Grundlagen einer substantiellen musikalischen Deutung bereitstellen, auch wenn diese in den Mikrolabyrinthen des Schaffensprozesses oft eher auf neue Fragen als auf Antworten stößt. Durch Cavallottis schaffensgenetisch orientierte Studie etwa wird paradoxerweise offenbar, wie wenig eine philologische ‚Entschlüsselung‘ der verästelten konzeptionellen Wege zum Klang mitunter leisten kann, was nicht zuletzt mit einem anarchischen Element im Generationsprozess der Werke zusammenhängt: Die Verbindungen zwischen Konzeption, Strukturentwürfen und fertiger Partitur sind bei Lachenmann, Ferneyhough und Grisey oft nicht mehr vollständig und rational rekonstruierbar.

Ein Schlüssel zu einer Theorie posttonaler Musik muss also in einem ausgewogenen und kontextuell je neu zu bestimmenden Verhältnis von deskriptiven oder dokumentarischen und performativ-analytischen Methoden liegen. In den folgenden Abschnitten dieses Einleitungskapitels wird versucht, ein solches integratives Modell zu entwickeln. Dabei geht es nicht zuletzt darum, eine Destabilisierung einiger im Diskurs der Musik des 20. Jahrhunderts zu Orthodoxien tendierenden Hör- und Lesarten herbeizuführen. Positiv ausgedrückt: Angestrebt wird ein historisch differenzierender analytischer Ansatz, der über die dokumentierte Autorintention hinaus das Klangresultat, dessen morphosyntaktische Grundlagen, ebenso wie dessen performative Verkörperung und Verweisungspotentiale, zu fassen versucht und damit dem Hören posttonaler Musik vielleicht neue, bislang ‚unerhörte‘ Dimensionen erschließen kann.

45 Ferneyhough, „Interview with Philippe Albèra (1988)“, 329.

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

1.2 Wahrnehmungsdiskurse: Zur Forderung der performativen Analyse

Theoretiker wie Jérôme-Joseph de Momigny oder Gottfried Weber stützten wesentliche Grundlagen ihrer Theorien auf die Maßstäbe des „Gehörs“⁴⁶ und begründeten damit eine phänomenologische Analysemethodik, die bis heute wenig von ihrer Attraktivität eingeübt hat. Dennoch kommt der weiterhin verbreitete Eindruck, Musiktheorie vernachlässige Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung, nicht von ungefähr. Denn das ‚Gehör‘ der Musiktheoretiker*innen war lange Zeit ein normatives Organ, das auf eine für individuelle, empirische Hörer*innen letztlich nicht zugängliche ‚Wirklichkeit‘ verwies und damit einen privilegierten Bereich des Wissens über Musik errichtete.⁴⁷

Besonders deutlich wurde diese Tendenz um 1900 in den großen theoretischen Entwürfen Hugo Riemanns und Heinrich Schenkers. So gelangte Hugo Riemann – auf fünf Jahrzehnte umfangreicher eigener musikologischer Forschung zurückblickend – zur Überzeugung, dass „die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu erstehende Vorstellung der Tonverhältnisse das Alpha und das Omega der Tonkunst“ sei.⁴⁸ Dieses Konzept der „Tonvorstellungen“ klammerte nicht nur ganz bewusst den gesamten Bereich der musikalischen Aufführung aus, indem die Kommunikation als eine direkte Botschaft von Komponist*in an Hörer*in definiert wurde, es forderte zugleich gebildete, analytische Hörer*innen, die fähig sein sollten, Ton- und Klangverbindungen im Kontext eines Wandels harmonischer Funktionen zu begreifen. Riemanns Theorie verstand sich mithin in erster Linie ‚präskriptiv‘: als *Anleitung* zu einem ‚adäquaten‘ musikalischen Hören und weniger als dessen phänomenologische Beschreibung. Heinrich Schenker wiederum war davon überzeugt, dass eine Kenntnis der ‚Urlinie‘ die generelle Voraussetzung für eine angemessene Auffassung von Musik bilde und zeigte damit zugleich, wohl noch konkreter als Riemann, die Tendenz an, durch Theorie nachhaltig auf die Wahrnehmung einzuwirken.⁴⁹ Eine stärker deskriptive Integration von Wahrnehmungspsychologie und Musiktheorie verfolgte die Energetik

46 Analyse als Bericht realzeitlicher Hörerfahrung, die bisweilen in extremer ‚Zeitlupe‘ verläuft, um minutiöse Details zu erfassen, bietet besonders Gottfried Webers bekannter Aufsatz zu Mozarts ‚Dissonanzen‘-Quartett (Weber, „Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart’schen Violin-quartett aus C“, → 1.5). Ein vergleichbares, zum Teil betont körperhaftes Erleben steht im Zentrum der stärker inhaltsästhetisch akzentuierten bekannten Analysen von Jérôme-Joseph de Momigny zu Haydns Sinfonie Hob. I:103 Es-Dur aus dem Jahr 1806 (Momigny, *Cours complet d’harmonie et de composition*, 586–606) und von E. T. A. Hoffmann zu Beethovens Fünfter Sinfonie aus dem Jahr 1810 (Hoffmann, „Beethoven op. 67. c-moll-Sinfonie“).

47 Cook, „Epistemologies of Music Theory“, 92.

48 Riemann, „Ideen von einer ‚Lehre von den Tonvorstellungen““, 2.

49 Es ging Schenker dabei keineswegs um ein plakatives Hörbarmachen der Urlinie oder des ‚Hintergrunds‘ in der klanglichen Interpretation: „Nicht etwa, daß die Urlinie so ausgerufen werden müßte, wie fälschlich im Vortrag einer Fuge die Einzelsätze ausgerufen werden; schon allein das Wissen um die Zusammenhänge genügt, um dem Spieler Mittel des Vortrags einzugeben, die einen Zusammenhang empfinden lassen.“ (Schenker, *Der freie Satz*, 34f.) Das Verhältnis zwischen Analyse und Aufführung bei Schenker ist zum Teil durchaus widersprüchlich, wie vor allem Nicholas Cook gezeigt hat (vgl.

Ernst Kurths, deren Hinwendung zum Übergangscharakter musikalischer Prozesse lange Zeit wenig rezipiert wurde und erst in jüngerer Zeit ansatzweise für Theorie und Analyse auch neuerer Musik fruchtbar gemacht worden ist.⁵⁰

Auch wenn das „Kriterium der Hörbarkeit“, allgemein betrachtet, „ein Postulat von geschichtlich begrenzter Reichweite“⁵¹ sein mag, so erfüllt sich musikalische Theoriebildung zur Gegenwart hin doch nicht zuletzt darin, unterschiedliche – besonders auch divergierende – Perspektiven der Wahrnehmung von Musik plausibel und nachvollziehbar zu machen, die jedoch nicht durch empirische Hörmodelle und angenommene Beschränkungen („constraints“⁵²) der Wahrnehmung von vornherein eingeengt werden sollten. Durch diese Hinwendung zur Wahrnehmung konvergieren einige Tendenzen in der jüngeren Geschichte der Musiktheorie mit der jüngeren Kompositionsgeschichte: Strukturen wurden in neuer Musik zunehmend von vornherein als Gegenstände der Wahrnehmung konzipiert – wie nicht zuletzt das Bekenntnis führender Komponisten wie Ligeti, Grisey, Lachenmann oder Ferneyhough zu *beiden* Paradigmen – Struktur *und* Wahrnehmung – vor Augen führt. In der Musikpsychologie ist umgekehrt das Bewusstsein dafür gewachsen, dass musikalische Wahrnehmung nicht nur mit ‚Extra-Opus-Faktoren‘ wie Hörbiographie, Hörerfahrung, soziologisch bedingten Präferenzen etc., sondern ebenso mit strukturellen ‚Intra-Opus-Faktoren‘ zusammenhängt, die beim Echtzeithören weitgehend spontan gebildet werden. Allerdings sind differenzierte musikpsychologische Untersuchungen zur Wahrnehmung posttonaler Musik weiterhin rar. In der Analyse neuer Musik tut man sich wohl auch deshalb schwer, zu einem weniger auktorialen Verständnis von Wahrnehmung vorzustoßen, weil keine entsprechenden Wahrnehmungsmodelle der Musikpsychologie vorliegen. Eine zentrale Studie zur Wahrnehmung serieller Musik veröffentlichte Ulrich Mosch im Jahr 2004. Mosch fasste dabei konzis die Argumente jener Autoren (darunter Robert Francès, Nicolas Ruwet, Claude Lévi-Strauss, Leonard B. Meyer, Fred Lerdahl) zusammen, die serielle Musik auf Basis wahrnehmungstheoretischer Überlegungen ablehnten,⁵³ und zeigte, dass sie weitgehend auf der irreführenden Annahme beruhten,

Cook, „Struktur und Interpretation“). Über die ‚Hörbarkeit‘ der Uralinie und anderer Dimensionen Schenker’scher Theorie gibt es eine lange, ungeschlossene Kontroverse, auf die hier nicht eingegangen werden muss.

50 Vgl. Haselböck, „Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths“.

51 Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, 63.

52 Vgl. Lerdahl, „Cognitive Constraints on Compositional Systems“.

53 Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, mit Bezug auf Federhofer/Wellek, „Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich“ (91–96), Ansermet, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein* (96–98), Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Robe und das Gekochte*, 29–45 (98–100), Ruwet, „Von den Widersprüchen der seriellen Sprache“ (100–103), Klingenberg, „Grenzen der akustischen Gedächtnisfähigkeit“ (103–105), Winkel, *Phänomene des musikalischen Hörens* (105–108), Meyer, *Music, the Arts and Ideas*, 237–244 (112–119) und Lerdahl, „Cognitive Constraints on Compositional Systems“ (337–344).

(prä)kompositorische Strukturen müssten zwangsläufig auch als Modelle der Wahrnehmung gelten.⁵⁴

Ein Blick auf die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts insgesamt zeigt eindrücklich, wie häufig der Gegensatz zwischen Struktur und Wahrnehmung als Grundlage einer Kritik kompositorischer Verfahren herangezogen wurde und damit als Katalysator neuer Entwicklungen diente. Selbst ein so einsichtiger Experte wie Theodor W. Adorno beklagte in der Musik der frühen 1950er Jahre zunächst die Verweigerung des „lebendig hörenden Vollzugs“⁵⁵ und führte aus, dass ein „abstrakter Stoff“ für sich nicht sinnhaft sei,⁵⁶ um seinen späteren Entwurf einer informellen Musik vor allem auf „das spontane und seiner selbst bewußte Ohr“ aufzubauen, das eine Musik schafft, die „alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat [...]“.⁵⁷ In verwandter Weise können etwa die Kritik Ligetis am seriellen „Automatismus“ in Boulez' *Structures Ia* (1951)⁵⁸ (→ 2.1.1) oder Griseys Kritik an der „Missachtung der Wahrnehmung“ in Olivier Messiaens konstruktiven Verfahren, insbesondere in seinen nicht-umkehrbaren Rhythmen gelesen werden (→ 1.5.3, 2.2.2).⁵⁹ Es wurde so zunehmend deutlicher, dass Struktur und Wahrnehmung keineswegs kategorisch gegensätzlich gedacht werden müssen. Martin Kaltenecker hat in diesem Zusammenhang die These vertreten, ‚Wahrnehmung‘ habe seit den 1980er Jahren ‚Struktur‘ als zentrale Metapher des Komponierens abgelöst⁶⁰; noch präziser wäre es vielleicht zu sagen, dass Strukturen zunehmend von vornherein als Gegenstände der Wahrnehmung – und im Bewusstsein ihrer Eigenschaft als Bedeutungsträger – konzipiert wurden.

54 Vgl. dazu u.a. auch Mosch, „Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen“, 12–14 und Kaltenecker, „Rezeption“, 523f.

55 „Diese Stücke sind musikalisch im strengen Verstande sinnlos, ihre Logik, ihr Aufbau, und Zusammenhang weigert sich dem lebendig hörenden Vollzug, der Basis jeden Taktes auch bei Schönberg.“ (Adorno, „Das Altern der Neuen Musik“, 156)

56 „Inmitten der Rationalisierung versteckt sich ein schlecht Irrationales, das Zutrauen in die Sinnhaftigkeit des abstrakten Stoffs, in dem das Subjekt sich verkennt, das ihm den Sinn erst entlockt. Es wird verblendet von der Hoffnung, jene Stoffe möchten es aus dem Bannkreis der eigenen Subjektivität entführen.“ (Ebd., 154)

57 Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], 540 und 496. Dieses Ohr schafft in einem utopischen Akt Klänge, die „gar nicht in jeder Einzelnote vorgestellt werden“ können (ebd., 524).

58 Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*“.

59 Grisey, „Tempus ex Machina“, 191.

60 „Die Frage des adäquaten Hörens von neuer Musik gerinnt aber m.E. erst in den 1980er Jahren zu einem *Diskurs*, d.h. zu einer Problematik, die als selbstverständlicher Faktor des Komponierens betrachtet und als das allgegenwärtige Gegenüber des Werks eingesetzt wird. Die Beförderung der Wahrnehmung zur Leitmetapher und zur *causa finalis* des Komponierens bedeutet, dass auch ein Musikwerk (und nicht eine Klanginstallation) nicht ausschließlich als dramatisierte Struktur, sondern zugleich als umfangende Situation angelegt und verstanden werden kann: Das Werk als zu decodierende Struktur und später irgendwann einmal aufzuarbeitende Vorlesung soll nun zugleich eine den Hörer sofort ansprechende Klangsituation sein, so dass auch das erste Vernehmen aufgewertet wird.“ (Kaltenecker, „Subtraktion und Inkarnation“, 115.)

Mit diesem zunehmenden Einfluss wahrnehmungsbezogener Überlegungen wuchs zugleich der (erneute) Wunsch nach „Welthaltigkeit“ der aktuellen Musik. Albrecht Wellmer brachte diesen Begriff in seinem Buch *Versuch über Musik und Sprache* in die Diskussion ein, um, vor allem mit Bezug auf John Dewey, die These vom Verweisungscharakter von Musik und der synästhetischen Grundlage der Wahrnehmung zu veranschaulichen.⁶¹ Die zahllosen Facetten der kompositorischen Suche nach und der Einforderung von Welthaltigkeit können vielleicht zusammen als das zentrale Paradigma im Diskurs der Musik des späteren 20. Jahrhunderts betrachtet werden. Damit reagierten Komponist*innen nicht zuletzt auf den weitreichenden Ausschluss ihrer Werke vom Kanon des Konzert- und Opernrepertoires und eine zunehmende Verdrängung ihrer Werke in der Öffentlichkeit, auch durch Formen populärer Musik. Keineswegs mussten solche Tendenzen zwangsläufig zu einer radikalen Abwendung von der kommunikativen gesellschaftlichen Funktion von Musik generell oder vom zeitgenössischen Publikum im Besonderen führen, wie sie Susan McClary am bekannten Beispiel von Milton Babbitts Essay „Who cares if you listen?“ (Originaltitel „The Composer as Specialist“, 1958) kritisiert hat.⁶² Die Generationen Klaus Hubers, Helmut Lachenmanns und Brian Ferneyhoughs haben im Gegenteil unermüdlich eine ‚existenzielle‘ Ebene der Musikerfahrung und die gesellschaftliche Relevanz ihres Schaffens durch das gleichzeitige Beharren auf einem emphatischen Kunstbegriff herausgestrichen. Damit einher ging häufig eine Tendenz, im Sprechen über die eigene Musik technizistischen Fachjargon zu meiden und damit bewusst alternative Verstehenswege jenseits eines autoreferenziellen Strukturalismus freizulegen (wie es auch McClary nachhaltig einfordert).

Betrachten wir zur Vertiefung dieses Aspekts kurz Ferneyhoughs Kommentare zu seiner *Time and Motion Study II* für Violoncello und Live-Elektronik (1973–76, → 3.3). Durch die extreme Form von kompositorischer Determination der hochgradig komplexen Notationsweise und aufgrund der ‚Einengung‘ des/der Solist*in durch technische Apparaturen sei das Werk auch als eine kritische Auseinandersetzung mit der Todesstrafe zu verstehen, so Ferneyhough. Eine solche Deutung könne jedoch nicht isoliert von den im engeren Sinn musikhistorischen oder -immanenten Ursachen für die Wahl dieser kompositorischen Mittel gesehen werden:

The very complexity and nature of the instrumental / electronic layout will almost certainly induce associations with extra-musical events (i.e. capital punishment practices of various national varieties ...) which, whilst not entirely unwelcome, are not in any way to be boosted onto a level of importance equal to that represented by the purely musical substance.⁶³

Not the least obvious of associations suggested by the almost organic relationship between performer and electronic ambience [...] is that of various varieties of capital punishment.

61 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 18–23.

62 McClary, „Terminal Prestige“. Vgl. Babbitt, „The Composer as Specialist“.

63 Ferneyhough, „Introductory Notes“.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

The role of the electronic „cage“ is not restricted to such ancillary tasks as completion, commentary or support, but, on the contrary, it assumes the mask of a weird „double“. Even though the electronics offer the figural devices employed the opportunity for self-reflection via repetition, it is only very infrequently that the elements selected for treatment in this way appear willing to subordinate themselves to the will of the continually unfolding live material. Because of this, the reproduction process is often accompanied by a darkening, disturbing tendency, is *negative* in a fashion consciously at variance with the highly detailed specifications attached to the methods by which the material to be thus „refracted“ was selected. Repetition as precondition for a context (continuity); repetition as a superfluity (agent of fragmentation).⁶⁴

[...] my *Time and Motion Study II* for cellist and live electronics, in which the all-enveloping electronic set-up might well be seen as some sort of punitive cage within which the performer – singing, speaking, operating two foot pedals, reacting under intense pressure to the delay systems' reactions to her – is being confined.⁶⁵

Charakteristisch ist, dass Ferneyhough die ‚welthaltige‘ Deutung mehrfach suggeriert, um sie unmittelbar darauf wieder zu marginalisieren zugunsten eines autoreferenziellen, strukturbezogenen Diskurses. In ähnlicher Weise mag man die ‚Welthaltigkeit‘ der Pistolenschüsse in Lachenmanns *Air. Musik für großes Orchester [ohne Oboen] mit Schlagzeug-Solo* (1968–69) und in Salvatore Sciarrinos *Un fruscio lungo trent'anni* für vier Schlagzeuger (1967/99) verstehen, auch wenn hier die politische Dimension, insbesondere im Werk Lachenmanns, schon angesichts der Entstehungsjahre, weitaus naheliegender sein mag: Zeitgleich mit bzw. wenige Jahre nach dem gewaltsamen Tod von Benno Ohnesorg (2. Juni 1967) und dem Attentat auf Rudi Dutschke (11. April 1968)⁶⁶ entstanden und uraufgeführt werden diese Schüsse gerade nicht durch eine Einbindung in ein musikalisches Kontinuum (als extreme ‚Impulsklänge‘) neutralisiert; die politische Ebene kann keineswegs im Sinne eines ‚abstrakten Spiels‘ mit Klängen ausgeblendet werden, denn dafür sind Pistolenschüsse semantisch zu eindeutig aufgeladen. Die musikalisch-strukturelle Integration der Schüsse, „struktur- und materialimmanent motiviert als forcierte Varianten knallender Pizzikati“,⁶⁷ erzeugt eine semantisch-strukturelle Dichte, die narrative wie strukturelle Deutungen berücksichtigen müssen.

Sciarrinos Schlagzeugquartett hebt mit einem feinen Rascheln von Pinienzweigen und dem Plätschern von Wasser an, entwickelt daraus zunächst äußerst filigrane Klangprozesse von minimaler Dynamik, die sich allmählich mit einer schier unerträglichen Spannung aufladen, welche sich dann schließlich in dynamisch ‚unkontrollierbaren‘ Klängen, dem Brechen von Glasflaschen, Glühbirnen und letztlich dann den Pistolenschüssen, lösen muss. Solche Prozesse einer allmählichen leisen Verdichtung von Spannung und ihrer ex-

64 Ferneyhough, „Time and Motion Study II“, 108.

65 Ferneyhough, „Shattering the Vessels of Received Wisdom“, 394.

66 Vgl. Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 67.

67 Ebd.

plosionsartigen Entladung durchdringen zahlreiche Formkonzepte Sciarrinos (→ 2.2.3), wobei auch hier im 30-jährigen Rückblick die Assoziation mit den gewaltsamen politischen Spannungen der späten 1960er Jahre zweifellos stark mit resoniert. Lachenmanns und Sciarrinos kompositorische Vorgehensweisen zeigen damit, wohl noch anschaulicher als Ferneyhoughs *Study*, dass Struktur und Bedeutung, Auto- und Fremdreferenzialität häufig kaum zu trennen sind und damit eine Form der Verweisungs-Komplexität erzeugen, die auch für die Substanz analytischer Erkenntnisse einzufordern ist.

1.3 Musik als wahrgenommener Klang: Historischer Wandel eines Topos und ästhetische Kontroversen

Für eine angemessene Annäherung an posttonale Klang-Formen scheint generell eine Erweiterung herkömmlicher phänomenologischer Ansätze notwendig. Klang kann zwar als durch die Wahrnehmung und das Bewusstsein konstituiert begriffen werden, Wahrnehmung aber ist wiederum nicht in Isolation von poetologischen, performativen und sozialen Dimensionen von Klang und Musik begreifbar, da sie stets in einem diskursiven kulturellen Raum situiert ist. Wenn es auch zweifellos Diskussionsbedarf in der Musikphilosophie gibt, ob Klang auch außerhalb von konkreten Wahrnehmungsakten existiert,⁶⁸ so ist doch im musikalischen Zusammenhang gerade die Präsenz des unmittelbar gegenwärtigen Klangeindrucks *der* entscheidende Faktor, auf dessen Grundlage eine ‚Emanzipation‘ von Klang und Wahrnehmung im 20. Jahrhundert vor dem Hintergrund eines sozial-, ideen- und mediengeschichtlichen Wandels behauptet wurde und als historischer Diskurs interpretierbar wird, der sich mit anderen Emanzipationsbewegungen in der Moderne verschränkt.⁶⁹ Vor dem Hintergrund einer solchen nachhaltigen ‚Befreiung‘ von Klang aus einer funktionalen Einbettung innerhalb von hierarchischen Wahrnehmungsmodellen hin zu einer unhintergehbaren ‚Ipseität‘ scheint also auch die in der Akustik gängige Unterscheidung zwischen ‚Klang‘ als intentionalem Objekt und ‚Schall‘ als subjektunabhängigem akustischem Ereignis (physikalische Wellenform) fragwürdig geworden zu sein. Daher greifen auch Versuche, Klang „zwischen diskursiv konstituierter Musik und rein physikalischem Schall“ zu verorten, letztlich zu kurz, da sie in einer intentionalistischen Dichotomie befangen bleiben.⁷⁰

In der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff ‚Klang‘ mehrdeutig verwendet. Einerseits prägte Hermann von Helmholtz die Bedeutung des Begriffs als Synonym für einen (periodisch schwingenden) komplexen Ton (im Gegensatz zum aperi-

68 Vgl. Nudds/O’Callaghan, *Sounds and Perception*.

69 Vgl. Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, 158–331.

70 Ungeheuer, „Das Sonische – Musik oder Klang?“, II. Ungeheuer zitiert an dieser Stelle den Call for Papers zur zehnten PopScriptum-Plattform „Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik“.

odisch schwingenden Geräusch und dem [,reinen'] Ton = Sinuston),⁷¹ andererseits wurde in der Theorie der Harmonik, insbesondere von Hugo Riemann, von ‚Klang‘ als abstrakter harmonischer Referenzeinheit gesprochen (‚Oberklang‘, ‚Unterklang‘, ‚Parallelklang‘, ‚Leitonwechselklang‘ etc.), die man sich in der Regel in Form eines ‚Akkords‘ vorstellte.⁷²

Dabei ist nun zu fragen, wie das Verhältnis zwischen ‚Klang‘, ‚Ton‘ und ‚Geräusch‘ aus Sicht musikhistorischer Entwicklungen präzise gefasst werden kann. Dass Grenzzonen zwischen den durch diese Begriffe benannten Bereichen nicht nur vernachlässigbare Einzelphänomene betreffen, sondern an die Substanz von ‚Klang-Wahrnehmung‘ reichen, ist durch die Musik der vergangenen etwa einhundert Jahre mehr als deutlich geworden. Zum einen ist eine kategoriale Unterscheidung zwischen Geräusch einerseits und ‚harmonischen Klängen‘ andererseits problematisch geworden – im Gegensatz zu Helmholtz‘ klassischer Differenzierung zwischen diesen beiden Phänomenen auf Grundlage der spektralen Struktur:⁷³ Selbst in vermeintlich ‚reinen‘, tonhöhen gebundenen Klängen sind in der Regel Geräuschkomponenten enthalten, etwa durch Anblas- oder Streichgeräusche, spektrale Interferenzen oder räumliche Reflektionen. Die in der Akustik etablierte Unterscheidung zwischen ‚reinen Tönen‘, ‚komplexen Tönen‘ und ‚Klängen‘ muss im musikalischen Zusammenhang ebenso revidiert werden. Selbst beim (selten genug auftretenden) Erklängen ‚reiner‘ Sinusschwingungen sind, zumindest außerhalb von Laborsituationen, ‚unreine‘ Ergänzungen durch unseren Wahrnehmungsapparat oder durch die Übertragungsmedien wahrscheinlich. Die von Helmholtz vorgenommene Trennung der Begriffe ‚Ton‘ (im Sinne einer Einzelschwingung) und ‚Klang‘ (im Sinne von obertonhaltigen Einzeltonwahrnehmungen) sollte daher insofern ernst genommen werden, als eine schlüssige Abgrenzung von ‚Einzelton‘ und ‚Mehrklang‘ in vieler Hinsicht und in zahllosen Situationen kaum eindeutig getroffen werden kann. Gerade solche ‚liminalen‘ Grenzbereiche der Wahrnehmung hat neue Musik häufig ganz ausdrücklich thematisiert: Ein ‚Klang‘ in

71 Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 15f. Helmholtz selbst verwendet aber in seiner Schrift den Begriff durchaus nicht konsequent in dieser ‚akustischen‘, sondern auch in seiner ‚musiktheoretischen‘ Bedeutung (vgl. Oehler, „Klang“, 212–214). Die heutige Akustik hat zwar die Definition Helmholtz‘ grundsätzlich beibehalten (vgl. Auhagen, „Akustik. II. Akustische Grundbegriffe“), in der Praxis wird jedoch in der Regel zur Verdeutlichung von „reinem Ton“ (engl. „pure tone“ = Helmholtz: „Ton“) und „komplexem Ton“ (engl. „composite tone“ = Helmholtz: „Klang“) gesprochen. Auch die Bezeichnung „Zusammenklang“ hatte bei verschiedenen Autoren unterschiedliche Bedeutungsnuancen: Sprach Helmholtz sowohl vom Zusammenklingen verschiedener Töne in Form eines „Klangs“ als auch vom Zusammenklingen verschiedener „Klänge“ (etwa verschiedener Instrumente; vgl. *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 39), so wurden damit mitunter auch musikalische Situationen bezeichnet, die nicht mehr als ‚Klang‘ im Sinne von ‚Akkord‘ aufgefasst werden können, sondern vorwiegend horizontal verstanden werden müssen (vgl. Mooney, „Klang (ii)“).

72 In jüngerer Zeit wurde verstärkt herausgearbeitet, dass sich mit einer (tendenziell älteren) *skalenbezogenen* Tonalitätsauffassung, wie sie vor allem in der impliziten Theorie der Generalbasslehren und Partimenti erfasst ist, und der *akkordbezogenen* („klang‘-bezogenen) Auffassung, welche die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts prägte, zwei Paradigmen gegenüberstehen, zwischen denen es freilich vielfältige Vermittlungsstufen gibt (vgl. Holtmeier, „Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel“).

73 Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 16.

diesem erweiterten Sinn muss also den gesamten Bereich zwischen Sinus- oder ‚Einzeltönen‘ und ‚Mehrklängen‘ höchster Komplexität bis hin zum ‚reinen‘ Geräusch (dem weißen Rauschen) umfassen.⁷⁴

Aus ähnlichen Überlegungen heraus muss die von konservativer Musikästhetik weiterhin konstruierte Unterscheidung zwischen ‚musikalischen‘ und ‚nicht-musikalischen‘ Klängen⁷⁵ zurückgewiesen werden. 1961 schrieb James Tenney: „There was a time when theorists could refer to noises as ‚non-musical sounds‘, and this attitude still exists to some extent. But it is clearly unrealistic to make such a distinction now, in the light of musical developments in the 20th century.“⁷⁶ Der „Wunsch, Musik von anderem Umgang mit Klang abzugrenzen, [wurzelt] im bürgerlichen System einer vom Alltag abgetrennten, quasi über ihm schwebenden Sphäre der Kunst.“⁷⁷ Indessen ist zwar der Vorbehalt gegenüber einer nivellierenden schlichten Gleichsetzung von ‚Klang‘ und ‚Musik‘ ernst zu nehmen,⁷⁸ allerdings ist die für eine Trennung meist vorausgesetzte Unterscheidung zwischen nicht-intentionalem Klang und intentional-metaphorischer Musik durch die neue Musik längst umfassend problematisiert worden. Denn gerade der nicht-intentionale Klang, der durch die Aufmerksamkeit der Wahrnehmung als ‚Klang‘ gehört werden kann, nicht jedoch kompositorisch-intentional als ‚musikalischer‘ Klang gesetzt werden muss, stand im Vordergrund vieler Bemühungen. Entscheidend für diese emanzipatorische Bewegung war der von John Cage formulierte Avantgarde-Topos, der jegliches akustische Ereignis innerhalb eines ‚Kunst‘-Kontextes als ‚Musik‘ begreifen konnte, einfach indem dieses Ereignis ‚rekonzeptualisiert‘ – also neu gehört – wurde. Von Andy Hamilton als „liberal or avant-garde universalism“ charakterisiert,⁷⁹ machte Cage diesen Topos bereits Ende der 1930er Jahre deutlich: „I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the use of electrical instruments which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard.“⁸⁰ Während hier Klang tendenziell noch als ‚Material‘ aufgefasst wird, ist mit einer radikalen Anti-Metaphorisierung von Klang seit den frühen 1950er Jahren dann ein Vorstoßen zum ‚Klang an sich‘ verbunden.⁸¹ Cage brachte diesen Punkt auch in seinem Beitrag für die *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 1959 mehrfach zur Sprache: „sounds are to come into their own, rather than being exploited to express sentiments or ideas of order. [...] Where people had felt the necessity to stick sounds together to make a continuity, we [...] felt the opposite necessity to get rid

74 Vgl. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 383.

75 Scruton, *The Aesthetics of Music*, 16, Hamilton, *Aesthetics and Music*, 40–46 und 59–62 sowie Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, 97f.

76 Tenney, *META/HODOS*, 7.

77 Ungeheuer, „Klang komponieren, inszenieren, erforschen“, 184.

78 Ebd., 185 und Ungeheuer, „Das Sonische – Musik oder Klang?“, IV.

79 Hamilton, „The Sound of Music“, 92.

80 Cage, „The Future of Music: Credo“, 3f.

81 Cage, „Julliard Lecture“, 100 und Cage, „Experimental Music: Doctrine“, 13.

of the glue so that sounds would be themselves.“⁸² Unabhängig von der Grundsatzfrage, ob ein solches Verschwinden des Metaphorischen aus dem Wahrnehmungsprozess überhaupt möglich ist,⁸³ macht diese Position deutlich, dass die musikalische ‚Angemessenheit‘ eines Klangs nicht länger eine Frage von dessen akustischen Eigenschaften oder eines klanglich-syntaktischen Zusammenhangs ist, sondern vielmehr abhängig von der perzeptuellen Intention und Interpretation, die aus jeglichem akustischen ‚Ereignis‘ einen (musikalischen) Klang machen kann, zu machen versteht. Roman Ingarden hat mit dem Prinzip der *Intentionalität* einen verwandten Gedanken entwickelt, wenn dieser auch stärker an den Begriff des Kunstwerks gebunden war. Dieses ist für Ingarden ein ‚rein intentionaler Gegenstand‘, der sich zeitlich wandelt und somit historischen Prozessen der Um- und Neudeutung unterworfen ist.⁸⁴ Eine solche ‚performative‘, konstitutive Eigendynamik der Wahrnehmung und Rezeption ist auch in Bezug auf traditionelles Repertoire in jüngeren Tendenzen musikwissenschaftlicher Forschung stark akzentuiert worden, wobei hier ebenfalls die Klanggestalt und deren performative Hervorbringung im Zentrum der Aufmerksamkeit steht.⁸⁵

1.3.1 Klang und Form als musikästhetische Dichotomie

Kontroversen und divergierende Positionen zum Phänomen Klang und seinem Verhältnis zu Zeit, Form und Wahrnehmung beschreiben ein zentrales Gebiet ästhetischer Diskursgeschichte, das, wie Thomas Christensen, gezeigt hat, bis in die Antike zurückverfolgbar ist.⁸⁶ Das aristotelische Modell von Klang als holistischem Wahrnehmungsgegenstand, prominent von Aristoxenos in die Musikästhetik eingebracht in Form der Forderung, die *logoi* mit der *aisthesis* zu verbinden,⁸⁷ steht die pythagoreisch-platonische Auffassung von Klang als aus distinkten Elementen zusammengesetzter Größe, die rationalem Verständnis unterworfen ist, entgegen.⁸⁸ Solche Polarisierungen wirken bis ins 17. und 18. Jahrhundert fort, als Fortschritte in der musikalischen Akustik wie die Entdeckung der Obertonreihe auch in der Musiktheorie eine verstärkte Reflexion empirischer musikalischer Wahrnehmung in der Theoriebildung notwendig machten, wie es etwa an Johann Matthesons Traktat *Versuch einer systematischen Klang-Lehre* (1748) ablesbar ist. In Matthesons Schrift figuriert ‚Klang‘ erstmals als eigenständiger musiktheoretischer Begriff.⁸⁹ Mattheson versucht dabei, mit dem eigenwilligen Terminus ‚Ton-Klang‘ den Aspekt der Klangproduktion (Ton) und der Klangwahrnehmung (Klang) zu verbinden.

82 Cage, „History of Experimental Music in the United States“, 69 und 71.

83 Vgl. Thorau, „The sound itself – antimetaphorisches Hören an den Grenzen von Kunst“.

84 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 101–136.

85 Vgl. u.a. Abbate, „Music – Drastic or Gnostic?“ und Cook, *Beyond the Score*.

86 Christensen, „Psophos, Sonus, and Klang“.

87 Riethmüller, „Musik zwischen Hellenismus und Spätantike“, 249f.

88 Christensen, „Psophos, Sonus, and Klang“, 53f.

89 Ebd., 55–58.

Zweifellos erreichten vor den dynamischen Entwicklungen in Musik- und Wissenschaftsgeschichte solche Überlegungen im 19. und 20. Jahrhundert dann eine erheblich gesteigerte Brisanz. Bis ins 20. Jahrhundert hinein stieß die Vorstellung einer physischen oder physiologischen Präsenz musikalischer Klänge im ästhetischen Diskurs auf breiten Widerstand und Skepsis, galt sie doch als Ausdruck der als defizitär abgelehnten ‚Genuss‘- und ‚Gefühlsästhetik‘.⁹⁰ In der Hierarchie der Sinne, die um 1800 auf breiter Basis diskutiert wurde, entwickelte sich die Vorstellung einer hierarchischen Überlegenheit des Auges gegenüber dem Ohr zum einflussreichen Topos,⁹¹ dem in der Musiktheorie die Verbreitung architektonischer Metaphern entsprach. Wesentliche Figuren zur Disziplinierung des Klangs waren somit ‚Form‘, ‚Musikalische Logik‘ und ‚Satz‘, später ‚Struktur‘,⁹² eng gekoppelt an die viel untersuchten Entwürfe einer Autonomie der Musik sowie die daraus hervorgehenden taxonomischen und didaktischen Traditionen der Formenlehre.

Edgard Varèses künstlerisches Programm einer „Befreiung des Klangs“, knüpfte ab den 1920er Jahren direkt an Claude Debussys und Ferruccio Busonis Befreiungsrhetorik an.⁹³ Es teilt mit Arnold Schönbergs programmatischer Erklärung einer „Befreiung von allen Formen“,⁹⁴ Helmut Lachenmanns Ziel einer „befreiten Wahrnehmung“⁹⁵ und zahlreichen weiteren poetologischen Konzepten des 20. und 21. Jahrhunderts das Bewusstsein, dass einflussreiche Musikästhetiken durch tiefsitzende Vorbehalte gegen die physische und psychische Präsenz von klanglicher Materialität gekennzeichnet waren. Obwohl gewiss deutlich ist, dass solche ‚Befreiung‘ in vielerlei Hinsicht letztendlich auch zu neuen Diskursen der Ausgrenzung und Disziplinierung geführt hat,⁹⁶ erscheint es notwendig, die Prozesse zu rekonstruieren, durch die ‚Klang‘ im musikalischen Denken des 19. Jahrhunderts zu einem erratischen ‚Anderen‘ werden konnte.

90 Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst*, 100–112.

91 Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*.

92 Janz, *Klangdramaturgie*, 32–39.

93 Vgl. Varèses Formulierung „My fight for the liberation of sound and for my right to make music with any sound and all sounds“ in „Rhythm, Form and Content“ [1959], 201; Varèse spricht ebenfalls von einer „liberation of music“ („Music as an Art-Science“ [1955], 306). Vgl. Chou Wen-Chungs Herausgabe von Auszügen einzelner Vorträge Varèses (Varèse, „The Liberation of Sound“, übersetzt als Varèse, „Die Befreiung des Klangs“); vgl. auch La Motte-Haber, *Edgard Varèse. Die Befreiung des Klangs*.

94 „Ich strebe an: Vollständige Befreiung von allen Formen.“ Brief Arnold Schönbergs an Ferruccio Busoni, 13[?]. August 1909, in: Theurich, „Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni“, 169–172, hier 171 (<https://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/Eo10001/Do100012.html>).

95 Lachenmann, „Zum Problem des Strukturalismus“, 90.

96 „Man nennt die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts gerne die ‚Befreiung der Musik‘, weil sie sich von den überkommenen allgemeinen Vorgaben freigemacht hat. Doch die in den letzten hundert Jahren erfolgte Befreiung der Musik bedeutet zugleich auch eine Gefangennahme ganz neuer Art: die Gefangennahme in den Käfig der Antinomie des musikalischen Denkens. Vielleicht ist die Musik heute unfreier als die traditionelle, die sich innerhalb ihrer vorgegebenen Sprache noch einiges erlauben konnte. Heutige Musik kann sich kaum etwas erlauben, wenn sie nicht ihre Sprache vollends verlieren will; sie droht ständig in gewohnte Wendungen zu fallen, die ihr Mißlingen sein würden.“ (Hindrichs, „Was heißt heute: musikalische Modernität?“, 20f.)

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

Arne Stollberg hat die Dichotomie zwischen Klang und Form auf die genannten Theorien einer Hierarchie der Sinne im späten 18. Jahrhundert zurückgeführt, die das Auge als ein primäres Sinnesorgan etablierten, welches das Ohr dominiert.⁹⁷ In diesen spätaufklärerischen Theorien, denen zum Teil Architektur und Kunsttheorie der platonistischen Renaissance (Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci) als Modell dienten, verglichen Schiller, Goethe und andere das Auge mit der Sonne und erklärten es zum Grundprinzip und Ursprung des Denkens.⁹⁸ Im Gegensatz dazu galten akustische Eindrücke grundsätzlich nicht als eine verlässliche Grundlage von Wissen. Die von Friedrich Schiller, Christian Gottfried Körner, Christian Friedrich Michaelis und anderen in diesem Zusammenhang vertretene Kant'sche Kategorie der „reinen Anschauung“⁹⁹ war in der Ästhetik eng mit der Bedeutung verbunden, die dem Werkbegriff um 1800 zugeschrieben wurde. Noch etwa fünfzig Jahre später fungierte eine bewusste „reine Anschauung“ als Hauptmodell des Zuhörens in der einflussreichen Schrift Eduard Hanslicks:

Je stärker aber eine Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr ästhetischer Antheil; ein Satz, der sich freilich nicht umkehren läßt. Es muß darum in der musikalischen Hervorbringung und Auffassung ein anderes Element hervorgehoben werden, welches das unvermischt Ästhetische dieser Kunst repräsentiert und als Gegenbild zu der spezifisch-musikalischen Gefühlserregung sich den allgemeinen Schönheitsbedingungen der übrigen Künste annähert. Dies ist die reine Anschauung. [...]

Wir setzen jenem pathologischen Ergriffenwerden das bewußte reine Anschauen eines Tonwerks entgegen. Diese contemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der schwärmende des Musikenthusiasten in Eine Classe.¹⁰⁰

Aus der Architektur abgeleitete Metaphern waren eng mit diesem Gedanken einer hierarchischen Überlegenheit des Auges verbunden und fanden zunehmend in musikalisches Schrifttum Eingang. Im 17. und 18. Jahrhundert vollzieht sich dabei in diskontinuierlicher Weise die Ablösung eines theologisch verstandenen Denkens in räumlich-architektonischen Proportionen, das durchaus auch noch als Rahmen einer sprach- und gesangsorientierten ‚rhetorischen Form‘ dienen konnte, hin zu einem rationalisierten Schaffensprozess, in dem ein architektonischer Gesamtplan am Beginn eines originär instrumentalen Komponierens steht. Die bekannte Metapher von der Architektur als „gefrorene“, „erstarrte“ oder „verstummt“ Musik, die sich im Weimarer Klassizismus um 1800 und in der frühromantischen Ästhetik einiger Beliebtheit erfreute und von Goethe, Friedrich Schelling, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano und vielen anderen zitiert und erörtert wurde,¹⁰¹ hatte ihren Ursprung in jenem dargestellten Diskurs einer Hierarchie der

97 Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*.

98 Ebd., 7–21.

99 Ebd., 67–72 und 198f.

100 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 69 und 77.

101 Vgl. Michailow, „... Architektur ist erstarrte Musika ...“.

Sinne, in dem das alles überblickende Auge als dem unpräzisen und manipulierbaren Ohr überlegen betrachtet wurde. Wenn Goethes Vertrauter Carl Friedrich Zelter, der sowohl als ‚Maurer‘ (Architekt) als auch als Komponist ausgebildet war, früh den Architektur-Topos der „erstarrten Musik“ umkehrte und davon sprach, man solle auch „durchaus architektonisch komponire[n]“,¹⁰² so übernahm er damit einen in England bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert herausgebildeten Diskurs, in dem die architekturgeschichtliche Tendenz zum Klassizismus und Palladianismus von Musiktheoretikern und -publizisten wie Alexander Malcolm, Charles Avison, Henry H. Kames oder Augustus F.C. Kollmann auch auf die Musik übertragen wurde.¹⁰³ Anselm Gerhard hat die Facetten dieses musikästhetischen Klassizismus ausführlich dargestellt und in Muzio Clementis Klaviersonaten die kompositionstechnische Einlösung dieses Diskurses gesehen – wobei er von einer engen Wechselwirkung zwischen Clementis und Joseph Haydns Komponieren in den 1780er Jahren ausgeht.¹⁰⁴

Johann Gottfried Herders Umkehrung der Hierarchie von Auge und Ohr kritisierte „die Kolonialisierung des Ohrs durch das Auge“¹⁰⁵ und rückte stattdessen den Tastsinn ins Zentrum der Aufmerksamkeit, unterstützt durch das Ohr, das ebenfalls eine privilegierte Rolle einnahm.¹⁰⁶ Herder sah den Mangel an Klarheit, der allgemein dem akustischen Sinn zugeschrieben wurde, als Vorteil an, da er eine größere Intensität der Empfindung auslöse. In seiner Resonanztheorie argumentierte Herder, dass die Wirkung von Musik auf Hörer*innen physiologischen Ursprungs sei, und zwar aufgrund der Analogie zwischen der Schwingung einer Saite und der Schwingung der Nervenfasern („Gehörfibern“¹⁰⁷) – ein Argument, das von der Idee einer ‚Sympathie‘ von musikalischen, emotionalen und perzeptuellen Bewegungen in der mechanistischen Ästhetik des 17. Jahrhunderts (Athanasius Kircher, Isaac Newton) ausging.¹⁰⁸ Im 19. Jahrhundert wurde Herders Resonanztheorie von Arthur Schopenhauer variiert, für den die Musik aufgrund ihrer unmittelbaren

102 Zelter zitiert im Brief August Wilhelm Schlegels an Johann Wolfgang von Goethe vom 10. Juni 1798, zit. nach Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*, 323f.

103 Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*, 101–150. Vgl. Malcolm, *A Treatise of Musick* (1721), Avison, *An Essay on Musical Expression* (1752), Kames, *Elements of Criticism* (1762) und Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition* (1799).

104 Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*, 179–197. Eine bewusste Rezeption der genannten musiktheoretischen Schriften durch Joseph Haydn vor oder während seiner Zeit in London lässt sich freilich nicht nachweisen. Zum allgemeinen zeitgeschichtlichen Hintergrund von Haydns Werk vgl. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment*.

105 Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 42–47.

106 Ebd., 14–16 und passim; Stollberg bezieht sich vor allem auf Herders Schriften *Viertes Kritisches Wäldchen* (1769), *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1770/78), *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume* (1774–78) und *Kalligone* (1800).

107 Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 29–42. Die Theorie der „Gehörfibern“ wird in Herders *Viertem Kritischem Wäldchen* entwickelt.

108 Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 30f. Vgl. Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (1650).

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

Verbindung mit dem Wahrnehmungssystem unter den Künsten Vorrang erlangte,¹⁰⁹ und später selbst von Hermann von Helmholtz übernommen, der in seiner ‚Musikphysiologie‘ das auditorische System mit einer schwingenden Klaviersaite verglich.¹¹⁰

Es war genau diese Vorstellung von Unmittelbarkeit und einer erhöhten Sensibilität für die isolierten, zuvor unterdrückten Bereiche menschlicher Erfahrung, die Richard Wagner aufgriff, als er seine Klangtheorie auf der Erfahrung des Eintauchens in ein „Meer der Harmonie“ aufbaute.¹¹¹ Aufgrund ihres Mangels an Objektivität repräsentierte Harmonik für Wagner generell die berauschte, transzendente, traumhafte Erfahrung von Musik auf prototypische Weise, die der Komponist jedoch durch Rhythmus und Melodie und letztendlich durch eine ‚Disziplinierung‘ der Musik mit Hilfe von Vers und Drama organisieren müsse,¹¹² auch wenn dies nur bis zu einem Punkt möglich sei, der die Erfahrung des Musikalisch-Erhabenen nicht verdecke – eine Erfahrung, die Hörer*innen über die Grenzen einer visuell fassbaren formalen Schönheit hinaus erhebe.¹¹³

Die Vorstellung von dunklen, beängstigenden Schattierungen des Erhabenen, symbolisiert durch einen amorphen Klang, der nicht durch musikalische Form diszipliniert ist, wird von Wagner prominent herausgestellt. Er vergleicht dabei die Erfahrung des Erhabenen mit dem Erwachen aus einem Albtraum.¹¹⁴ Dies führte früh zu polemischen Reaktionen. Während Hanslick zwar ein rein architektonisches Modell der hörenden Wahrnehmung ablehnte und die Notwendigkeit anerkannte, dem dynamischen Prozess der Musik zu folgen,¹¹⁵ kontrastierte er die mittels reiner Anschauung erreichte „rein ästhetische“ mit einer „pathologischen“ Art der Wahrnehmung, bei der Hörer*innen passiv durch „elementarische“ Bestandteile der Musik bewegt werden, namentlich „Klang“ und „Bewegung“:

Das *Elementarische* der Musik, der *Klang* und die *Bewegung* ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt, mit denen sie gar gerne klirren. [...] Indem sie das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen, gerathen sie in eine vage, nur durch den Charakter des Tonstücks bestimmte übersinnlich-sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern *pathologisch*; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts.¹¹⁶

109 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, 341. Vgl. Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 121f.

110 Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 197f. Vgl. Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 29f. Das Ohr und das Klavier werden hier als zwei „Apparate“ beschrieben, was den Einfluss mechanistischen Denkens auf Helmholtz bezeugt.

111 Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, 83. Vgl. Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 129–135.

112 Wagner, *Oper und Drama* (Bd. 4), 142–146. Vgl. Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 140–146.

113 Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 151.

114 Wagner, „Beethoven“, 69f. und 111. Vgl. Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 123f. und 139.

115 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 16. Vgl. Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 196f.

116 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 70f.

Die dunklen Konnotationen des von Wagner favorisierten erhabenen Klangs spiegeln sich in Hanslicks Warnungen vor den Gefahren eines drogenartigen Musikkonsums, vor der Auffassung von Musik als rein sinnlichem Material (Wagners musikalisches Drama und seine Theorien wurden allgemein denunziert als „zum Princip erhobene Formlosigkeit“, als „gesungene[r] und gegeigte[r] Opiumrausch“¹¹⁷). Für Hanslick schloss die Leidenschaft für die ‚elementarischen‘ Bestandteile der Musik jede geistige Wahrnehmungsaktivität aus:

Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind.¹¹⁸

Diese Pathologisierung einer ‚rein sensualistischen‘ Wahrnehmung von Musik wurde nicht nur durch Schillers polemische Ablehnung von Herders Hörtheorien vorweggenommen,¹¹⁹ sondern fand auch Eingang in den Diskurs der musikalischen Moderne im frühen 20. Jahrhundert¹²⁰: Das kreative Potenzial von ‚dunklen‘, ‚gefährlichen‘ Klangmetaphern tauchte in Schönbergs frühem atonalen Schaffen wieder auf, insbesondere dort, wo, wie im Monodram *Erwartung* (1909), Klänge eng mit Charakteren und Handlungen am Rand des Wahnsinns, zwischen Realität und Traum verbunden sind. Adorno zufolge manifestierten sich die Narben von Schönbergs musikalischer Revolution auf der musikalischen Oberfläche als „Boten des Es“, auch gegen den Willen des Komponisten. Das „technische Formgesetz der Musik“ resultiert aus einer „seismographische[n] Aufzeichnung traumatischer Schocks“. Indem die Musik der frühen Atonalität den Gesten des Schocks und der körperlichen Zuckungen folgt, werden frühere Versuche der Schönberg-Schule, auf strukturelle Kohärenz hinarbeiten, weitgehend zerstört.¹²¹

117 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (vierte Auflage 1874), 13 (Vorwort), vgl. Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 202.

118 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 71. Hanslick war in diesem Punkt jedoch bis zu einem gewissen Grad unentschlossen, da mehrere Passagen seiner Schrift die Kraft der Unmittelbarkeit, der „unzensurierten Rede“ der musikalischen Darbietung evozieren, die sich für ihn besonders in der Klavierimprovisation manifestiert: „Zur höchsten Unmittelbarkeit befreit sich die Offenbarung eines Seelenzustandes durch Musik, wo Schöpfung und Ausführung in Einen Akt zusammenfallen. Dies geschieht in der *freien Phantasie*. Wo diese nicht mit formell künstlerischer, sondern mit vorwiegend subjectiver Tendenz (pathologisch in höherem Sinn) auftritt, da kann der Ausdruck, welchen der Spieler den Tasten entlockt, ein wahres Sprechen werden. Wer dies censurfreye Sprechen, dies entfesselte Selbstgeben mitten in strengem Bannkreise je an sich selbst erlebt hat, der wird ohne Weiteres wissen, wie da Liebe, Eifersucht, Wonne und Leid unverhüllt [...] hinausrauschen [...] bis der Meister sie zurückruft, beruhigt, beunruhigend.“ (Ebd., 58)

119 Schiller bezeichnete Herder als „pathologische Natur“ und seine Schriften als „Krankheits-Stoff“ (Schiller, Brief an Körner, 1. Mai 1797, zit. nach Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 195).

120 Vgl. Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*, 243–272.

121 „Die ersten atonalen Werke sind Protokolle im Sinn von psychoanalytischen Traumprotokollen. [...] Die Narben jener Revolution des Ausdrucks aber sind die Kleckse, die [...] in der Musik als Boten

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

Adornos Interpretation greift Wagners Konzept der Irrationalität von Harmonik auf und radikalisiert es, bleibt jedoch eine präzise Antwort auf die Frage schuldig, nach welchen Kriterien die Klänge in einem Werk wie *Erwartung* über ihre gestischen Qualitäten hinaus organisiert sind. Schönberg selbst argumentierte in diesem Punkt mit einer charakteristischen Ambivalenz, dass Harmonie nicht als Baustein oder Zement eines architektonischen Entwurfs,¹²² sondern als Teil einer Poetik des musikalischen Einfalls, einer Inspirationsästhetik also, betrachtet werden sollte.¹²³ Insbesondere führte Schönberg aus, dass „[j]eder Akkord, den ich hinsetze, [...] einem Zwang [...] meines Ausdrucksbedürfnisses [entspricht], vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion.“¹²⁴

Eine charakteristische Denkfigur kann hier erblickt werden in der Vorstellung vom Zusammentreffen einer autopoetischen, energetischen Tendenz von Harmonien, die von Komponierenden intuitiv verwirklicht wird, und ihrer Unterordnung unter ein Leitprinzip einer gegenüber tonalen Zusammenhängen modifizierten ‚Logik‘, die von Ernst Bloch als „Expressionslogik“ bezeichnet wurde,¹²⁵ ein Schlüsselbegriff in den Schönberg-Interpretationen von Reinhold Brinkmann und Hermann Danuser.¹²⁶ Dieses Konzept ist ge-

des Es gegen den kompositorischen Willen sich festsetzen, die Oberfläche verstören und von der nachträglichen Korrektur so wenig wegzuwischen sind wie Blutspuren im Märchen. [...]

Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird [in *Erwartung*] [...] das technische Formgesetz der Musik. Es verbietet Kontinuität und Entwicklung. Die musikalische Sprache polarisiert sich nach ihren Extremen: nach Schockgesten, Körperzuckungen gleichsam, und dem gläsernen Innehalten dessen, den Angst erstarren macht. [...] Sie zerstört die von ihrer Schule zuvor ungeahnt gesteigerte musikalische ‚Vermittlung‘, den Unterschied von Thema und Durchführung, die Stetigkeit des harmonischen Flusses, die ungebrochene melodische Linie.“ (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 44 und 47)

122 „Weg von der Harmonie, als /Cement oder Baustein einer Architektur./Harmonie ist Ausdruck/ und nichts anderes als das.“ Arnold Schönberg, Brief an Ferruccio Busoni, 13[?]. August 1909 (Theurich, „Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni“, 169–172, hier 171), <https://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010001/D0100012.html>.

123 „[M]an harmonisiert nicht, sondern man erfindet mit der Harmonie. Man korrigiert dann eventuell, aber nicht die Theorie macht auf die fehlerhaften Stellen aufmerksam, sondern das Formgefühl; und die Verbesserung wird auch nicht theoretisch gefunden, sondern manchmal vielleicht durch vieles Hin- und Herprobieren, aber meistens durch einen glücklichen Einfall: intuitiv, durch das Formgefühl, durch die Phantasie.“ (Schönberg, *Harmonielehre*, 342)

124 Ebd., 502. Dieser Rückzug auf einen konventionellen Intuitionstopos erhält einen objektiveren Akzent in Schönbergs Theorie vom „Trieb des Klangs“: Nach Schönberg wird dieser „Trieb“ von den Grundtonhöhen der traditionellen Harmonik bestimmt. Wenn jedoch eine Basslinie unabhängig wird und keine klaren Grundlagen der Grundtonbestimmung mehr liefert, wird der „Trieb“ des Komponisten aktiviert, Klangkonstellationen von immer größerer Komplexität zu erforschen, die sogar auf entfernte Teiltöne der Teiltonreihe verweisen, was schließlich sogar die temperierte Stimmung und den Referenzrahmen der zwölf Halbtöne der chromatischen Skala in Frage stellt (ebd., 66–69 und 377–381; vgl. Holtmeier/Linke, „Schönberg und die Folgen“, 125–128).

125 Bloch, *Geist der Utopie*, 161f.

wiss in Frage zu stellen, da es konkrete technische Entwicklungen innerhalb von Schönbergs Atonalität nur unter Bezugnahme auf die Autorität der Intuition des Komponisten rechtfertigt. Es weist eine eigentümliche Ambivalenz zwischen Klang als substanziellem, aktivem Prinzip und Klang als passivem, akzidentiellem Prinzip auf: Laut Schönberg haben tonale Klänge eine Tendenz, einen „Trieb“, der bis zu einem gewissen Grad in der Atonalität erhalten bleiben mag, wo die Klänge nun jedoch letztendlich vor allem den Erfordernissen einer musikalischen Logik unterliegen, die von der Intuition des Komponisten autorisiert wird. Diese Ambivalenz zwischen Klang als Wirkstoff und Klang als untergeordnetem Element autoritativer Logik kann auf eine weitere Ambivalenz bezogen werden, die für Schönbergs theoretisches Schaffen insgesamt charakteristisch ist, wie Nikolaus Urbanek gezeigt hat¹²⁷: Während das Prinzip von Klang als Substanz am deutlichsten in jenen Passagen von Schönbergs Mahler-Aufsatz nachvollzogen werden kann, die für eine intrinsische Identität von Orchesterklang und musikalischer Idee in Mahlers Musik argumentieren,¹²⁸ ist die Vorstellung von Klang als akzidentiellem Prinzip am besten ausgedrückt durch Schönbergs und insbesondere Anton Weberns Tendenzen zur klassizistischen Annahme, dass die musikalische Idee durch das, was Carl Dahlhaus als „analytische Instrumentation“ bezeichnet hat,¹²⁹ ans Licht gebracht werden könne. Nachdem Webern 1931 seine Orchesterbearbeitung von Franz Schuberts *Sechs Deutschen Tänzen* fertiggestellt hatte, schrieb er an Schönberg: „Ich war bemüht, auf dem Boden der klassischen Instrumentationsideen zu bleiben, aber sie in den Dienst *unserer* Idee von Instrumentation (als Mittel zur möglichen Klarlegung des Gedankens u. Zusammenhangs) zu stellen.“¹³⁰ Adorno verwendete wiederholt die Metapher der „Röntgenphotographie“, um die Orchestrierungen der Schönberg-Schule zu beschreiben, und argumentierte, dass Weberns Orchesterfassung von Schuberts Deutschen Tänzen „die latente Fülle des Komponierten durch die Farbe ins Licht [...] heben“¹³¹ würde.

126 Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*, 34–39 und Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 36–39.

127 Urbanek, „Über das Zögern der Wiener Schule zwischen Klang und Sinn“, 58–65.

128 „Sein Klang entsteht nie durch ornamentale Zutaten, durch Beiwerk, das nicht oder nur lose mit der Hauptsache verbunden ist, das nur als Schmuck aufgesetzt wird. [...] diese Gitarre in der VII. [...] ist nicht für einen einzelnen ‚Effekt‘ dazugenommen, sondern der ganze Satz steht auf diesem Klang. Sie gehört von allem Anfang an dazu, ist ein ausführendes Organ dieser Komposition; nicht das Herz, aber vielleicht das Auge, der Blick, das was ihr das Ansehn gibt.“ (Schönberg, „Mahler“, 18)

129 Dahlhaus, „Analytische Instrumentation“. Vgl. auch Urbanek, „Über das Zögern der Wiener Schule zwischen Klang und Sinn“, 61–66 und Urbanek, „Spur des Klangs“, 127–133.

130 Webern, Brief an Schönberg 17. Juni 1931, in: Moldenhauer/Moldenhauer, *Anton von Webern*, 399, http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=22317&action=view&sortieren=Filing_Element&vonBis=0-19

131 Adorno, „Über einige Arbeiten von Anton Webern“, 675. Wie Dahlhaus' Begriff „analytische Instrumentation“ wurde auch Adornos Metapher durch Weberns Bearbeitung (1934–35) von Bachs *Ricercar a 6 voci* aus dem *Musikalischen Opfer* geprägt. Adorno machte diese Metapher aber auch zu einem allgemeinen Modell musikalischer Interpretation in seine Skizzen für eine *Theorie der musikalischen*

Die Assoziation des Musikalisch-Klanglichen mit Instrumentation ‚im Dienste‘ einer substantiellen musikalischen Struktur, die ohne größere Verluste auch im Klavierauszug wiedergegeben werden kann, stand häufig im Zentrum der Form-Klang- und Satz-Klang-Dichotomien.¹³² Das Faktum, dass etwa Richard Wagners Musik mit diesem Modell kaum zu fassen war, wurde in Adornos Wagner-Monographie mit dem Prinzip einer „Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts“¹³³ assoziiert, der „gegen seine Produktion abgeblendete, verabsolutierte Klang“¹³⁴ Wagners wurde als Produkt des neuzeitlichen Kapitalismus gedeutet. In Bezug auf Hegels Dialektik setzte Adorno dabei Struktur mit dem „Wesen“ und Klang oder Farbe mit „Erscheinung“ gleich.¹³⁵ Durch die Etablierung einer „Mischung“ und damit einer De-Subjektivierung der Orchesterfarben als maßgebliches Prinzip seines orchestralen Komponierens, die in der Chimäre eines „objektiven Klangs“ resultiert,¹³⁶ erscheint Wagners Musikdrama für Adorno als „Konsumgut, in dem nichts mehr daran gemahnen soll, wie es zustandekam.“¹³⁷ Richard Klein und Tobias Janz haben die Grenzen von Adornos Interpretation aufgezeigt und argumentiert, dass die Dialektik von Wesen und Erscheinung auf Wagners Musik nicht mehr anwendbar sei.¹³⁸ Janz’ Wagner-Analysen versuchen gleichsam den Gegenbeweis anzutreten, indem sie ‚Klang‘ als Grundelement eines holistischen Analyseansatzes begreifen, der auf musikalische Erfahrung abzielt und dabei nicht in Parameter unterteilt werden kann, sondern das Zusammenspiel der Parameter in ihrer sich ständig wandelnden Relevanz für die Wahrnehmung erkennt.

Reproduktion. Die Notizen beginnen mit dem Satz „Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes.“ (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, 9)

132 Janz, *Klangdramaturgie*, 32–39.

133 Adorno, *Versuch über Wagner*, 82.

134 Ebd., 79.

135 „Die Emanzipation der Farbe selbst, welche diesem Orchester gelang, steigert das illusionäre Moment, indem der Akzent vom Wesen, dem musikalischen Ereignis an sich, auf die Erscheinung, den Klang fällt.“ (Ebd., 93)

136 „Die ‚Subjektivierung‘ des Orchesterklangs, die Verwandlung des ungefügen Instrumentenchors in die willfährige Palette des Komponisten, ist zugleich Entsubjektivierung, indem sie tendenziell alle Momente der Entstehung des Klangs unhörbar macht. [...] der objektive Klang, zur Verfügung des komponierenden Subjekts, hat den Anteil der unmittelbaren Produktion des Tons aus der ästhetischen Gestalt vertrieben.“ (Ebd., 79)

137 „Das Wagnersche Kunstwerk wird definiert als ein Konsumgut, in dem nichts mehr daran gemahnen soll, wie es zustandekam.“ (Ebd., Anhang, 500.) „Der gegen seine Produktion abgeblendete, verabsolutierte Klang, dessen Idee seine Instrumentationstechnik lenkt, hat Warencharakter nicht weniger als der triviale, zu dessen Vermeidung er erdacht ward.“ (Ebd., 79)

138 Klein, „Farbe versus Faktur“ und Janz, *Klangdramaturgie*.

1.3.2 *Befreiungsdiskurse in der Musik des 20. Jahrhunderts:**Die Emanzipation des Klangs*

Die angesprochene vermeintlich voraussetzungslose, in jedem Fall aber nicht durch die Einschränkungen ‚formalistischer‘ Musikästhetik oder -analyse beschnittene Wahrnehmung des unmittelbar gegenwärtigen Klangs kann als zentraler Topos der traditionskritischen musikalischen Avantgarde seit dem frühen 20. Jahrhundert gelten. Die von Edgard Varèse und John Cage in diesem Zusammenhang vorgenommene Spezifizierung und Neudefinition von Musik als ‚organisierter Klang‘ (*son organisé / organized sound*) oder ‚Klangorganisation‘ (*organization of sound*) erscheint vor dem Hintergrund späterer Entwicklungen beinahe als Tautologie: Ist ein Klang, dem durch musikalische Gestaltung, und sei sie auch noch so elementar, sowie durch unser gliederndes Wahrnehmungsvermögen nicht irgendeine Form von Organisation zugesprochen wird, überhaupt denkbar? Obschon der Begriff ‚Organisation‘ einen produktionsästhetischen Akzent trägt, wurde schon bei Varèse und Cage zumindest implizit auch die Klangwahrnehmung zentraler Gegenstand kompositorischer Poetik. Für Varèse etwa bot die Auseinandersetzung mit Hermann von Helmholtz’ Psychophysik einen entscheidenden Impuls für seine Hinwendung zum ‚Elementar-Klanglichen‘.¹³⁹ Dabei ist zunächst zu beachten, dass die Begriffsbildung bei Varèse keineswegs eindeutig ist. So bezeichnete er mit dem Begriff „organized sound“ im engeren Sinn elektroakustisch erzeugte Klänge, etwa die elektroakustischen Interpolationen (1953–61) zum Orchesterwerk *Déserts* (1949–54) oder die elektroakustische Komposition *Poème électronique* (1958).¹⁴⁰ Andererseits verstand er bereits seit 1936 „organized sound“ auch als Synonym für Musik insgesamt.¹⁴¹ Dem Begriff liegt in Verbindung mit der von Joseph Maria Hoëné Wronski (1778–1853) übernommenen Vorstellung einer

139 Vgl. Nanz, *Edgard Varèse*, 44–47 und Lalitte, „The Theories of Helmholtz in the Work of Varèse“.

140 Varèse, [Programmtext zu „Déserts“, 1955]. Vgl. auch Gertich, „Zur Betrachtung der Tonbandeinschübe in Déserts“. Nach Dieter Nanz findet sich diese Einengung des Begriffs auf elektronisch erzeugte Klänge erstmals in einem Konzeptentwurf zu Filmmusik aus dem Jahr 1940 (Nanz, *Edgard Varèse*, 45).

141 Varèse datiert diese Formulierung auf die 1920er Jahre: „Although this new music is being gradually accepted, there are still people who, while admitting that it is ‚interesting‘, say, ‚but is it music?‘ It is a question I am only too familiar with. Until quite recently I used to hear it so often in regard to my own works, that, as far back as the twenties, I decided to call my music ‚organized sound‘ and myself, not a musician, but ‚a worker in rhythms, frequencies, and intensities.“ („The Electronic Medium“ [1962], 207.) Der erste schriftliche Nachweis der Formulierung findet sich in einem 1936 entstandenen Vortrag (Nanz, *Edgard Varèse*, 45). Eine wichtige Rolle spielt der Begriff auch im Vortrag „Freedom of Music“ (1939), vgl. Zimmermann, „Recycling, Collage, Work in Progress“, 270. Von Interesse ist in unserem Zusammenhang daneben Varèses Äußerung: „Brahms has said that composition is the *organizing of disparate elements*.“ („Music as an Art-Science“ [1939], 199.) In diesem Zusammenhang ist es auch wesentlich, an den in Varèses Schriften häufig wiederkehrenden, von John Redfield (*Music, a Science and an Art*, 1926) übernommenen Topos zu erinnern, das Rohmaterial von Musik sei Klang (vgl. ebd., 200).

in den Klängen angelegten ‚Intelligenz‘ ein autopoietisches Grundkonzept zugrunde.¹⁴² Dabei ist bei Varèse die Rezeptionsperspektive stets implizit mitbedacht.

Generell lag das große Potenzial eines Komponierens mit ‚Klang‘ spätestens im zweiten Jahrzehnt im amerikanischen ‚Ultramodernismus‘ gleichsam in der Luft: Der aus Frankreich stammende und u.a. von der musikalischen Mystik Alexander Skrjabin und der Theosophie Helena Blavatskys geprägte Dane Rudhyar (1895–1985) etwa lebte seit 1916 in den USA und verbreitete hier das asiatisch inspirierte Konzept der „living tones“, in dem Töne als „living reality“ aufgefasst wurden und das sich dezidiert gegen die Konzentration auf die relationale Beziehung zwischen Klängen in der europäischen Kunstmusik richtete.¹⁴³ Rudhyar war während der 1920er und 30er Jahre in engem Kontakt mit den ‚Ultramodernisten‘ um Henry Cowell, Carl Ruggles, Ruth Crawford Seeger u.a. und übte vermutlich auch nicht unwesentliche Einflüsse auf John Cage aus.¹⁴⁴ Man liegt aber wohl nicht falsch, wenn man konsequentere Einlösungen von Rudhyars Modell in Giacinto Scelsis Musik seit den späten 1950er Jahren sieht (→ 2.2.1).¹⁴⁵ Konzeptionell verwandt sind auch die meditativen Klang-Konzepte La Monte Youngs, der bereits 1957 mit *for Brass* für Blechbläserorchester sein erstes ‚Lang-Ton-Stück‘ komponiert hatte,¹⁴⁶ sowie die psychoakustisch fundierten Werke James Tenneys seit dem Orchesterwerk *Clang* (1972). Scelsi, dessen Schriften und Äußerungen zum Teil zu jenen Rudhyars wortgleiche Formulierungen aufweisen,¹⁴⁷ versuchte über einen nachträglich durch Verschriftlichung ‚rationalisierten‘ intuitiven Schaffensprozess ein nicht-lineares Hören zu provozieren, das von der Vorstellung eines ‚kugelförmigen‘ Klangs ausging,¹⁴⁸ dessen ‚Tiefe‘ Scelsis Musik durch das intensive und extensive Abtasten von Tonhöhenbändern ab dem Trio à cordes (1958) und den *Quattro pezzi (su „una nota sola“)* für Orchester (1959) erkunden will.

Cage verwendet die Bezeichnung „organization of sound“ in Anlehnung an Varèse¹⁴⁹ ebenfalls häufig als Synonym für ‚Musik‘. Cage führt diese Wendung 1937 in seinem Vortrag „The Future of Music“ ein: „If this word ‚music‘ is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.“¹⁵⁰ Spätestens in der zwischen den Jahren 1952 und 1958 erfolgten Wende zur Ästhetik der Unbestimmtheit wurde für Cage jedoch gerade eine solche ‚Organisation‘ von Klängen zur Negativfolie, vor der sich sein utopischer Entwurf von *nicht-intentionalen* Klangfolgen abhob.

142 Vgl. Utz, „Klang als Energie in der Musik seit 1900“, 256–260.

143 Rudhyar, *The Rebirth of Hindu Music*, 18 und Rudhyar, *Art as Release of Power*, 27.

144 Ertan, *Dane Rudhyar*, 150–154.

145 Vgl. Utz, „Klang als Energie in der Musik seit 1900“, 268.

146 Potter, *Four Musical Minimalists*, 30–32.

147 Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 63–65.

148 Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 596.

149 Jostkleigrewe, *The Ear of Imagination*, 67–70.

150 Cage, „The Future of Music: Credo“, 3.

Auch wenn ‚organized sound‘ heute vor allem als Überbegriff in der Theorie elektronischer Musik geläufig geblieben ist,¹⁵¹ so ist doch die Attraktivität des Begriffs ‚Klangorganisation‘ als allgemeiner Terminus für intentional systematisierte und wahrnehmungspsychologische Vorgangsweisen, die das Phänomen ‚Klang‘ betreffen, deutlich. Denn musikalische Wahrnehmung, ja auditive Wahrnehmung insgesamt beruht auf einer (perzeptuellen) ‚Organisation‘ von Klangereignissen (→ 1.4), die freilich im Falle von Musik eng an die kompositionspraktische ‚Organisation‘ von Klang gekoppelt, wenn auch nicht immer linear auf diese beziehbar ist. Kompositionstechnische Strukturen entstehen historisch gesehen aus einer komplexen Wechselwirkung von künstlerischer Intention, kompositionstechnischer Umsetzung, aufführungspraktischer Interpretation und perzeptueller sowie soziokultureller Rezeption, die mit dem Begriff ‚Klangorganisation‘ durchaus adäquat gefasst werden kann.

In Europa ging die Aufwertung von Klang zum primären kompositorischen Gegenstand mit der Abwendung von der Funktionalität von Klang und Klangfarbe im Rahmen tonaler Syntax seit dem frühen 20. Jahrhundert einher, u.a. in Werken wie Arnold Schönbergs Orchesterstück *Farben* op. 16, Nr. 3 (1909), Claude Debussys „poème dansé“ *Jeux* (1912) oder Anton Weberns Symphonie op. 21 (1921).¹⁵² Nach 1945 verstärkte sich diese Tendenz zunächst vor allem mit dem Aufkommen der Formen elektronisch gestützter Komposition. Durch die Arbeit im elektronischen Studio, wo Klänge ohne Vermittlung instrumentaler oder vokaler Medien erzeugt wurden, wuchs das Bewusstsein, ‚Klang an sich‘ zu gestalten: „Der Musiker sieht sich vor die gänzlich ungewohnte Situation gestellt, den Klang selbst erschaffen zu müssen.“¹⁵³ Dabei wurden vor allem in der Anfangsphase ‚Klang‘ und ‚Klangfarbe‘ tendenziell synonym verstanden, wie etwa Karlheinz Stockhausens „Arbeitsbericht 1952/53“ zeigt: „Der Komponist [...] beginnt, auch den Klang in die Struktur eines Werkes einzubeziehen, die Klangfarben ihrer physikalischen Natur nach zu komponieren in Hinsicht auf die Funktion, die sie in der Form des geplanten Werkes haben sollen.“¹⁵⁴ Stockhausens Einführung des Begriffs „Klangkomposition“ im Jahr 1953 im Kontext der elektronischen Musik basierte so noch stark auf einer ‚parametrischen‘ Vorstellung und dem Versuch, der Klangfarbe innerhalb des ‚Parameterdenkens‘ gerecht zu werden:

Selbst wenn die Teiltöne mit ihren seriell bestimmten Intervall-, Lautstärke und Zeitdauerproportionen in einem Sinustongemisch nicht mehr einzeln hörbar werden und der Eindruck eines zu einer Einheit zusammengeschmolzenen Klangkomplexes resultiert – was ja gerade bei der ‚Klangfarben-Komposition‘ besonders beabsichtigt ist – selbst dann ist es doch wesentlich, daß auf Grund einer bestimmten seriellen Auswahl und Proportionierung

151 Vgl. Fachzeitschrift *Organised Sound* (seit 1996) und Landy, *Understanding the Art of Sound Organization*.

152 Borio, „Zur Vorgeschichte der Klangkomposition“.

153 Boulez, „An der Grenze des Fruchtländes“ (Paul Klee)“, 77.

154 Stockhausen, „Arbeitsbericht 1952/53“, 34.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

eine Familie von Klängen in einem Werk existiert, und daß diese Klangfamilie einen der Reihe entsprechenden Grad an Homogenität und Exklusivität erreicht, der damit für diese bestimmte Komposition charakteristisch ist.¹⁵⁵

Zunehmend erkannte man Klangfarbe als komplexes Phänomen, das eher als Resultante denn als Bestandteil der Parameterorganisation aufzufassen war. Man hatte also gewissermaßen die ganze Zeit über schon ‚Klang‘ komponiert, wie es 1958 György Ligeti's bekannte Analyse von Boulez' *Structures Ia* für zwei Klaviere (1951) besonders dort sichtbar machte, wo im dritten Abschnitt des Werks (T. 32–39) sich sechs „Reihenfäden“ überlagern und aufgrund der rhythmischen Dichte und der für alle sechs Reihen verbindlichen Oktavlagenfixierung der Töne im Grunde ein einziger pulsierender Zwölftonklang resultiert (→ 2.1.1).¹⁵⁶ Tatsächlich hatte sich schon früh, etwa im Rahmen des Briefwechsels zwischen Cage und Boulez, die Erkenntnis durchgesetzt, dass methodisch ein Komponieren mit „aggregates“ und „constellations“ – wie in Cages *Music of Changes* für Klavier (1951)¹⁵⁷ – oder von „complexes de sons“ bzw. „blocs sonores“ – wie in Boulez' *Le Marteau sans maître* für Alt und sechs Instrumente (1952–57)¹⁵⁸ – zu vielschichtigeren Ergebnissen führte als die Arbeit mit Einzeltönen. Dem entsprachen Stockhausens Gedanken der von Debussy abgeleiteten „statistischen Form“ und der „Gruppenkomposition“¹⁵⁹ wie sie im *Gesang der Jünglinge* (1955–56) und *Gruppen* für drei Orchester (1955–57) Gestalt wurden. Indem in *Gruppen* jede ‚Gruppe‘ durch je eigene Dichte, Bewegungsrichtung, Tempo, Dynamik und Instrumentation bestimmt ist, die dieser Gruppe damit einen komplexen ‚Klang-Abdruck‘, eine Identität verleihen,¹⁶⁰ erscheint der Formprozess als Wandel von globalen klanglichen Ähnlichkeiten und Kontrasten, wobei die Folge und Überlagerung der Gruppen keine stringente formale Dramaturgie im konventionellen Sinne mehr beschreibt, sondern – als Vorwegnahme der ‚Momentform‘ – einem grundlegenden Montageprinzip folgt¹⁶¹; dabei verdichtet sich, besonders in den nicht seriell organisierten ‚Einschüben‘, die Gruppenpolyphonie aber auch bisweilen zu insistierenden ‚Klangballungen‘, die prozesshafte Kontinuitäten entfalten.

In der Theoriebildung der 1950er Jahre wurden vor diesem Hintergrund, nicht zuletzt bedingt durch die zunächst unüberwindbar scheinenden Schwierigkeiten beim Hören serieller Musik, auf Klangphänomene bezogene wahrnehmungstheoretische Überlegungen ausgehend von informationstheoretischen und phänomenologischen Ansätzen auf breiter Basis in den Vordergrund gerückt. In Summe lässt sich sagen, dass die kompositorische

155 Stockhausen, „Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)“, 50.

156 Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*“, 442.

157 Pritchett, *The Music of John Cage*, 78–88.

158 Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, 50–55.

159 Stockhausen, „Von Webern zu Debussy“ und Stockhausen, „... wie die Zeit vergeht...“.

160 Decroupet, „Gravitationsfeld *Gruppen*“ und Misch, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens*.

161 Decroupet, „Prinzip Montage – die andere Form des Zusammenhangs in der Musik des 20. Jahrhunderts?“ und Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, 80–88.

Hinwendung zu Klang und eine verstärkte Integration von Überlegungen zur Wahrnehmung von Klang Hand in Hand gingen und in den Jahrzehnten seit 1950 zu einem fortgesetzt ausdifferenzierten ‚Komponieren des Hörens‘ führten. Freilich zielte dieses gerade nicht auf eine Bestätigung von Hörkonventionen oder kulturell geprägte Erwartungen, sondern auf eine durch die ‚neuen Klänge‘ provozierte Ausweitung und – teils bewusst utopische – Entgrenzung von Wahrnehmungserfahrungen.

1.3.3 Die Klangkomposition der 1960er bis 80er Jahre und die Wiederkehr der Klang-Form-Dichotomie

Aufgrund der Tendenz der Klangkomposition zu einem an ‚globalen‘ makroformalen Prozessen orientierten Montageprinzip, in dem die „Positionierung eines bestimmten Klangs in der Gesamtform des Stücks“ willkürlich schien,¹⁶² entwickelte sich das Problem der Form und ihr Verhältnis zu Klang und Klangfarbe in den 1960er Jahren zu einer kontroversen Frage. Dabei spielten vor allem Adornos Beiträge eine gewichtige Rolle, besonders in Gestalt der beiden Darmstädter Vorträge „Vers une musique informelle“ und „Funktion der Farbe in der Musik“.¹⁶³ Fragen der ‚Klang-Form‘ wurden kompositorisch nun zunehmend im instrumentalen Medium verhandelt, nachdem die erste Welle von Schlüsselwerken elektronischer Musik abgeklungen war. Nach den ‚Massenphänomene‘ erstmals konsequent einbeziehenden orchestralen Pionierwerken von Iannis Xenakis (*Metastasis*, 1953–54, *Pithoprakta*, 1955–56) spielten dabei besonders die um das Jahr 1960 entstehenden Orchesterwerke von György Ligeti (*Apparitions*, 1958–59, UA Köln 1960; *Atmosphères*, 1961, UA Donaueschingen 1961), Krzysztof Penderecki (*Anaklasis* für Streicher und Schlagzeuggruppen, 1959–60, UA Donaueschingen 1960; *Tren ofiarom Hiroszimy* [Threnos für die Opfer von Hiroshima] für 52 Solostreicher, 1960, UA Warschauer Herbst 1961; *Fluorescences*, 1961–62, UA Donaueschingen 1962) und Friedrich Cerha (*Fasce* für Orchester, 1959/74, *Mouvements I–III* für Kammerorchester, 1959–60, *Spiegel I–VII* für Orchester mit Elektronik, 1960–61) eine Rolle. Cerhas Werke erfuhren dabei eine verzögerte Rezeption, da sie erst mit Verspätung uraufgeführt wurden (*Mouvements* 1962 in Berlin, *Spiegel II* 1964 in Donaueschingen, *Spiegel I–VII* 1972 in Graz und *Fasce* 1975 in Graz). Jeden Prioritätsstreit abwendend hat Ligeti die Gleichzeitigkeit von Cerhas und seinen Ansätzen mit jenen von Scelsi und Penderecki hervorgehoben.¹⁶⁴ Besonders Ligetis und Pendereckis Werke wurden – ungeachtet ihres teilweise sensationellen Erfolgs beim Publikum (sowohl *Anaklasis* als auch *Atmosphères* mussten bei den Donaueschinger Uraufführungen aufgrund des großen Erfolgs wiederholt werden) – ausgesprochen kontrovers

162 Borio, „Zur Vorgeschichte der Klangkomposition“, 30.

163 Adorno, „Vers une musique informelle“ [1961], „Vers une musique informelle“ [1962] und „Funktion der Farbe in der Musik“.

164 Ligeti, „Ein wienerischer Untertreiber“. Vgl. auch Shintani, „Ein Blick auf die Anfänge der Klangflächenkomposition“.

diskutiert. Sie waren repräsentativ für eine globale und nachdrückliche Tendenz zum kompositorischen Denken in großflächigen Klangtexturen. Damit in Zusammenhang stehen frühe Formen des Minimalismus in den USA, Pionierwerke wie Toshirō Mayuzumis *Nirvana Symphony* [*Nehan kokyokoku*] für Orchester und Männerchor (1958), Messiaens für 18 Solostreicher gesetzte Fläche aus Vogelgesängen im sechsten Satz *Épôde* aus *Chronochromie* für Orchester (1959–60, UA Donaueschingen 1960, im selben Konzert wie *Anaklasis*), der polnische ‚Sonorismus‘, den 1961 auch Witold Lutosławski mit den *Jeux vénitiens* für Kammerorchester aufgriff, sowie Ansätze von Komponisten wie Bo Nilsson, Jan W. Morthenson, Niccolò Castiglioni, Aldo Clementi, Franco Evangelisti, Roland Kayn, Isang Yun und José Maceda.

Kann Pendereckis Schaffen bis zur Mitte der 1960er Jahre auch als zeitgeschichtliches Dokument einer künstlerischen Unabhängigkeit von politischer Gängelung vor dem Hintergrund des Kalten Kriegs gelten (ohne dass Pendereckis Musik oder die seiner Zeitgenossen auf diesen zeitgeschichtlichen Impuls reduziert werden könnte),¹⁶⁵ so gilt ähnliches für Ligetis ‚undurchdringliche‘ Klangtexturen derselben Zeit, die regimekritischer Reflexion entsprangen. Noch in Budapest hatte Ligeti die Vision einer ‚schwarzen‘ Klangflächenmusik als Gegensatz zur ‚roten‘ Musik des sozialistischen Realismus gehabt und 1956 ‚taktlose‘ Musik in den Orchesterwerken *Viziók* („Visionen“; Partitur verschollen) sowie *Sötét és világos* (Dunkel und Helle) entworfen, die dann in das zweisätzliche *Apparitions* einfluss.¹⁶⁶ Mit dem *Requiem* (1963–65) ging Ligeti dann denselben Weg zum Bekenntniswerk wie Penderecki mit seiner *Lukas-Passion* (1963–66), auch wenn er damit keine Gläubigkeit, sondern die Angst vor dem Tod und dem Ende der Welt zum Ausdruck bringen wollte.¹⁶⁷ Selbst über den vergleichbaren politisch-sozialen Erfahrungshintergrund hinaus gibt es zumindest in der frühen Phase kompositionstechnisch neben evidenten Unterschieden zahlreiche Parallelen zwischen Pendereckis und Ligetis Verfahren, etwa die Tendenz zur Überblendung unterschiedlicher, in sich klar charakterisierter Klangtexturen in einer Art Reihungsform,¹⁶⁸ die auch ein Werk wie Xenakis’ *Pithoprakta* auszeichnete.

Das besonders reichhaltige Repertoire an Binnenstrukturen und Übergangsgestaltungen in Ligetis Formen sticht dennoch zweifellos unter allen Werken der Zeit heraus. So lassen sich allein in *Atmosphères* 16 unterschiedliche Verknüpfungsmodi zwischen zwei aufeinander folgenden Klangtexturen unterscheiden, die Ligeti im Vorstadium systematisch erarbeitete.¹⁶⁹ Auf die Einflüsse der elektronischen Klangverarbeitung auf die Klangkomposition – nicht nur bei Ligeti, sondern auch bei vielen anderen Komponist*innen der Zeit – ist oft hingewiesen worden.¹⁷⁰ Unüberhörbar ist im direkten Vergleich zwischen der

165 Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century*, 217.

166 Ligeti, „Musik und Technik“, 253. Vgl. Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960*, 37–50.

167 Sabbe, „György Ligeti – illusions et allusions“, 17.

168 Decroupet / Kovács, „IX. Erweiterungen des Materials“, 296.

169 De Benedictis / Decroupet, „Die Wechselwirkung von Skizzenforschung und spektromorphologischer Höranalyse“, 325f.

170 Vgl. Iverson, *Electronic Inspirations*, 104.

von Ligeti nicht realisierten elektronischen Komposition *Pièce électronique Nr. 3* (1957–58, ursprünglicher Titel: *Atmosphères*; 1996 durch Kees Tazelaar und Johan van Kreijl am Utrechter Institute for Sonology realisiert) und der orchestralen Umsetzung Ligetis von Techniken wie additiver Synthese, aufsteigenden Stimmkreuzungen, Filtertechniken und Texturbildungen, um wie viel überzeugender diese Techniken klanglich im Orchester aufgehen.¹⁷¹

Am bekanntesten wurde dabei die von Ligeti als *Mikropolyphonie* bezeichnete Technik, die wesentlich durch Stockhausens Überlegungen zum Übergang zwischen Dauer und Tonhöhe im Aufsatz „... wie die Zeit vergeht...“¹⁷² sowie durch die daran anknüpfenden Theorien und Verfahren Gottfried Michael Koenigs inspiriert wurde.¹⁷³ Ligeti war an der Realisierung von Koenigs elektronischer Komposition *Essay* (1957) beteiligt gewesen und bezog sich insbesondere auf Koenigs Gedanken der *Bewegungsfarbe*. Dabei ging es um den Übergang zwischen der Wahrnehmung distinkter Impulse oder Wellen und einer kontinuierlichen Tonhöhenwahrnehmung (ab ca. 16–20 Hz). Ligeti entwickelte auf dieser Basis polyphone Verfahren, in denen durch die Überlagerung von „Zeitformanten“ (d.h. unterschiedlichen rhythmischen Unterteilungen desselben Grundwertes¹⁷⁴) mehr als 16 bis 20 Impulse pro Sekunde entstehen und damit die Wahrnehmung auf die übergeordnete Ebene der Gesamttextur gelenkt wird. Die Technik wird in *Apparitions* (2. Satz, T. 25–37) und in *Atmosphères* (T. 44–53) jeweils nur einmal verwendet. Die ersten beiden Sätze des *Requiem* bauen dann ausschließlich auf dieser Kompositionstechnik auf. Dabei knüpft Ligeti hier vor allem an die Technik des von Johannes Ockeghem perfektionierten Mensur- oder Proportionskanons an und verstärkt mit der Verwendung von Luigi Nonos allintervallischer Spreizreihe aus *Incontri* (1955) und dem *Canto Sospeso* (1955–56) sogar noch den Bezug auf serielle Strukturprinzipien, die er freilich im Sinne von Klangraum-Konturen entscheidend umdeutet (→ 2.1.1).

Der grundsätzliche Einwand gegen eine vermeintlich oberflächliche Wirkungsästhetik in Werken der Klangkomposition war geprägt durch eine von Adorno bereits in der *Philosophie der neuen Musik* prominent artikulierte anti-französische Tendenz, in der immer wieder Hector Berlioz, Claude Debussy und Igor Strawinskis, aber auch Richard Wagners Werke als Beispiele einer vermeintlichen „Verräumlichung des Zeitverlaufs“,¹⁷⁵ einer „Pseudomorphose an die Malerei“ und einer „Pseudomorphose der musikalischen Zeit an den Raum“¹⁷⁶ herhalten mussten (→ 3.1.1): Dynamisch-prozessuale Formmodelle würden hier durch ein zur Willkür tendierendes Montageprinzip ersetzt. Die Kritik erneuerte Adorno 1961 in Darmstadt, wobei er vorrangig aleatorische Tendenzen im Auge

171 Vgl. ebd., 97–103 und Levy, *Metamorphosis in Music*, 62–73.

172 Stockhausen, „... wie die Zeit vergeht...“.

173 Ligeti, „Musik und Technik“, 252–261.

174 Stockhausen, „... wie die Zeit vergeht...“, 109–124.

175 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 173.

176 Ebd., 174, 177.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

hatte, aber auch eine „konsequent statische Musik“,¹⁷⁷ wie sie Ligeti zeitgleich mit seinen *Atmosphères* anstrebte.¹⁷⁸ In seinem Vortrag vom September 1961 galt Adornos Einwand zunächst allgemein dem Prinzip der Reihungsform; er führte aus

daß es zu einer informellen Musik zum mindesten notwendig dazugehört, daß die Musik nicht länger sich erschöpft in der bloßen Reihung von voneinander kontrastierenden Klangfeldern, sondern daß [...] doch zwischen diesen Abschnitten selbst solche Relationen, solche Proportionen sich herstellen müssen, daß dadurch die Musik wieder zu einem Werdenden wird, anstatt daß sie in dem Stadium der schwebenden Kadenz oder in dem Stadium der nebeneinandergestellten Teilmomente des Bildes, die in einem gewissen Sinn nun also wirklich Pseudomorphose an die Malerei sind, eigentlich sich bescheidet.¹⁷⁹

In der schriftlichen Ausarbeitung des Vortrags, der 1962 erschien, weitete Adorno dann, ohne zwischenzeitlich die Werke Ligetis kennengelernt zu haben, diese Kritik aus, indem er die „mit übertriebener Säuberlichkeit voneinander getrennten, als Feld organisierten Klangflächen“ als neues auf die „Punkte“ der frühen seriellen Musik folgendes „Cliché“ bezeichnete¹⁸⁰ und bei allem Verständnis für einen Gegenimpuls zur „Dürftigkeit des Dissoziierten“ in der seriellen Musik eine Gefahr vor allem darin sah, dass „der bloße Klang musikalischer Inhalt werde“:

Der Klang bietet der musikalischen Auffassung in unmittelbarer Evidenz sich dar; was aber kompositorisch sonst vorhanden ist, das Gewebe, bleibt bar solcher unmittelbaren Evidenz, uneinsichtige Folgerung aus dem System, nach dem jeweils die Parameter geordnet sind. Klang und Musik divergieren. Der Klang gewinnt durch sein Eigenleben aufs neue eine kulinarische Qualität, die mit dem Konstruktionsprinzip unvereinbar ist. Die Dichte von Satz und Farbe hat an dem dissoziativen, dem Phänomen gegenüber äußerlichen Charakter der Struktur nichts geändert. Sie wird so wenig zeitlich-dynamisch wie zuvor die unverbunden nacheinander getupften Töne oder die bloß gereihten Felder. Gegen die sogenannten neoimpressionistischen Züge der jüngsten Musik wäre das einzuwenden.¹⁸¹

Adorno revidierte, so Ligeti, auf das erstmalige Hören von *Atmosphères* im Jahr 1964 hin seine skeptische Haltung gegenüber der Klangkomposition¹⁸² und Harald Kaufmann argumentierte, dass Adornos Thesen „blank als gegen die von Ligeti vertretene Musik gerichtet mißverstanden werden konnten, aber inzwischen in ihrer Argumentation so lesbar sind, daß sie genau das rühmen, was Ligeti zustande brachte.“¹⁸³ Tatsächlich hielt Adorno im Vortrag von 1966 dann zwar an einer Scheidung von Klangfarbe und „verborgener Struk-

177 Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], 517.

178 Vgl. Ligeti, „Über *Atmosphères*“.

179 Adorno, „Vers une musique informelle“ [1961], 445f.

180 Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], 531.

181 Ebd., 532f.

182 Ligeti, Brief an Harald Kaufmann 6. Februar 1970 (Kaufmann, *Von innen und außen*, 253).

183 Kaufmann, „Betreffend Ligetis *Requiem*“, 145.

tur“ fest,¹⁸⁴ nannte aber Ligeti's Werk explizit als eine entscheidende Stufe zum „Freiwerden des gleichsam absoluten Klanges“, da Ligeti „die Schranke, die dem produktiven Klang durch seinen synsemantischen Charakter dem Ton gegenüber auferlegt ist, durchbrach, indem er [...] das Paradoxon einer Musik ohne Töne, nämlich ohne irgend unterscheidbare fixierte Tonhöhen zustande brachte, ohne daß es aber dabei Bruitismus wurde, also ohne daß er dem Geräuschhaften verfiel: sondern es bleibt hochartikulierte Musik.“¹⁸⁵

Neben Adorno war vor allem Boulez als ‚Gegner‘ der sogenannten ‚Klangflächenkomposition‘ aufgetreten, und Adornos Polemik war vermutlich nicht unwesentlich von Boulez geprägt.¹⁸⁶ 1960 bezeichnete Boulez in seinen Darmstädter Vorlesungen die Verwendung von „*Clusters* und *Glissandi*“ als Symptom „einer [...] zu anfängerhaften Auffassung von Stil; ihr Mißbrauch hat in jüngster Zeit sehr rasch zur Karikatur geführt. Dieses schnell zusammengefädelt Material bürgt weiß Gott nicht für große Schärfe des Einfalls; es zeigt im Gegenteil die befremdliche Schwäche, sich mit akustisch undifferenzierten Organismen zufriedenzugeben.“¹⁸⁷ Demgegenüber hatte Xenakis bereits 1955 auf dem wirkungsästhetischen, immersiven Grundprinzip seines Klangkomponierens beharrt: „Der Hörer muß gepackt und, ob er will oder nicht, in die Flugbahnen der Klänge hineingezogen werden, ohne daß er darum eine spezielle Ausbildung brauchte. Der sinnliche Schock muss ebenso eindringlich werden wie beim Anhören des Donners oder beim Blick in bodenlosen Abgrund.“¹⁸⁸ Sowohl Xenakis als auch Ligeti legten dabei Wert darauf, ihre Arbeit mit Klang als ‚Überwindung‘ seriellen Denkens darzustellen,¹⁸⁹ andererseits hoben sie die Kontinuität sowohl mit (post-)seriellen Verfahren als auch mit den Erfahrungen durch die elektronische Musik hervor.¹⁹⁰ Und entgegen Adornos ‚Verräumlichungs-These‘ betonte Friedrich Cerha, in seinen Werken um das Jahr 1960 gerade das Problem der Zeit verhandelt zu haben, das „kaum merkliche Fortschreiten von einem zum anderen“, in dem „Gestaltzusammenhänge“ gewahrt bleiben.¹⁹¹

Solche Widerlegungen der Einwände gegen ein rein ‚kulinarisches‘ Schwelgen in Klängen dürften mit dafür verantwortlich sein, dass sich die anfangs für die neuen Tendenzen verwendeten Termini „Klangfarben-Komposition“, „Komposition mit Klangflächen“¹⁹² und „Klangflächenkomposition“¹⁹³ – insbesondere begründet durch die Sorge der Komponist*innen vor einer einseitigen Etikettierung – nicht durchsetzten und zwischen 1964

184 Adorno, „Funktion der Farbe in der Musik“, 268.

185 Ebd., 311.

186 Kaufmann, *Von innen und außen*, 253 und Decroupet/Kovács, „IX. Erweiterungen des Materials“, 284f.

187 Boulez, *Musikdenken heute I*, 37.

188 Xenakis, Programmtext zu *Metastasis* (1955), zit. nach Häusler, *Spiegel der Neuen Musik*, 178.

189 Xenakis, „Die Krise der seriellen Musik“ und Ligeti, „Über *Atmosphères*“, 181.

190 Ligeti, „Musik und Technik“.

191 Cerha, „Zu meiner Musik und zu einigen Problemen des Komponierens heute“, 57; vgl. Urbanek, „Im Netzwerk von Moderne und Postmoderne“.

192 Ligeti, „Komposition mit Klangfarben“.

193 Shintani, „Ein Blick auf die Anfänge der Klangflächenkomposition“, 309.

und 1971 zunehmend der 1953 durch Stockhausen im Kontext der elektronischen Musik eingeführte Begriff „Klangkomposition“¹⁹⁴ nun auch für eine breite Tendenz des Komponierens verwendet wurde: Ligeti hielt am 10. Januar 1964 in Hamburg einen Vortrag mit dem Titel „Neue Möglichkeiten der Klangkomposition“ (sein Seminar bei den Darmstädter Ferienkursen im selben Jahr war mit „Klangtechnik und Form“ überschrieben), und Helmut Lachenmann wies 1966 darauf hin, dass „Klang-Komposition“ und „Klangfarben-Komposition“ keineswegs deckungsgleich seien: „Das zweite Wort ist länger, der Vorgang selbst aber bedeutend schlichter.“¹⁹⁵ Durch die konsequente Verwendung vor allem in den Texten von Carl Dahlhaus seit 1971 etablierte sich der Begriff „Klangkomposition“ als musikhistorischer und stilgeschichtlicher Terminus¹⁹⁶ und wurde durch Danusers Darstellung dann ‚kodifiziert‘.¹⁹⁷

Nichtsdestotrotz blieb in Folge der ‚Provokationen‘ der Klangkomposition das Thema ‚Form‘ in der ersten Hälfte der 1960er Jahre virulent, was nicht zuletzt auf jene oben dargestellte tief in der neueren europäischen Musikgeschichte verankerte Polarisierung von Klang und Form verwies (→ 1.3.1). 1963 etwa bemerkte Helga Boehmer in einer Rezension des Festivals *Settimane internazionali di nuova musica* von Palermo „einen auftauchenden Manierismus der Klangkomposition, der auf die Herstellung von Zusammenhängen gänzlich verzichtete und sich mit der bloßen Präsentation ungewöhnlicher Sonoritäten begnügte.“¹⁹⁸ Dahlhaus wiederum erklärte, „Klangkomposition“ und „Aleatorik“ in einem Atemzug nennend, diese Tendenzen hätten „die Kategorie der Form in den Hintergrund gedrängt oder sogar suspendiert. Der tönende Verlauf tendiert dazu, in tönende Augenblicke zu zerfallen, die sich in sich selbst erschöpfen, statt als Teile eines Ganzen zu fungieren, dem sie ihren Sinn verdanken.“¹⁹⁹ Das Problem bloßer Reihung thematisierte Ligeti in seinen Darmstädter Seminaren 1962 und 1964 noch kaum offensiv, vielmehr argumentierte er, eine wichtige Funktion der Klangfarbe sei es „die Form [zu] gliedern durch kontrastierende Instrumentalfarben, die die verschiedenen Strukturelemente voneinander abheben und so den Formablauf für unsere Wahrnehmung plastisch gestalten“,²⁰⁰ und führte zahlreiche historische Vor- und Zwischenstufen als Belege dafür an, u.a. von Haydn, Mahler, Debussy, Schönberg, Boulez und Stockhausen. Bereits 1960 aber hatte er in seinem Schlüsseltext „Wandlungen der musikalischen Form“ Adornos Kritik an der Verräumlichung von Zeit aufgegriffen und daneben den mit *Atmosphères* dann realisierten Gedanken einer Identität von Klang und Form skizziert:

194 Stockhausen, „Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)“.

195 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, 8.

196 Dahlhaus, „Neue Formen der Vermittlung von Musik“.

197 Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 383–392.

198 Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960*, 124.

199 Dahlhaus, „Neue Formen der Vermittlung von Musik“, 225.

200 Ligeti, „Komposition mit Klangfarben“, 158.

Der einzige Klang selbst, in seinem Aufbau und Ausschwingen, wurde als ein Keim der Form erkannt – eigentlich ist er selbst schon eine, wenn auch winzige, doch autarke musikalische Form. Er dient als möglicher Archetyp Strukturabläufen und sogar umfassenden Konstruktionen. Kristallbildungen Webernscher Art sind mit diesem Formgefühl nicht mehr zu vereinbaren. Das bedeutet, daß trotz aller Raumillusion eine Neigung besteht, den Zeitablauf wieder in eine Richtung fließen zu lassen, was schließlich zum Abbau der Verräumlichung selbst führen muß.²⁰¹

Mit *Apparitions* hatte Ligeti zugleich gezeigt, dass ein Komponieren mit Texturen keineswegs atemporale ‚Formlosigkeit‘ implizieren muss, sondern im Gegenteil eine neue Unmittelbarkeit musikalischer Zeiterfahrung ermöglichen konnte. Der Aufgabe des Prinzips musikalischer Erwartung in der frühen seriellen Musik versuchte Ligeti eine neue Qualität musikalischer Zeiterfahrung entgegenzusetzen. Dabei war eine Poetik des plötzlichen Umschlags entscheidend (→ 1.5.4).

Eine pointiert negative Einschätzung der Errungenschaften Ligetis und Pendereckis zeigt sich kurz darauf in Helmut Lachenmanns bekanntem seit Herbst 1963 entwickelten Aufsatz „Klangtypen der Neuen Musik“ (Anfang 1967 erstmals im Radio gesendet, 1970 erstveröffentlicht), der etwa das „primitive Simultanerlebnis des starren Farbklangs“ durch Pendereckis *Anaklasis* illustriert, nicht ohne bissig hinzuzufügen: „Trotz der in diesem Darstellungsrahmen erforderlichen radikalen Vergrößerung bei der graphischen Darstellung der Musikbeispiele konnte hier das Partiturbild so gut wie unverändert übernommen werden.“²⁰² Obschon Lachenmann bereits 1960 Aufführungen von *Apparitions* und *Anaklasis* beigewohnt und deren Tendenz als befreiend gegenüber der ‚orthodoxen‘ Fortführung serieller Ansätze empfunden hatte,²⁰³ versuchte er sich spätestens ab 1963 nachhaltig auch von diesen Tendenzen abzugrenzen. 1962 zeigte er sich enttäuscht vom „oberflächlichen“ Darmstädter Seminar Ligetis,²⁰⁴ 1964 besucht er dennoch erneut Ligetis Darmstädter Seminar „Klangtechnik und Form“, in dem *Apparitions*, *Atmosphères* und *Aventures* analysiert werden. Die im „Klangtypen“-Aufsatz anhand von Ligetis Werken veranschaulichten Typen „Farbklang“ (*Atmosphères*, Anfang), „Fluktuationsklang“ (*Atmosphères*, T. 88–91, Vl. 2) und „Texturklang“ (*Apparitions*, zweiter Satz, T. 25–29, Vl. 2 – die in Mikropolyphonie gehaltene Passage) sind vorwiegend negativ charakterisiert.²⁰⁵ Entgegen Ligetis Akzentuierung, in der Struktur und Textur gleichberechtigt sind und die Tendenz „strukturellen“ Komponierens in Texturen aufzugehen im Vordergrund steht,²⁰⁶ positioniert sich Lachenmann klar gegen den „Pauschal-Eindruck“ des Texturklangs und

201 Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, 103.

202 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, 9.

203 Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, 190.

204 Ebd., 231.

205 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, 8–15.

206 Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, 98.

für den Strukturklang, den man „nicht beliebig fortsetzen [kann] wie eine Klangfarbe oder eine Textur.“²⁰⁷

Der Ausgangspunkt von Lachenmanns Klangtypologie, der zentrale Bedeutung im Rahmen der Herausbildung einer eigenen Kompositionspoetik zukommt,²⁰⁸ ist die Emanzipation des „akustisch vorgestellten Klangs“ im 20. Jahrhundert und das daraus folgende Primat einer „unmittelbar empirisch-akustische[n] Klang-Erfahrung“, die an die Stelle der Polarität von Konsonanz und Dissonanz tritt.²⁰⁹ Grundlage der Typologie ist dabei das von Stockhausen eingeführte Konzept einer „Eigenzeit“ jeden Klangs²¹⁰; Lachenmann versteht darunter die „Zeit, welche erforderlich ist, um die Eigenschaft eines [...] Klangs zu übermitteln.“²¹¹ Die Typologie wird in die übergeordneten Kategorien *Klang als Prozess* („Kadenzklang“, „Strukturklang“) und *Klang als Zustand* („Farbklang“, „Fluktuationsklang“, „Texturklang“) eingeteilt, wobei vielfältige Übergangsbereiche denkbar sind. Ersichtlich ist an dieser Kategorisierung, wie sehr Lachenmann bemüht ist, die Temporalität von Klang in den Vordergrund zu rücken und damit das ‚Formproblem‘ der Klangkomposition für sich zu lösen: „Form wird nicht als abstrakt oder schematisch organisierte Zeitgliederung von außen an Musik angelegt und dann mit Klängen ‚gefüllt‘, sondern zeitigt sich selbst aus den konkreten Eigenschaften der Klänge.“²¹² Lachenmanns Kritik an der Klangkomposition der Jahre zuvor wird auch vor dem gesellschaftskritischen Impetus seiner Poetik verständlich:

[F]ür Lachenmann ist [...] die Kritik am illusionistischen Schönheitsideal des Klangs Teil einer allgemeinen Ideologie- bzw. Gesellschaftskritik. An die Stelle der Ästhetik des ‚reinen‘ Klangs, der wegen seiner vermeintlichen Immaterialität Mystifikationen ausgesetzt ist, tritt so eine Ästhetik der bewussten Desillusionierung. Mit den physikalisch-energetischen Bedingungen des Klangs wird eine materiale Basis der Musik freigelegt, die den schönen Schein des Klangs profaniert und die Musik den Geräuschen der Alltagswelt so weit annähert, bis sie an der durch industrielle Produktionsprozesse aller Art geprägten Alltagswelt partizipiert.²¹³

Eine stärker affirmative Rezeption der Klangkomposition fand hingegen wenige Jahre später in der französischen Spektralmusik der 1970er Jahre statt, in der mit dem Topos des „harmonie-timbre“²¹⁴ jener ‚liminale‘ Bereich zwischen Klangfarbe und Harmonik fokussiert wurde, der auch Xenakis oder Ligeti faszinierte und bereits in Pierre Schaeffers Theorie als „timbre harmonique“ eine wichtige Rolle einnahm.²¹⁵ Einer immer explizite-

207 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, 17.

208 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 39–44.

209 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, 1.

210 Stockhausen, „... wie die Zeit vergeht...“, 134–136.

211 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, 8.

212 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 43.

213 Ebd.

214 Murail, „Spectres et lutins“, 24.

215 Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, 516–528.

ren Kritik an seriellen Methoden bei den jungen französischen Komponisten lagen nicht zuletzt systematische wahrnehmungspsychologische Erwägungen zugrunde, die vor allem bei Gérard Grisey zum Schlüssel der kompositorischen Poetik wurden. Hatte Grisey in frühen Werken wie *Périodes* für sieben Musiker (1974) und *Partiels* für 16 oder 18 Musiker (1975) zunächst unter dem Einfluss von Spektralanalysen einzelner Instrumentalklänge und Giacinto Scelsis kontemplativen Klangexplorationen eine Projektion kurzer Klangspektren in die Makroform mittels „instrumentaler Synthese“²¹⁶ und damit eine schlichte ‚Wellen-‘ oder ‚Atemform‘ entwickelt (→ 2.2.2), so wurde auch für ihn das Thema der Zeitlichkeit von Klang zunehmend dringlich. Wie Ligeti rückte er dabei den Aspekt der Hörerwartung ins Zentrum (→ 1.5.3). Um seine Musik verstärkt mit solchen Qualitäten der Zeiterfahrung auszustatten, versuchte Grisey in Werken wie *Talea* für fünf Instrumente (1985–86) mittels Prozessen von Entropie, gefasst in der Metapher des „Unkrauts“, absehbaren Formprozessen ein mitunter abruptes Ende zu setzen.²¹⁷

Schließlich wird Klang im Sinne einer wuchernden Ausbreitung in den Raum ab den 1980er Jahren zum Schlüssel in Luigi Nonos Musik. In Nonos Spätwerk ist diese räumliche Ausbreitung von Klang unter dem Einfluss der Möglichkeiten live-elektronischer Klangtransformation Grundmedium eines existentiellen Hörbegriffs, den der Komponist als Fortsetzung seines politischen Engagements mit anderen Mitteln verstand. Die im Kontext oder in der Folge der „Hörtragödie“ *Prometeo* (1981–85) entstandenen Werke wie *À Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* für Bassflöte, Kontrabassklarinetten und Live-Elektronik (1985) oder *Post-prae-ludium n. 1 „per Donau“* für Tuba und Live-Elektronik (1987) zielen auf eine immersive Klang-Zeit-Erfahrung, der nicht zuletzt ein stark gemeinschaftlicher, kollektiver Impetus eigen ist und die über eine Fragmentierung des Zeitverlaufs und eine teilweise unsichtbare Form der Klangerzeugung (sowohl durch – mitunter nicht sichtbare oder weit entfernte – Akteur*innen im Raum als auch durch technische Medien) ins Geschichtliche und Mythologische geweitet wird.²¹⁸ Mit den fortgesetzt ausgebauten technologischen Möglichkeiten der Raum-Klang-Verteilung ist nach den Raum-Kompositionen der 1950er Jahre (eine wichtige Stufe der Klangkomposition, da sie Klangrezeption bewusst ‚inszenierten‘) die Raumsituation in den Jahrzehnten um die Jahrtausendwende, nicht zuletzt in der Nachfolge Nonos, verstärkt ins Zentrum gerückt.²¹⁹ Durch ein dialogisierendes Prinzip von verschiedenen quer durch den Aufführungsraum ‚konzertierenden‘ Gruppen gewann so auch Lachenmann etwa im großen Ensemblewerk *Concertini* (2004–05) seinen Strukturklängen neue Facetten ab, nachdem in seiner „Musik mit Bildern“ *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990–96) das vorletzte

216 Grisey, „A propos de la synthèse instrumentale“ und Féron, „Gérard Grisey. Première section de *Partiels*“.

217 Vgl. zu dieser Metapher, die Grisey von Deleuze übernimmt, Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, 236f.

218 Vgl. Jeschke, *Prometeo* und Maierhofer-Lischka, „*Ich höre die Steine, sehe den Klang und lese das Wasser*“.

219 Vgl. Maierhofer-Lischka, „*Ich höre die Steine, sehe den Klang und lese das Wasser*“, 79–184.

Bild (Nr. 23: *Shō*) bereits stark die raumgreifende auratische klangliche Sogwirkung der japanischen Mundorgel inszeniert hatte, nach deren Vorbild die klanglichen Verdichtungen im Schlussabschnitt von *Concertini* gestaltet sind.²²⁰

Wenn also die im Kontext der Klangkomposition der 1960er Jahre neu aufflammende Diskussion über die Priorität von Form über Klang mithin als Teil einer großen durch die (vorrangig deutsche) Musikgeschichtsschreibung konstruierten Emanzipationsbewegung²²¹ – im Sinne einer Emanzipation weg von einer ‚elementarischen‘ Hingebung an den Klang hin zu einer geistigen Durchdringung der Form – verstanden werden kann, so setzt die ‚Emanzipation‘ des Klangs von Form und Struktur im 20. Jahrhundert diesen Topos der „Befreiungsgeschichte“²²² einerseits fort, kehrt ihn in einer reflexiven Bewegung aber zugleich um, indem sie im Sinne einer Gegenmoderne das ehemals Marginalisierte ins Zentrum rückt.²²³

1.3.4 *Klang als Materialität und Metapher*

Adornos Grundgedanke, dass die Erzeugung, die ‚Arbeitsteiligkeit‘ der Hervorbringung von Klang in Richard Wagners Musik gezielt verdeckt und damit die Illusion einer einheitlichen Klangquelle vermittelt werde (→ 1.3.1), lässt sich in mannigfaltigen Varianten in den ästhetischen Diskursen des 20. Jahrhunderts wiederfinden. Gewiss liegt es hier zunächst besonders nahe, an Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale* zu denken, deren Impetus ja darin liegt, all jene Vorgänge der Klangerzeugung, die in der ‚philharmonischen‘ Klangästhetik unhörbar bzw. unmerklich gemacht werden sollen, gezielt hervorzukehren: „[Die *musique concrète instrumentale* will] Klang [...] als direkten oder indirekten Niederschlag von mechanischen Handlungen und Vorgängen profanieren, entmusikalisieren und von dort her zu einem neuen Verständnis ansetzen [...]. Klang als akustisches Protokoll eines ganz bestimmten Energieaufwandes unter ganz bestimmten Bedingungen [...]“²²⁴ Dabei insistiert Lachenmann darauf, dass die dergestalt ‚verfremdeten‘ Klänge zueinander in essentiell *strukturellen* Beziehungen stehen.²²⁵ Es geht ihm nicht um

Klang um der Struktur willen, sondern – bei stets luzider Konstruktion – Struktur um des Klanges, besser: um des Klangerignisses willen. Das Hören von Musik [...] wird zum kunstvoll provozierten Beobachten dessen, was da geschieht. Es wird in aller Ernsthaftigkeit dorthin verwiesen, wo bisher seine Irritationsgrenze zu sein schien: an den „Eklat“ [...], der [...] sich keineswegs als Skandalon, sondern als Ausgangspunkt einer veränderten Wahrnehmung begreift.²²⁶

220 Vgl. Utz, *Musical Composition in the Context of Globalization*, 308–335.

221 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, 257–331.

222 Ebd., 257.

223 Janz, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, 399–410.

224 Lachenmann, „Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher“, 150.

225 Lachenmann, „Bedingungen des Materials“, 36f.

226 Lachenmann, „Heinz Holliger“, 308.

Können solche Ausführungen nun vielleicht doch so gedeutet werden, dass sie – aller ikonoklastischer Emphase zum Trotz – am Ende doch wieder den autoritären ästhetischen Diskurs einer Überlegenheit von Struktur über Klang bewahren oder sogar zuspitzen? Es mag einige Belege für eine solche Deutung geben, nicht zuletzt die hierarchische Weise, in der Lachenmann seine Klangtypologie aufbaut mit dem ‚Strukturklang‘ als Idealzustand, in dem individuelle Komponenten und eine übergeordnete klangliche Situation interagieren, ohne zu einer rein globalen ‚Textur‘ zu verschmelzen.²²⁷ Relevanter als dieses Verharren im ‚Struktur‘-Topos scheint mir aber die Bemühung Lachenmanns zu sein, simplistische Gegensätze zwischen ‚rein strukturellen‘ und ‚holistischen‘ Wahrnehmungsmodellen gezielt zu dekonstruieren, wobei Aura, Assoziation und Unmittelbarkeit der Klangerfahrung eine wichtige Vermittlerrolle einnehmen. Die Figur des ‚dialektischen Strukturalismus‘ bezeichnet genau dieses Spannungsfeld:

Befreite Wahrnehmung bezieht sich nicht nur auf die bewußtgemachte Evidenz des akustischen Moments – das allerdings auch –, Wahrnehmung, künstlerisch in Anspruch genommen, will vielmehr ihrerseits dialektisch operieren: Die Qualität beziehungsweise die erlebbare Bedeutung des Klingenden ändert sich und präzisiert sich erneut im neugeschaffenen strukturellen Beziehungsfeld.

Eine freie, voraussetzungslose Wahrnehmung indes gibt es nicht. Aber im Übergang vom gewohnten Hören zur strukturell Neubestimmten Wahrnehmung blitzt jenes im Grunde unfaßbare Moment einer „befreiten“ Wahrnehmung auf, welches uns zugleich an unsere unbewußt von außen bestimmende Unfreiheit erinnert und uns so an unsere Bestimmung zur Überwindung der Unfreiheit, das heißt an unsere Geistfähigkeit gemahnt.²²⁸

Struktur, Klang und Wahrnehmung sind für Lachenmann also eng aneinander gebundene, interagierende Dimensionen. Eine prägnante Formulierung findet dies in den Wortspielen des „Klangtypen“-Aufsatzes, eine These György Ligetis vom Zusammenfallen von Klang und Form aufgreifend²²⁹: Ein ‚Strukturklang‘ kann ebenso als eine ‚Klangstruktur‘ gelesen werden – und umgekehrt (→ 1.4.1).²³⁰

Diese Perspektive mag auch hilfreich sein, um das Verhältnis zwischen Lachenmanns Klangphänomenologie und Pierre Schaeffers Theorie des *objet sonore* unter einem neuen Aspekt zu betrachten.²³¹ Schaeffers durchaus fragwürdige Metapher des ‚Klangobjekts‘ gründet auf dem Gedanken des ‚reduzierten Hörens‘ (*écoute reduite*²³²): Klänge ‚reduziert‘ oder ‚akusmatisch‘ zu hören (*écoute acousmatique*) bedeutet, sie möglichst unabhängig von ihrer Klangquelle, ihrer Bedeutung oder (intendierten) Wirkung zu erfassen; indem so alle herkömmlichen semantischen Assoziationen ausgeschaltet werden, soll das Klangobjekt

227 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, 17–20.

228 Lachenmann, „Zum Problem des Strukturalismus“, 90.

229 Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, 103.

230 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, 17–20.

231 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 30–34 und Hilberg, „Geräusche?“.

232 Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, 270–272.

„an sich“ (*par lui-même*) erfasst werden. Dies führt zu einem Hörmodus, der ganz besonders durch das Hören von Tonträgern bzw. von Lautsprechermusik ohne jegliche performative Komponenten gestützt werden soll.²³³ Auch wenn Schaeffers ‚reduziertes Hören‘ und Lachenmanns ‚befreite Wahrnehmung‘ die Grundintention teilen, musikalische Wahrnehmung durch eine verstärkt selbstreflexive Form des Hörens (eine „sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung“²³⁴) von syntaktischen Kategorien zu lösen, so könnten die Methoden, die beide Komponisten wählen, um dieses Ziel zu erreichen, kaum gegensätzlicher sein. Schaeffers Theorie offenbart einen aussichtslosen Versuch, durch die Verdeckung performativer Anteile jegliche Assoziationen und Beziehungsbildung auszublenden. Sie ist in ihrer Idealisierung des Lautsprecherhörens Produkt eines naiven technologischen Optimismus.²³⁵ Das Performative bildet dagegen das Zentrum von Lachenmanns Gedanken des ‚konkret‘ erfahrenen Strukturklangs: Erst die vollständige Hinwendung zum Akt der Klanghervorbringung bringt Hörer*innen an einen Punkt, an dem konventionelle metaphorische Hörstrategien bedeutungslos zu werden beginnen – einen Punkt, an dem, wie Lachenmann sagt, „Zuhören“ zum „Hören“ wird.²³⁶

In Albert Bregmans *Auditory Scene Analysis* wird in diesem Zusammenhang zwischen ‚natürlicher‘ und ‚chimärischer‘ Zuordnung von Klängen unterscheiden („natural“ und „chimeric assignment“). Im Falle einer ‚natürlichen Zuordnung‘ ist die Identifikation der Klangquelle ein wesentlicher Bestandteil des musikalischen Erlebens. Dies wird von Bregman mit dem Alltagshören verbunden, wo wir es gewohnt und oft auch darauf angewiesen sind, Schallquellen und ihre Implikationen eindeutig zu identifizieren. In vielen *musikalischen* Fällen, die Bregman als ‚chimärische Zuordnung‘ charakterisiert, erzeugen mehrere Klangquellen hingegen eine zusammengesetzte, hybride und damit schwer in ihre Komponenten aufzulösende Klangfarbe oder die Quelle des Klangs ist aus anderen Gründen verdeckt:

We use the word chimera metaphorically to refer to an image derived as a composition of other images. An example of an auditory chimera would be a heard sentence that was created by the accidental composition of the voices of two persons who just happened to be speaking at the same time. Natural hearing tries to avoid chimeric percepts, but music often tries to create them. It may want the listener to accept the simultaneous roll of the drum, clash of the cymbal, and brief pulse of noise from the woodwinds as a single coherent event with its

233 Ebd., 91–98, 152–156 und *passim*.

234 Lachenmann, „Hören ist wehrlos – ohne Hören“, 117.

235 Wie sehr in der Dauerhaftigkeit solcher Figuren auch über den vermeintlichen Bankrott der Kunstreligion nach 1945 hinaus noch theologische Motive wirksam waren, hat Martin Kaltenecker an Pierre Schaeffers Hörmodell gezeigt: Das „objet sonore“ werde für Schaeffer zum „Gegenstand einer quasi religiösen Aufmerksamkeit: Es ist der Rest, das Supplement, das nur für eine mystische Haptik greifbar ist, und es wird als unendlich vorgestellt. Schaeffer geht so weit, das Aufnehmen des Klangs mit der Aufnahme der Eucharistie zu vergleichen.“ (Kaltenecker, „Pierre Schaeffers Theologie des Hörens“, 18)

236 Lachenmann/Gadenstätter/Utz, „Klang, Magie, Struktur“, 18f. und 28–30.

own striking emergent properties. The sound is chimeric in the sense that it does not belong to any single environmental object.²³⁷

Eine vermittelnde Position im Diskurs über die Bedeutung von Klang, Struktur und Ausführung für die Wahrnehmung nehmen die Texte Andy Hamiltons ein, die insbesondere die von Roger Scruton im Anschluss an Schaeffer formulierte ‚acousmatic thesis‘ zu widerlegen versuchen. Zum einen stellt Hamilton dar, dass Scrutons These von der Theorie Schaeffers klar unterschieden werden muss²³⁸: Während Schaeffers Gedanke des ‚reduzierten Hörens‘ im Wesentlichen präskriptiv formuliert ist, mithin eine bewusste Refokussierung des Wahrnehmungsvorgangs, eine Anstrengung seitens der Rezipierenden also, erfordert, argumentiert Scruton, dass ‚akusmatisches Hören‘ ein ‚natürlicher‘ Wahrnehmungsvorgang sei, der musikalisches Hören insgesamt auszeichne: „Music is an extreme case of something that we witness throughout the sound world, which is the internal organization of sounds as pure events [detached from their cause].“²³⁹ Hamilton weist Scrutons ‚acousmatic thesis‘ zurück, indem er mit dem Modell des ‚hearing-in‘ – in Analogie zu einer Theorie visueller Wahrnehmung bei Richard Wollheim (‚seeing-in‘) – die Gleichzeitigkeit einer „atomistic experience of individual sounds“ und einer holistischen Erfahrung musikalischer Struktur, vermittelt durch metaphorische Kausalität annimmt.²⁴⁰ In diesem Sinn kann von einer Interaktion materialer, morphologischer, energetischer, ‚haptischer‘ Dimensionen einerseits und metaphorischer Dimensionen andererseits bei der Wahrnehmung von Klang ausgegangen werden, die gerade für ein angemessenes Verständnis der den Bereich neuer Musik durchziehenden Klang-Diskurse zentral ist. Eine solche metaphorisch gerahmte klangliche Morphosyntax soll im folgenden Abschnitt nun stufenweise entwickelt werden.

1.4 Klangorganisation: Zu einer Theorie der musikalischen Syntax und Morphosyntax

Einfach gefasst folgt die im folgenden entwickelte Theorie einer posttonalen musikalischen Morphosyntax dem Grundgedanken, dass das Hören und Verknüpfen von ‚Klanggestalten‘ für die Wahrnehmung und Erfahrung posttonaler Klangprozesse besonders wesentlich ist, sodass morphologische (gestalthafte) und syntaktische (zeitlich-verknüpfende) Prozesse sich auf unterschiedlichen Ebenen durchdringen. Die wachsende Bedeutung morphosyntaktischer Prozesse für die Wahrnehmung posttonaler Musik erklärt sich nicht zuletzt dadurch, dass der Verzicht auf herkömmliche Mittel tonaler oder moda-

²³⁷ Bregman, *Auditory Scene Analysis*, 459f.

²³⁸ Hamilton, *Aesthetics and Music*, 100–103.

²³⁹ Scruton, „Sounds as Secondary Objects and Pure Events“, 64; vgl. Scruton, *The Aesthetics of Music*, 1–18.

²⁴⁰ Hamilton, *Aesthetics and Music*, 7 und 109–111 und Hamilton, „The Sound of Music“, 169–173.

ler Zusammenhangsbildung zu einer stärkeren Relevanz ‚elementarer‘, mitunter reflexhafter Wahrnehmungsprozesse führt. Eine solche instinktnahe perzeptuelle Reaktion aus der ‚Tiefe‘ unseres Wahrnehmungsapparats wird und wurde durchaus von vielen Komponist*innen seit Beginn des 20. Jahrhunderts intendiert, wenn sie mit ihrer Musik eine ‚Befreiung‘ der Wahrnehmung, eine ‚sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung‘ oder andere Formen existentieller Musikerfahrung einforderten und sich damit gegen ein wissen- und gedächtnisgeleitetes ‚kulturelles Hör-,Verstehen‘, gegen ein abgesichertes, von Vorurteilen verstelltes Musikhören richteten. Wenn man gewiss in solchen Tendenzen auch ein Echo jener Abkehr von der Lebenswelt und vom „korrumpierenden Einflusse der Öffentlichkeit“²⁴¹ sehen kann, wie sie etwa mit den kurzen Stücken der Wiener Schule einherging (→ 2.2.4), so muss doch hervorgehoben werden, dass seit den 1950er Jahren umgekehrt an Formen der musikalischen Kommunikation gearbeitet wurde, die im Gegensatz zu Schönbergs Ideal eines umfassend „gebildeten Hörers“²⁴² eine radikale Voraussetzungslosigkeit im Hören suchten.

Gewiss erscheint es zunächst illusorisch – und zudem hochgradig anachronistisch – ein ‚System‘ entwickeln zu wollen, das ein Modell für sämtliche Spielarten posttonaler Musik bereitstellt: Zu divergierend ist die Ton- und Klangorganisation der Musik seit dem 20. Jahrhundert. Zudem ist, wie eingangs ausgeführt, eine scharfe Abgrenzung ‚tonaler‘ von ‚atonaler‘ oder ‚posttonaler‘ Musik in zahlreichen Fällen kaum möglich (→ 1.1). Ein evolutionäres Geschichtsmodell, das eine vermeintlich folgerichtige Linie von einer nahezu 300 Jahre lang stabilen über ‚vagierende‘, ‚erweiterte‘ und ‚aufgehobene‘ Tonalität zur Atonalität zieht, verkennt nicht nur die zum Teil radikalen Veränderungen in der Auffassung und Anwendung tonaler Systeme zwischen 1600 und 1900, sondern auch das Fortwirken tonaler Grundprinzipien wie etwa Spannung-Lösung selbst in den scheinbar radikalsten ‚anti-tonalen‘ Zusammenhängen. Ursprünglich basierend auf der Polarität von Konsonanz und Dissonanz wirkte dieses Prinzip auch nach der weitgehenden Aufhebung dieser Unterscheidung in vielen Bereichen der neuen Musik weiter.

Helmut Lachenmann hat aus dieser Beobachtung die Konsequenz gezogen, die Dur-Moll-Tonalität als Rahmen der Deutung von Musik bis in die Gegenwart mit aller Konsequenz zu akzeptieren,²⁴³ zumal sie weiterhin in Form von populärer Musik und des ka-

241 Berg, „Prospekt des ‚Vereins für musikalische Privataufführungen““, 3.

242 Schönberg, „Brahms, der Fortschrittliche“, 49. (→ 2.2.4)

243 „Tonalität ist so bestimmt von einer – wie sich inzwischen gezeigt hat – unendlich strapazierbaren Dialektik von Konsonanz und Dissonanz, welche es ermöglicht und erzwingt, jegliche Musikerfahrung, und sei sie noch so fremdartig, dem tonalen Prinzip zuzuordnen als Dissonanzerfahrung, deren Spannungsreiz in dem Maß noch zunimmt, wie sie sich von der tonalen Mitte weg in welche Peripherien auch immer entfernt. Anders gesagt: Es gibt nichts, was mit den Kategorien der Tonalität nicht erfassbar und entsprechend nutzbar wäre.“ (Lachenmann, „Vier Grundbestimmungen des Musikhörens“, 55.) Vgl. dazu auch Lachenmanns Aussage: „Unser Ohr ist [...] voll Erinnerungen und Assoziationen gegenüber dem sich ergebenden Klanggeschehen. Vielleicht sollte deshalb die Ausgangssituation jeglichen Analysierens die Tonalität sein – als kollektive Übereinkunft, in der wir aufgewachsen

nonisierten Konzertrepertoires unseren Hör-Alltag nachhaltig prägt. Umgekehrt wäre es freilich im höchsten Maß irreführend zu folgern, die Musik der Gegenwart ließe sich unter dem Paradigma der Tonalität bereits vollständig verstehen. Aber kann es ein alternatives Paradigma geben? Ist die Aufsplitterung in höchst individualisierte Systeme der Klangorganisation nicht bereits so unaufhaltsam vorangeschritten, dass sich jede Forderung nach übergreifender Systematik von selbst ad absurdum führt?

Konsequenz einer solchen Situation ist ein Typus von musiktheoretischer Darstellung, der entweder – wie Allen Fortes Methode der ausschließlich Tonhöhen einbeziehenden Analyse – von vornherein nicht nur das zu untersuchende Repertoire, sondern auch die zu untersuchenden Parameter begrenzt, oder aber – wie im Falle von Walter Gieslers verdienstvoller Publikation zur *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts*²⁴⁴ – sich zum einen auf die rein poetische Perspektive begrenzt (durchaus in der propädeutischen Tradition der deutschen Musiktheorie), zum anderen dabei überhaupt auf eine systematische Betrachtungsweise zugunsten einer (wenn auch übersichtlich gegliederten) Dokumentation einzelner, konkreter kompositorischer Methoden verzichtet. Auch die 2008 erschienene Studie von Emmanouil Vlitakis,²⁴⁵ die mit großer Deutlichkeit der Klangfarbe primäre Bedeutung für die Analyse zumisst, verlässt die produktionsästhetische Perspektive kaum und verzichtet nahezu völlig auf übergreifende Analyse- und Deutungskategorien zugunsten werkspezifischer Methodik. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht auch Johannes Menkes Schlussfolgerung: „Advanced harmonic phenomena have always eluded systematization. [...] If it is truly open to new discoveries, music theory must lay aside its systematic compulsion and recuperate that which is individual.“²⁴⁶

Zwischen einem ideologisch überzogenen Systemanspruch, wie er in der Vergangenheit für viele Theorien von Tonalität charakteristisch war, und wie er sich noch nach 1945 in kognitiven Theorien mitunter mit einer Polemik gegen die neue Musik verband (→ 1.2.), und einem überall nur ‚Individuelles‘ erblickenden Relativismus liegt der maßgebliche Raum, in dem sich eine flexible und modular konzipierte Theorie der Klangorganisation entfalten kann. Sie muss nicht zuletzt Fragen der Wahrnehmung und Kognition stärker als bislang berücksichtigen und kann diese nicht lediglich der Musikpsychologie oder einer einseitig kognitiv ausgerichteten Musiktheorie überlassen, Disziplinen, in denen posttonale Musik bislang ohnehin nur in ganz wenigen Einzelfällen genauer thematisiert wurde.²⁴⁷

sind und deren vielleicht veraltete Hörkategorien es in jedem Werk erneut außer Kraft zu setzen gilt.“ (Lachenmann / Gadenstätter / Utz, „Klang, Magie, Struktur“, 18)

244 Gieseler, *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts*.

245 Vlitakis, *Funktion und Farbe*.

246 Menke, „Thoughts on Harmony Today“, 72.

247 Unter den wenigen Ausnahmen sind zu nennen Warner, *Das Undurchhörbare*, Rösing, *Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik*, Deliège, „A Perceptual Approach to Contemporary Musical Forms“, Deliège / Mélen, „Cue Abstraction in the Representation of Musical Form“ sowie Addressi / Caterina, „Analysis and Perception in Post-tonal Music“.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

1.4.1 Historische und terminologische Voraussetzungen

Vor einem solchen Hintergrund könnte es ratsam sein, zunächst zu einer Art elementarer Phänomenologie zurückzukehren, und sich Gedanken darüber zu machen, was tatsächlich geschieht, wenn Musik ‚sich ereignet‘ (vgl. zum Folgenden Abb. 1). Auf einer denkbar allgemeinen Ebene könnte man festhalten, dass Musik immer aus mehr oder weniger distinkten *Klangereignissen* besteht. Stille oder Klänge geringerer Dichte (z.B. Nachklänge, Resonanzen) stellen dabei offensichtliche Möglichkeiten dar, Klangereignisse voneinander unterscheidbar zu machen und damit die Wahrnehmung von einzelnen Ereignissen zu provozieren. Weitere Möglichkeiten der Abgrenzung können Unterschiede, plötzliche oder graduelle Veränderungen der Klangfarbe (Instrumentation), Lautstärke, Struktur, Dichte, Lage etc. sein.

Gleichgültig ob man bereits einen aus zwei oder mehr Sinustönen bestehenden komplexen Ton in der Tradition Helmholtz' als ‚Klang‘ bezeichnet oder erst einen Zustand, der aus mehreren solchen komplexen Tönen gebildet wird, so kann man davon ausgehen, dass jedes Klangereignis *induktiv* oder *deduktiv* bestimmt sein kann: Es kann sich aus Einzelkomponenten zusammensetzen (additive Synthese, sukzessives Einsetzen von Liegetönen) oder im Gegenteil aus einem Klangtotal ‚herausgefiltert‘ werden (Filtern von weißem Rauschen, Bildung von Teilmengen eines Tonvorrats). Eine induktive oder deduktive Genese des Klangs kann entweder in der Endfassung einer Komposition für Hörer*innen nachvollziehbar gemacht werden (vgl. unten Nbsp. 1 und 2) oder Bestandteil eines vorkompositorischen Prozesses sein, der im klingenden Ereignis kaum oder gar nicht mehr erkennbar ist. Dabei bringt die Emanzipation des Geräuschs (→ 1.3, 3.4) es mit sich, dass die ein Klangereignis konstituierenden ‚Klänge‘ nicht auf harmonische Teiltonstrukturen begrenzt bleiben müssen, sondern vielmehr sämtliche Stufen zwischen eindeutig bestimm- baren Tonhöhen und einem Rauschen, Knacken oder Pochen umfassen können, das keinerlei Tonhöhenempfindung mehr hervorruft.

Aus einem so geformten Klangereignis können nun durch Ausfaltung in der Zeit *Klangfolgen* (Sukzessionen distinkter Klangereignisse) oder *Klangtransformationen* (metamorphosenartige Verwandlungen von Klangzuständen ohne distinkte Binnenstruktur) werden. Klangereignisse, Klangfolgen und Klangtransformationen können je nach analytischer Perspektive auf verschiedenen Dimensionen der Struktur oder Form konzipiert oder wahrgenommen werden, von der Mikrozeit bis zur Makrozeit der Großform. Auf mikroformaler Ebene kann etwa die klangfarbliche Veränderung eines einzelnen Tons oder Akkords bereits als Klangtransformation beschrieben werden, Klangereignis und Klangtransformation können also ineinander fallen. Umgekehrt können auf makroformaler Ebene größere formale Abschnitte oder auch ganze Werke als ein einziges Klangereignis (gegebenfalls mit inhärenter Klangtransformation oder inhärenter Klangfolge) aufgefasst werden. Erinnert werden kann auch hier wieder an Lachenmanns zugespitzte Auffassung des Zusammenfallens von Form und Klang, ausgedrückt durch das als identisch verstandene

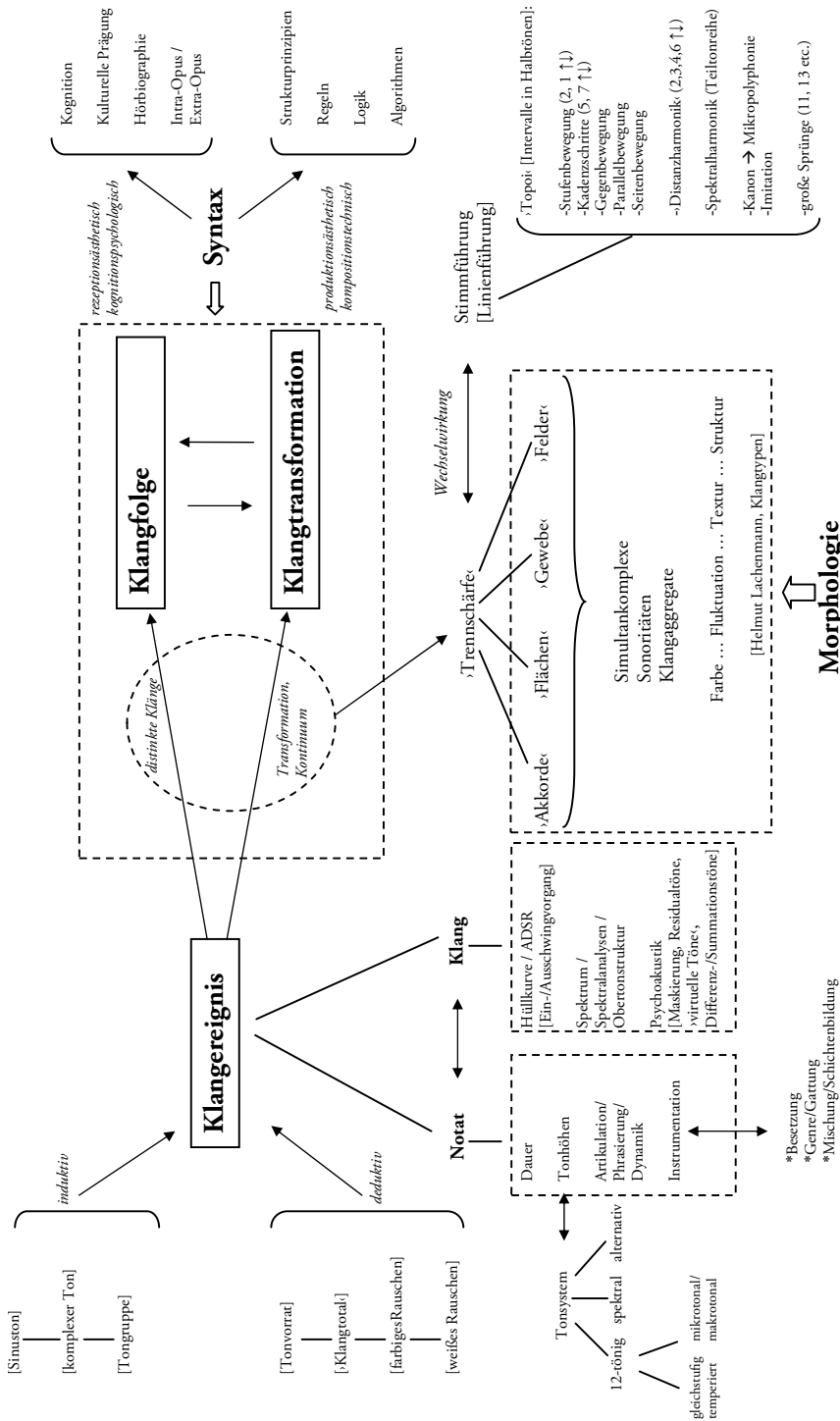


Abbildung 1: Klangorganisation (Morphologie und Syntax) in posttonaler Musik – Diagramm

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

Begriffspaar ‚Strukturklang‘/ ‚Klangstruktur‘²⁴⁸ (→ 1.3.4): „Form wird so erfahren als ein einziger überdimensionaler Klang, dessen Zusammensetzung wir beim Hören von Teilklang zu Teilklang abtasten, um uns auf diese Weise Rechenschaft zu geben von einer unsere bloß simultane Erfahrung übersteigenden Klangvorstellung.“²⁴⁹ Grundsätzlich kann die Dauer eines Klangereignisses also von wenigen Millisekunden (ein Klangereignis, das nach Lachenmann als „Impulsklang“²⁵⁰ zu bezeichnen wäre) bis zu ausgedehnten Folgen oder Transformationen von mehreren Minuten Dauer reichen, sofern diese als eine unteilbare Struktureinheit konzipiert oder wahrgenommen werden. Gerade hier deutet sich freilich auch an, dass kompositorisch konzipierte und hörend wahrgenommene Klangereignisse keinesfalls kongruent sein müssen.

Damit sind wir bei der Frage, wie Klangereignisse sinnfällig voneinander abgegrenzt werden können. Eine schlüssige Segmentierung des musikalischen Verlaufs ist ein Fundamentalproblem in der Analyse neuer Musik, das insbesondere im Kontext der *Pitch-class-set*-Analyse intensiv diskutiert wurde.²⁵¹ Denn nur in den seltensten Fällen sind klangliche Einheiten unzweideutig voneinander abgehoben, etwa durch homophone oder blockartige Organisation. Vielmehr kann unser Vermögen, einzelne Klangereignisse aus einem komplexen Klangbild zu extrahieren, beträchtlich variieren und ist abhängig von der Trennschärfe simultan oder sukzessiv auftretender Klangereignisse, die u.a. gekoppelt ist an Aspekte der Stimmführung, den Grad an Eigenständigkeit einzelner Stimmen und die Instrumentation. Diese musikalischen Dimensionen stehen untereinander in einer komplexen Wechselwirkung und bewirken einen kontinuierlichen Fokuswechsel potenziell wahrnehmbarer Klangereignisse.

1.4.2 Morphologie von Klangereignissen, -zuständen und -transformationen

Eine Morphologie von Klangereignissen, -zuständen und -transformationen wurde bisher insbesondere in Lachenmanns Klangtypologie sowie – vorrangig für das Gebiet der elektronischen und elektroakustischen Musik – in Pierre Schaeffers Typomorphologie der *objets sonores*²⁵² und Denis Smalleys „Spektromorphologie“²⁵³ entworfen. So verdienstvoll diese theoretischen Annäherungen an die Gestaltkonzeption und -wahrnehmung von Klängen auch sind, so sehr offenbaren sie doch das Dilemma, dass eine rein morphologische Auffassung musikalischer Zusammenhänge tendenziell zu einer räumlich-abbildhaften Beschreibung des Notentextes, eines Sonagramms oder des Klangresultats verleitet und darüber hinaus kaum produktions- oder rezeptionsästhetische Aussagen über Faktoren

248 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, 17–20.

249 Ebd., 20.

250 Ebd., 3f.

251 Vgl. etwa Haimo, „Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy“, 182–190.

252 Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, 389–472.

253 Vgl. Smalley, „Spectro-morphology and Structuring Processes“, Smalley, „Spectromorphology. Explaining Sound-shapes“ und Smalley, „Klang, Morphologien, Spektren“.

wie Stringenz/Zerfall, Logik/Anti-Logik, Sinn/Sinnsubversion der Klänge und Klangverbindungen gemacht werden können. In gewisser Weise wiederholt sich damit die generelle Problematik in den Anwendungen gestalttheoretischer Prinzipien auf musikalische Zusammenhänge, die auch in der Musikpsychologie bis zur Gegenwart immer wieder zu tendenziell tautologischen Untersuchungsmethoden führt.²⁵⁴ Auf der anderen Seite ist es offensichtlich, dass zahlreiche Komponist*innen seit dem 20. Jahrhundert in ‚morphologischen‘ Kriterien gedacht haben – nicht zuletzt in Reaktion auf die mittels Lautsprecher auch zunehmend in den Kompositionsvorgang einfließende akustische Materialität des Klangs, aber auch, um generell eine durch den Zerfall der Tonalität und vor allem durch die Serialisierung der Parameter zu entgleiten scheinende Gestalthaftigkeit des Materials zurückzugewinnen.²⁵⁵

Auch die hier skizzierte Theorie ist freilich vor dieser ‚Tautologie-Falle‘ nicht gefeit. Deshalb ist eine ihrer Vorbedingungen, dass Morphologie und Syntax, allgemeiner veräumlichende und zeitliche Erfahrung von Klang, grundsätzlich stets in ihrer Wechselwirkung verstanden werden müssen. Denn nicht nur kann jede ‚Gestalt‘ – jedes Klangereignis – in der Substruktur prozessual aufgefasst und damit Gegenstand musikalischer Syntax werden, eine Definition unterschiedlicher Typen von Klangereignissen ist ohne eine Berücksichtigung der Zeitdimension gar nicht möglich.

Die hier zunächst vorgeschlagene Systematik von Klangereignissen (Abb. 1) unterscheidet zwischen ‚Akkorden‘ (blockartige homophone Klangereignisse), ‚Flächen‘ (blockartige, relativ homogene Klangereignisse mit komplexerer Innenstruktur als Akkorde), ‚Gewebe‘ (stärker heterogene, meist mehrschichtige, jedoch vorwiegend zuständliche Klang-

254 Vgl. hierzu die fundierte und tendenziell positiv gewichtete Diskussion gestalttheoretischer Grundlagen in Bezug auf neue Musik in Handschick, *Musik als „Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung“*, 62–138. Auf allgemeiner Ebene (nicht im spezifischen Kontext von Anwendungen der Gestalttheorie) wurde eine ähnliche Kritik eindrücklich von Helga de la Motte-Haber formuliert: „Fast alle diese psychologischen Forschungen [, die sich mit der sogenannten wissensgeleiteten Wahrnehmung beschäftigen,] bringen triviale, aus der Musiktheorie bekannte Regeln ans Licht.“ („Der einkomponierte Hörer“, 38f.). Die Anwendungen der Gestalttheorie in musikalischen Kontexten sind allerdings zu vielfältig und heterogen, um ein einheitliches Bild zu ergeben. Ausreichend ist daran zu erinnern, dass so unterschiedliche Theorien wie Ernst Kurths Energetik, Fred Lerdahls und Ray Jackendoffs ‚Generative Theorie tonaler Musik‘ und Robert Hattens semiotische Theorie musikalischer Gesten Impulse der Gestalttheorie verarbeiten. Erinnert werden muss hier auch an die Kritik von Carl Dahlhaus, die von der Gestalttheorie auf Theorien musikalischer Form übertragene These vom Vorrang des Ganzen über die Details sei einseitig, der Hörvorgang folge tatsächlich jedoch primär einer Sukzession von Teilen, ggf. mit der Möglichkeit der Antizipation; erst rückwirkend sei ein Einfluss des Ganzen auf die Einordnung der Teile möglich („Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse“, 242–245; Dahlhaus nimmt hier Bezug auf Westphal, *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik* und Federhofer, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*). Solche Kritik resultierte in der zunehmenden Aufmerksamkeit, welche die Musikpsychologie der Kognition *lokaler* Strukturbeziehungen widmete (vgl. La Motte-Haber, „Global Cues / Local Cues“).

255 Vgl. dazu u.a. Mahnkopf/Cox/Schurig, *Musical Morphology*. Auch die Renaissance des ‚Figur‘-Begriffs bei prominenten Komponisten wie Fernyehough, Grisey, Sciarrino und Donatoni seit den 1980er Jahren ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben (→ 3.3).

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

ereignisse) und ‚Feldern‘ (heterogene, mehrschichtige, vorwiegend prozessartige Klangergebnisse). Innerhalb dieser vier Kategorien nimmt die Trennschärfe einzelner Klangergebnisse ab und gleichzeitig der Polyphoniegrad und damit eine Tendenz zum Gesamtklang als – unter Umständen nicht mehr vollständig fassbares – Resultat polyphoner Linien zu.²⁵⁶ Konsequenz dieser Morphologie ist nicht zuletzt, dass insbesondere bei ‚Geweben‘ und ‚Feldern‘ meist nicht deutlich zwischen Klangergebnissen und Klangtransformationen unterschieden werden kann. Oft werden zwei Hörweisen plausibel sein: Ein ‚transformatorisches Klangergebnis‘ und eine aus mehreren – geschichteten, verknüpften, prozessualen – Ereignissen sich zusammensetzende Klangtransformation können beides sinnfällige Beschreibungen ein und desselben musikalischen Zusammenhangs sein. Mikro- und makroformale Organisation müssen sich dabei keinesfalls entsprechen: So kann eine makroformale Klangtransformation aus ‚Akkorden‘ oder ‚Flächen‘ bestehen, die zwar hinsichtlich ihrer Mikrostruktur deutlich voneinander unterschieden werden können, makroformal jedoch transformatorisch ineinander greifen (vgl. unten Nbsp. 2). Umgekehrt können auf mikrostruktureller Ebene transformatorisch angelegte ‚Felder‘ in eine makroformale Klangfolge gebracht werden, indem sie (etwa durch Generalpausen) explizit voneinander abgegrenzt werden (vgl. unten Nbsp. 4). Diese Beobachtungen entsprechen der von Lachenmann präzisierten Doppelpresenz von Zustand und Prozess²⁵⁷: Es handelt sich nicht um einander ausschließende Prinzipien musikalischer Formgestaltung, sondern um komplementäre, ineinander greifende Wahrnehmungskonzepte, die in nahezu jeder Musikerfahrung gleichzeitig (zu unterschiedlichen Graden) präsent sind.

Zur Verdeutlichung der hier entwickelten Terminologie seien einige knappe Beispiele angeführt:

1. *Deduktives Klangergebnis/Akkord/Klangfolge*. Helmut Lachenmanns „Filter-Schaukel“ aus *Ein Kinderspiel* für Klavier (1980, Nbsp. 1, Audiobsp. 1) besteht aus *deduktiven Klangergebnissen*, die in Form von *Akkorden* als *Klangfolge* angeordnet sind. Durch ‚Fingerpedal‘ werden aus dem zehntönigen Cluster *des¹-b¹* immer neue Dreiton-, später auch Fünf- und Mehrtonklänge gefiltert. Freilich ergibt sich gerade durch die Statik des Ausgangsclusters und die fortgesetzt variierten Resonanzklänge zugleich ein deutlich prozessuales bzw. transformatorisches Element: Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Veränderung der gefilterten Nachklänge im Verhältnis zum stets gleich bleibenden Ausgangscluster.

²⁵⁶ Die Vorstellung, dass Zusammenklänge zunehmend Resultat der Stimmführung – und nicht mehr ohne weiteres auf harmonische Stufen rückführbar – seien, wurde prominent durch Arnold Schönberg vertreten: „Die moderne Musik, die sechs- und mehrstimmige Akkorde verwendet, scheint sich in dem Stadium zu befinden, welches der ersten Epoche der polyphonen Musik entspricht. Danach dürfte man eher durch einen Vorgang, wie es die Generalbaßbezeichnung war, zu einem Urteil über die Zusammensetzung der Akkorde kommen, als zur Klarheit über ihre Funktion durch die Methoden der Rückführung auf Stufen. Denn anscheinend, und wahrscheinlich wird das immer deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!“ (Schönberg, *Harmonielehre*, 466)

²⁵⁷ Lachenmann/Gadenstätter/Utz, „Klang, Magie, Struktur“, 40–42.

$\text{♩} = \text{ca. } 66$
2X (zweimal spielen, also einmal wiederholen) *sempre sim.*

f sempre

And.

Notenbeispiel 1: Lachenmann, „Filter-Schaukel“ aus *Ein Kinderspiel*, T. 1–8; © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1982



Audiobeispiel 1: Lachenmann, „Filter-Schaukel“ aus *Ein Kinderspiel*, T. 1–8;
 Bernhard Wambach, Aufnahme 1991, CD CPO 999 102-2, © 1992, Track 6,
 0:00–0:59

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

2. *Induktives Klangereignis/Fläche/Klangtransformation*. Die ersten 34 Takte von Iannis Xenakis' *Metastasis* für Orchester²⁵⁸ (1953–54, Nbsp. 2, Audiobsp. 2) beschreiben zunächst ein *induktives Klangereignis*. Aus einem Einzelton (*g*) wird durch Glissandieren in den geteilten Streichern (12/12/8/8/6) bis Takt 34 ein 46-stimmiger ‚stehender‘ Cluster (Umfang $E_1 - ais^3$). Am Ende des Werks wird dieser Vorgang umgedreht und aus einem Cluster entsteht ein um einen Halbton höherer Einklang aller Streicher auf *gis* – hier müsste man umgekehrt also von einem *deduktiven Klangereignis* sprechen. Morphologisch ließe sich das Klangereignis insgesamt wohl als *Fläche* beschreiben: Die homogene Klangfarbe (nur Streicher), die analoge Grundbewegung (Glissando), die klare Zäsur durch das ‚Stehenbleiben‘ aller Stimmen in Takt 34 bieten wenig Schwierigkeiten bei der Abgrenzung der Fläche. Ein transformatorisches Element ergibt sich allerdings durch die steigende Geschwindigkeit der sukzessiv einsetzenden Glissandolinien.²⁵⁹ Auf makroformaler Ebene hingegen müsste diese Fläche wohl trotz ihrer klaren Konturen als Bestandteil einer übergeordneten *Klangtransformation* aufgefasst werden, die zumindest bis Takt 54 reicht. Eine deutliche großformale Zäsur bringen erst die Takte 55 bis 57 durch eine Generalpause in den Streichern, während der echoartig Triangel und Xylophon erklingen.



Audiobeispiel 2: Xenakis, *Metastasis*, T. 1–54; Orchestre National de l’O.R.T.F., Maurice Le Roux, Aufnahme 1965, CD LDC 278368, © & © 2001 Le Chant du Monde, Track 3, 0:00–1:29

258 Eine detaillierte Analyse des Werks bietet Baltensperger, *Iannis Xenakis und die stochastische Musik*, 237–341.

259 Vgl. ebd., 296f.

The image displays a complex musical score for Xenakis' *Metastasis*, T. 1-34. The score is organized into five main sections, each with multiple staves:

- Woodwinds (W.):** A single staff at the top, marked with a *ff* dynamic.
- Violins I (V.I.):** A group of 12 staves (numbered 1-12), marked with a *ff* dynamic.
- Violins II (V.II.):** A group of 12 staves (numbered 1-12), marked with a *ff* dynamic.
- Alto Saxophones (A.):** A group of 8 staves (numbered 1-8), marked with a *ff* dynamic.
- Violoncelles (V.C.):** A group of 8 staves (numbered 1-8), marked with a *ff* dynamic.
- Contra Basses (C.B.):** A group of 6 staves (numbered 1-6), marked with a *ff* dynamic.

The score is written in a dense, rhythmic style characteristic of Xenakis. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 indicated at the top of each section. The overall structure is highly organized and complex.

Notenbeispiel 2: Xenakis, *Metastasis*, T. 1-34; © Boosey & Hawkes, London, 1967

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

3. *Gewebe/Klangfolge*. Am Beginn des ersten Satzes aus Alban Bergs *Fünf Orchesterliedern nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* op. 4 (1912, Nbsp. 3, Audiobsp. 3) steht ein langgezogenes Klangereignis, das aus ostinaten Figuren in einzelnen Instrumenten ein bunt schillerndes *Gewebe* entstehen lässt (T. 1–14). Eine Unterteilung dieses Klangereignisses ist vor allem deshalb nicht möglich, weil die einzelnen ostinaten Schichten unterschiedliche Dauer haben und sich so immer neu verzahnen – ein für den *Gewebe*-Charakter grundlegendes Merkmal. Da der *Gewebe*-Abschnitt makroformal deutlich schließt (Takt 14, mit darauffolgenden ‚abkadenzierenden‘ fallenden Skalen in den Takten 15 bis 17 und verklingendem Schlussakkord in den Takten 18 bis 19) müsste man auf makroformaler Ebene von einer *Klangfolge* sprechen, deren deutlich unterscheidbare Elemente freilich zugleich in einen einzigen Prozess eingebunden sind.



Audiobeispiel 3: Berg, *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* op. 4, Nr. 1, T. 1–19; Margaret Price, London Symphony Orchestra, Claudio Abbado, Aufnahme 1970, CD DG 423 238-2, 1988, © 1971 Polydor International GmbH, Hamburg, Track 9, 0:00–1:03

4. *Feld/Klangfolge*. In der Gruppe 122 von Karlheinz Stockhausens *Gruppen* für drei Orchester (1955–57, Nbsp. 4, Audiobsp. 4) wird eine auffällig deutliche Gliederung einzelner in sich sehr polyphon-disparater Klangereignisse durch Generalpausen erreicht. Aufgrund der heterogenen Instrumentation, Dynamik, Figuration und Gestik müssten die einzelnen Klangereignisse als *Felder* kategorisiert werden, die sich jedoch aufgrund der deutlichen Trennung mittels Stille-Pausen zu einer makroformalen *Klangfolge* zusammenschließen.



Audiobeispiel 4: Stockhausen, *Gruppen* für drei Orchester, Gruppe 122, T. 1–18; WDR Sinfonieorchester Köln, Arturo Tamayo, Peter Eötvös, Jacques Mercier, Aufnahme 1997, BMC CD 117, © 2006 Budapest Music Center Records, Track 1, 17:29–18:13

Mäßige Achtel (♩ = ca. 90)
 4/8 Alles *ppp*, ohne Steigerung

Kl. Fl. I
 Fl. II
 Kl. (in B)
 Trp. (in F)
 Glsp.
 Xgl.
 Ccl.
 Hrn.
 Klav.
 Ges.
 VI. I div.
 VI. II div.
 Br. div.

Flattage
 Flattage
 m. Dpf. Zungenschlag
 m. Dpf. Zungenschlag
 (klingt s^a)
 (klingt wie notiert)
 (klingt s^a)
 *untere Oktave ev. weglassen
 (unmöglich 3. Ped.)
 m. Dpf.
 (Griffbrett)
 Dizz.
 ppp Dizz.
 am Steg (trem.) ppp

Notenbeispiel 3: Berg, *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten* von Peter Altenberg op. 4, Nr. 1, T. 1–3; © Universal Edition, Wien, 1953

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

The image displays a musical score for three orchestras, measures 11-18. The score is divided into three systems. The first system includes parts for Horns, Trumpets (1 and 2), Trombones (1 and 2), Tuba, Alto Saxophone, Metal, and Trombones (Helstrommeln). The second system includes Baritone, Horns (1 and 2), Trumpets (1 and 2), Trombones, Bass Trombone, Alto Saxophone, Metal, Helstrommeln, and Drums. The third system includes Horns (1 and 2), Trumpets (1 and 2), Trombones (1 and 2), Contrabass Trombone, Alto Saxophone, Metal, Helstrommeln, and Drums. The score features dynamic markings such as *Stille* (Silence) and *ff* (fortissimo). Vertical dashed lines indicate measure boundaries. The text 'Düffel (Hr II)' and 'Helstrommeln' are visible in the first system.

Notenbeispiel 4: Stockhausen, *Gruppen für drei Orchester*, Gruppe 122, T. 11–18;
© Universal Edition, London, 1963

The image displays three systems of a musical score, likely for a symphony or concert band. Each system contains multiple staves for different instruments. The first system includes Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Snare Drum, Cymbals, Hi-hat, and Tom-toms. The second system adds Bass Saxophone and Clarinet. The third system includes Clarinet and Piano. The score is marked with 'Stille' (silence) at the beginning of the first system, 'Fogel' above the first horn staff, and 'langamer' (slower) above the first horn staff in each system. The dynamic marking 'fff' (fortissimo) is present in each system. A downward-pointing arrow is located below the Tom-tom staff in each system, with the text 'KI. Tommel mit Seiten' (Cymbal with side) next to it. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are vertical dashed lines indicating specific points in the music.

Notenbeispiel 4 (Fortsetzung)

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

1.4.3 *Voraussetzungen einer Theorie der musikalischen Morphosyntax*

Der Begriff Syntax impliziert, dass sich allgemeine Prinzipien, eventuell gar ‚Regeln‘ oder eine ‚Logik‘ aus der Konstellation morphologischer Elemente ableiten lassen, die einsichtig machen, dass ihre Abfolge nicht willkürlich ist oder zumindest – etwa im Falle von Zufallskomposition oder Unbestimmtheit – ein syntaktischer Sinn von Interpret*innen und Hörer*innen ‚interpoliert‘ werden kann. Auch hierbei können sowohl lokale als auch makroformale Strukturbeziehungen untersucht werden. Im Sinne des oben angedeuteten Weiterwirkens der Polarität Spannung-Lösung in posttonaler Musik sind dabei besonders jene kompositorischen Mittel und Wirkungen zu untersuchen, die Klangereignisse, -folgen und -transformationen in ‚spannungsvolle‘ und damit syntaktische Konstellationen bringen. Dies setzt freilich voraus, den Syntaxbegriff vorrangig rezeptionsästhetisch und wahrnehmungspsychologisch zu verstehen. So ist etwa die Möglichkeit musikalische Erwartungssituationen zu schaffen, ‚einzulösen‘ oder zu ‚enttäuschen‘ aufs Engste mit einem intuitiven Erfassen musikalischer Syntax durch Hörer*innen verbunden (→ 1.5). Deutlich wird hierbei auch, dass semantische und pragmatische Dimensionen von Syntax immer mitbedacht werden müssen (vgl. oben Abb. 1).

Das Hören und Verstehen von Musik basiert auf der Segmentierung oder Segregation des musikalischen Flusses in sukzessive oder simultane Klangereignisse, -gestalten oder -figuren und deren In-Beziehung-Setzen in der Zeit sowie der Hierarchiebildung von mehr und weniger salienten Klangereignissen. Diese kognitive Organisation der klanglichen Morphosyntax, der komplexe individuelle und soziokulturelle Voraussetzungen zugrunde liegen, muss keineswegs mit syntaktischen Setzungen auf der produktionsästhetischen Ebene übereinstimmen. Daher muss besonders auch das Verhältnis zwischen Notat und Klangergebnis für ein angemessenes Verständnis musikalischer Syntax untersucht werden. Perzeptiv erfassbare Strukturen sind ebenso wie konzipierte und notierte in die Deutung einzubeziehen, um fundierte Aussagen über syntaktische Bildungen treffen zu können (→ 2.1.2).

Ein solches Desiderat würde freilich auch für die Analyse dur-moll-tonaler Musik gelten. Nun wäre es naheliegend zu argumentieren, dass posttonale Musik, im Gegensatz zur tonalen, keine verbindliche Vorordnung und damit auch keine verbindlichen Syntaxregeln für die Aufeinanderfolge von Klängen mehr akzeptiere und damit auf rezeptionsästhetischer Seite die Relevanz der kulturellen Prägung und des ‚Extra-Opus-Wissens‘ für das Verstehen von Musik signifikant abnehme. Für das Verständnis etwa der abrupten Modulationen in Franz Schuberts Musik stellt die Hörerfahrung mit der Musik von Schuberts Zeitgenossen und das konkrete Wissen darüber, wie *selten* solche Wendungen gebraucht wurden, eine wohl nicht unwesentliche Voraussetzung dar. Für ein ‚adäquates Hören‘ – wie immer dieses problematische Konzept auch definiert werden mag – von Giacinto Scelsi's Streichquartetten oder Iannis Xenakis' Orchesterwerken dagegen ist Erfahrung mit dur-moll-tonaler Musik und ihrer Syntax keine unabdingbare Voraussetzung mehr. Die Orientierungspunkte eines musikalischen Verständnisses scheinen hier vielmehr vorrangig im

Bereich eines ‚Intra-Opus-Wissens‘ zu liegen, also in einem spontanen oder bei mehrmaligem Hören allmählich angeeigneten Begreifen wesentlicher werkimmanenter Zusammenhänge klanglicher Syntax. Gleichwohl kann eine Erfahrung im Hören posttonaler Werke die Auffassung anderer, neuer, unbekannter posttonaler Werke im Sinne des ‚Wahrnehmungslernens‘²⁶⁰ zweifellos erleichtern und das ‚Extra-Opus-Wissen‘ ist somit keineswegs irrelevant.

John Cages Ästhetik der ‚Unbestimmtheit‘ hat wohl am radikalsten das Syntax-Prinzip insgesamt in Frage gestellt (→ 1.4.5 Exkurs 2): zum einen weil Klänge ‚einfach nur Klänge‘ und nicht in übergeordnete Spannungsverläufe eingebunden sein sollen (→ 1.3); zum anderen weil vorübergehende Spannungsbeziehungen, die im Rahmen einer konkreten Realisation eines ‚unbestimmten‘ Konzepts für Ausführende oder Hörer*innen entstehen können, den Charakter von Flüchtigkeit und Einmaligkeit haben und somit kaum exemplarisch für allgemeine syntaktische Prinzipien oder Regeln stehen können.

1.4.4 Sprachliche und musikalische Syntax

Es ging und geht bei der Erforschung der Syntax von Musik im Grunde selten um schlichte Gleichsetzungen oder Analogiebildungen von Musik und Wortsprache, zu offensichtlich waren für alle wesentlichen Autor*innen die unterschiedlichen Grundbeschaffenheiten der beiden Medien.²⁶¹ Während Heinrich Christoph Koch hervorhob, dass „Subject“ und „Prädicat“ in der Musik nicht ebenso klar definierbar seien wie in der Rede und dass daher

260 Dieses Modell führt Mosch u.a. auf Adornos Hörmodell und die Praxis des Wiener Vereins für musikalische Privataufführungen zurück, in dessen Konzerten Werke oft mehrfach gespielt wurden, aber auch auf das hermeneutische Modell Hans Georg Gadamer und musikästhetische Überlegungen Boris de Schloezers (*Musikalisches Hören serieller Musik*, 119–122, 127–130, 163–166).

261 Vor diesem Hintergrund ist vielleicht zu fragen, gegen welche Theorien sich die häufig zu beobachtende Argumentation *gegen* eine Musik-Sprach-Analogie eigentlich richtet, wie sie auch Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* entwickelt (→ 1.4.5). Joseph P. Swain akzentuiert, dass die wenigen Schriften, die dieser Analogie in affirmativer Weise nachgingen, so etwa Deryck Cookes *The Language of Music* und Leonard Bernsteins Norton lectures (*The Unanswered Question*), „were scorned so often and so pointedly that their contribution ended up providing only more fodder for the cannons of the opposition.“ (Swain, *Musical Languages*, 4.) Swain entwickelt eine nicht zuletzt von wahrnehmungspsychologischen Überlegungen ausgehende Diskussion der Analogien und Differenzen zwischen Musik und Sprache, in der die Dimension der Syntax eine zentrale Rolle einnimmt (vgl. ebd., 19–43 sowie Swain, „The Concept of Musical Syntax“), die allerdings aufgrund ihrer Fehlinterpretation posttonaler Musik letztlich scheitert (vgl. Monelle, „*Musical Languages*. By Joseph P. Swain“). Eine umfassende Darstellung aus ethnomusikologischer Perspektive bietet Powers, *Language Models*. Zu kritischen Diskussionen der Analogie vgl. u.a. Reckow, „Musik als Sprache“, La Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*, 133–145 sowie Kivy, *The Corded Shell*. Carl Dahlhaus hat deutlich gemacht, dass die Probleme mit der Musik-Sprach-Analogie in der Spaltung von Theorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert – mit der eine weitgehende Trennung von Syntax und Semantik einherging – wurzeln und u.a. eng mit dem ästhetischen Topos des ‚Unsagbaren‘ zusammenhängen, der Musik hierarchisch über die Wortsprache stellte (*Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil*, 70–74).

letztendlich das „Gefühl“ über die Vollständigkeit von musikalischen Sätzen entscheiden müsse,²⁶² warnte Hugo Riemann vor dem „schlüpfrigen Boden einer analogisierenden Theorie“²⁶³ sprachlicher und musikalischer Syntaxbegriffe. Auch Fred Lerdahls und Ray Jackendoffs breit rezipierte ‚Generative Theorie tonaler Musik‘ (GTTM) geht trotz eines expliziten Bezugs auf Noam Chomskys generative Transformationsgrammatik keineswegs von einer simplen Analogie linguistischer und musiktheoretischer Grammatikbegriffe aus:

pointing out superficial analogies between music and language [...] is an old and largely futile game. One should not approach music with any preconceptions that the substance of music theory will look at all like linguistic theory. For example, whatever music may „mean“, it is in no sense comparable to linguistic meaning; there are no musical phenomena comparable to sense and reference in language, or to such semantic judgments as synonymy, analyticity, and entailment. Likewise there are no substantive parallels between elements of musical structure and such syntactic categories as noun, verb, adjective, preposition, noun phrase and verb phrase. [...] Any deep parallels [between music and language] that might exist can be discussed meaningfully only after a music theory [...] has been developed independently. [...] If substantive parallels between language and music emerge [...], this is an unexpected bonus but not necessarily a desideratum.²⁶⁴

Trotz dieser grundlegenden allgemeinen Skepsis gegenüber simplen Entlehnungen von Modellen der Sprachwissenschaft ist der Begriff der ‚musikalischen Syntax‘ – in aller Regel im Sinne einer musikspezifischen Syntax – als die wohl prägnanteste Formulierung für die Tatsache etabliert, dass jede Art von Musik aus einer sukzessiven Folge oder Verkettung von Klangereignissen besteht und dass innerhalb musikalischer Stile oder Idiome bestimmte Folgen oder Verkettungen bevorzugt angewandt werden. Durch die Wiederholung und Variation solcher bevorzugten Syntaxmodelle, die im Kompositionsunterricht gelehrt, von der Musiktheorie ‚kodifiziert‘ und zugleich von den zeitgenössischen Hörer*innen – be-

262 Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil*, 349–356. Vgl. dazu besonders Dahlhaus, „Logik, Grammatik und Syntax der Musik“ sowie Powers, *Language Models*, 51–54. Die Problematik, vor der Koch die Frage von „Subject“ und „Prädicat“ behandelt, ist die genaue Definition von Phrasenzäsuren („Ruhepunkten des Geistes“) und der Vollständigkeit oder Unvollständigkeit von musikalischen „Sätzen“. Kochs Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass die Kriterien für die eindeutige Identifikation von „Ruhepunkten des Geistes“ nicht rein „mechanisch“ zu treffen sind: „[D]ie Stellen, wo sie in der Melodie vorhanden sind, können durch nichts materielles bestimmt werden. Wenn nun das Gefühl nothwendig zur Entscheidung dieses Gegenstandes mitwirken muß, warum sollte es nicht auch zugleich entscheiden, ob die durch dasselbe entdeckten Ruhepunkte des Geistes vollständige oder unvollständige Theile des Ganzen endigen [...]?“ (Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil*, 350f., Fußnote.) Die – vermutete – zentrale Rolle des Gefühls ist also bereits Ausgangspunkt der Diskussion, wenn auch eher als eine Art Notlösung: „Wenn man in der Melodie Subject und Prädicat eben so bestimmt unterscheiden könnte als in der Rede, so würden wir nicht nöthig haben die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit der Sätze von dem Gefühle entscheiden zu lassen [...].“ (Ebd. [Haupttext]).

263 Riemann, *Musikalische Syntax*, 23.

264 Lerdahl/Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 5f.

wusst oder unbewusst, durch ‚informiertes‘, hingebungsvolles oder auch nur ‚passives‘ Hören – ‚eingübt‘ wurden, bildeten sich in der kompositorischen Praxis ebenso wie in der musikalischen Wahrnehmung Muster heraus.²⁶⁵ Diese Muster können als implizite ‚Syntaxregeln‘ aufgefasst werden; sie ließen bestimmte Konstellationen des musikalischen Materials als ‚sinngenerierend‘, andere dagegen als ungewöhnlich, als unmöglich („verboten“), im Extremfall gar als ‚sinnlos‘ erscheinen. Musikalische Syntax ist also in der musikalischen Satzlehre insofern enthalten, als stilspezifische Regeln kontrapunktischer Stimmführung oder harmonischer Prozessualität immer auch die Möglichkeiten der Verkettungen und Überlagerung von Klangereignissen begrenzen. In bestimmten Idiomen, vorrangiges Beispiel bildet in der Musiktheorie dabei stets die Dur-Moll-Tonalität in ihrer Ausprägung etwa zwischen 1700 und 1900, war darüber hinaus eine weitere Analogie zur Linguistik naheliegend, leitet sich doch eine unendliche Anzahl von dur-moll-tonalen Konstellationen aus einer endlichen Anzahl von Grundelementen ab,²⁶⁶ ebenso wie in den natürlichen Sprachen eine unendliche Anzahl von Sätzen aus einer endlichen Anzahl von Elementarbausteinen gebildet wird.

Ludwig Holtmeier hat dargestellt, dass die Systematisierung der Ton- und Klangbeziehungen in der Harmonielehre des 19. Jahrhunderts, in der häufig versucht wurde, *alle* denkbaren Akkord- und Tonbeziehungen – häufig tabellarisch im Sinne eines „combinatorial space“²⁶⁷ – zu erfassen, einen Weg zur Auflösung der Tonalität in der Dodekaphonie Schönbergs wies, die als letzte Konsequenz solcher Systematisierungsversuche erscheint.²⁶⁸ Ein besonders auffälliges Beispiel für diese Tendenz ist auch Riemanns Schrift *Musikalische Syntaxis*, in der de facto sämtliche Verbindungen zwischen unterschiedlichen Dreiklängen – weitgehend unabhängig von der Häufigkeit ihres Auftretens in konkreten Werken und von ihrer Sinnhaftigkeit im Rahmen des dur-moll-tonalen Systems – systematisiert werden.²⁶⁹ Die Ursprünge solcher Systematiken lassen sich vor allem in den Schriften Georg Joseph Voglers und Gottfried Webers ausmachen.²⁷⁰

265 Vgl. dazu u.a. Meyer, *Style and Music*, 3–37.

266 „First, both music and language present a consistently hierarchized structure, and, second, musical as well as verbal signs are resolvable into ultimate, discrete, rigorously patterned components which, as such, have no existence in nature but are built ad hoc. This is precisely the case with the distinctive features in language and it is likewise exact about notes as members within any type of musical scale.“ (Jakobson, „On the Relation between Visual and Auditory Signs“, 341.) Dieses Modell wurde, ausgehend von Roman Jakobson, insbesondere in Pierre Schaeffers *Traité des objets musicaux* (1966) entworfen und in der Folge vor allem in Jean-Jacques Nattiez’ musikalischer Semiologie weiterentwickelt, vgl. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, 294–314 und Nattiez, *Fondements d’une sémiologie de la musique*, 196–199 sowie Borio, „Komponisten als Theoretiker“, 271–273.

267 Vgl. Nolan, „Combinatorial Space“.

268 Vgl. Holtmeier, „Harmonik/Harmonielehre“, 168 und Holtmeier, „Feindliche Übernahme“, 98f.

269 Riemann, *Musikalische Syntaxis*, 24–65.

270 Vgl. u.a. Voglers Tabellen im *Handbuch zur Harmonielehre* („Prager Tonschule“), Anhang, Tabellen I–XII und Gottfried Webers „logische Auflistung“ aller 6616 „Harmonienschritte“ zwischen sämtlichen Stammakkorden (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Bd. 2, 42–63 und

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

Musikalische Syntax aber lässt sich allein von dieser herkömmlichen Perspektive der Musiktheorie aus, sei sie praktisch-handwerklich oder ‚spekulativ‘ orientiert, nicht umfassend genug verstehen. Denn syntaktische musikalische Bildungen sind nicht zuletzt auch kognitive Phänomene. Ihre Erforschung kann daher nicht auf die produktionsästhetische Perspektive eingeschränkt werden, sondern sie konstituieren sich vorrangig in der Wahrnehmung (der Komponierenden und ihren ‚impliziten Hörern‘ wie auch historischer und empirischer Hörer*innen) und bauen auf einer komplexen Interaktion von ‚Intra-Opus-‘ und ‚Extra-Opus-Wissen‘ auf: biologischen, biographischen, soziokulturellen und erlernten Aspekten der Musikwahrnehmung und ihrem Aktualisieren beim Hören eines konkreten Musikstücks (→ 1.5). Das Intra-Opus-Wissen kann sich dabei durch das mehrmalige Hören ein und desselben Musikstücks differenzieren und präzisieren und so in seiner Relevanz für den Wahrnehmungsvorgang insgesamt verstärkt werden – das Ideal eines ‚spontanen Begreifens‘ musikalischer Zusammenhänge gerade auch beim ersten, unvorbereiteten Hören innerhalb eines bekannten musikalischen Idioms, das so vielen Musik-Sprach-Analogien zugrunde liegt,²⁷¹ muss in seinem universalistischen Anspruch gewiss mehrfach angezweifelt werden. Schränkt man allerdings diesen universalistischen Anspruch ein, so kann gezeigt werden, dass sehr wohl basale Kategorisierungen auditiver Wahrnehmung für ein spontanes Erfassen selbst hochkomplexer Formen musikalischer Syntax produktiv gemacht werden können.

Musikpsychologie und Musiktheorie haben für die Beschreibung musiksyntaktischer Vorgänge eine Fülle von Modellen vorgelegt, von denen nicht wenige direkte Anleihen bei der Linguistik nahmen – wobei Strömungen der kognitiven Linguistik in der Nachfolge von Noam Chomskys generativer Transformationsgrammatik eine besonders ergiebige Verknüpfung mit Fragen der Wahrnehmung versprochen. Die ‚Regeln‘ wurden dabei in Chomskys Sinn als ‚implizit‘, d.h. als ‚angeborene Ideen‘ konzipiert:

Like the rules of linguistic theory, these are not meant to be prescriptions telling the reader how one should hear pieces of music or how music may be organized according to some abstract mathematical schema. Rather, it is evident that a listener perceives music as more than a mere sequence of notes with different pitches and durations; one hears music in organized

173–259). Vgl. dazu auch Holtmeier, „Harmonik / Harmonielehre“, 167 und Holtmeier, „Feindliche Übernahme“, 90–94.

271 Die Kategorie des ‚intuitiven Verstehens‘ bildet eine zentrale Voraussetzung der GTTM, der ein „experienced listener“ zugrunde gelegt wird: „once [a listener] becomes familiar with the idiom, the kind of organization that he attributes to a given piece will not be arbitrary but will be highly constrained in specific ways. In our view a theory of a musical idiom should characterize such organization in terms of an explicit formal musical grammar that models the listener’s connection between the presented musical surface of a piece and the structure he attributes to the piece. Such a grammar comprises a system of rules that assigns analyses to pieces.“ (Lerdahl / Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 3.) Diese gängige Beschränkung auf das einmalige Hören wurde insbesondere von Adam Ockelford erweitert, der das mehrfache Hören desselben Stücks in seine „zygonic theory“ systematisch einbezieht („Implication and Expectation“, insb. 119–126).

patterns. Each rule of musical grammar is intended to express a generalization about the organization that the listener attributes to the music he hears. The grammar is formulated in such a way as to permit the description of divergent intuitions about the organization of a piece.²⁷²

Wie in den Sprachwissenschaften wurden auch im Bereich der Musiktheorie die universalistischen und mechanistischen Aspekte solcher Theorien und ihre Abhängigkeit von evolutionsbiologischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts in der Folge nachhaltig kritisiert. Methodisch besonders problematisch erscheint zudem der zirkelhafte Fehlschluss der GTTM, aus einer Konstruktion von ‚erfahrenen Hörer*innen‘ mittels post-Schenker’scher Schichtenhierarchie auf die Wahrnehmungsweisen empirischer Hörer*innen zu schließen: Mit dem Schenker’schen Analysemodell wird eben das Modell bereits vorausgesetzt, auf dessen Einlösung die Theorie hinzielt.²⁷³

Eine Theorie musikalischer Syntax ist vor diesem Hintergrund dazu aufgefordert, Musik auch als kulturelle Praxis und nicht nur als intuitives Regelsystem zu begreifen – sie wäre somit keinesfalls normativ zu konzipieren, sondern als kontextorientiertes Beschreibungsmodell der Abfolge und Kombination musikalischer Ereignisse auf den verschiedenen Dimensionen musikalischer Form. Eine besondere Rolle kommt dabei zweifellos dem Ineinandergreifen von Struktur und Semantik innerhalb syntaktischer Verknüpfungen zu:

[T]he rigid distinction between syntax and semantics [...] requires that every aspect of musical structure be accounted for entirely in terms of a logic of structural relations. To attempt to do so is to ignore the communicative and rhetorical aims which motivate musical development and which thrive in the context of music’s functionlessness. [...]

A particular structural device clearly has to work in its purely musical context, but it also has to be (or become) part of the mental life of the people who create, perform or hear it – a mental life which consists of much more than just musical principles. [...]

²⁷² Lerdahl/Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, xii.

²⁷³ Kritik an der GTTM wurde einerseits aus empirischer Perspektive formuliert, vor allem, allerdings eher punktuell, von Irène Deliège (vgl. Deliège, „Grouping Conditions“ und Deliège/Mélen, „Cue Abstraction in the Representation of Musical Form“, 383), andererseits wurde der formalistische und universalistische Theorienansatz der GTTM und die ihm zugrunde liegende „surface-depth-metaphor“ grundsätzlich angezweifelt (vgl. z.B. Fink, „Going Flat“ sowie, aus allgemeinerer Perspektive, La Motte-Haber, „Modelle der musikalischen Wahrnehmung“, 69f.). In den Sprachwissenschaften wurde grundlegende Kritik an Chomskys Theorie u.a. von Seiten der kognitiven, der empirischen und der Performanz-orientierten Linguistik sowie von der Soziolinguistik geübt, wobei besonders letztere auch die universalistische Dimension von Chomskys Ansatz in Frage stellte. Für die Chomsky-Kritik in der deutschen Sprachwissenschaft vgl. u.a. Dittmann, „Rezeption und Kritik der Sprachtheorie Noam Chomskys“.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

It seems more fruitful to regard music as a network of relations embodying musical functions that are both structural and signifying, and which extend not only throughout the various levels of musical discourse, but also beyond to the mediating networks of human culture.²⁷⁴

1.4.5 Konsequenzen aus Albrecht Wellmers Kritik des musikalischen Syntaxbegriffs

Die Diskussion der syntaktischen Dimension der Sprachanalogie nimmt zwei Hauptabschnitte im zweiten Kapitel von Albrecht Wellmers Buch *Versuch über Musik und Sprache* ein.²⁷⁵ Die Argumentation sei hier kurz rekapituliert. Wellmer begreift Sprache über und durch Musik als integralen Bestandteil einer musikalischen Ontologie und nicht als ein der Musik Äußerliches. Im intermedialen Charakter von Musik, ausgeführt etwa anhand von Überlegungen John Deweys zur synästhetischen Grundlage der hörenden Wahrnehmung, sieht er das Zusammenspiel von Musik und Sprache, Klang und Bedeutung, Struktur und „Welthaltigkeit“ begründet (→ 1.2).²⁷⁶ Den von syntaktischen und grammatischen Theorien der Musik vorgelegten Sprachanalogien dagegen bringt Wellmer deutliche Skepsis entgegen. Die Metaphorik einer ‚musikalischen Sprache‘, ausgestattet mit Sätzen, Perioden, musikalischen Sinneinheiten und Schlussfolgerungen, sieht er lediglich auf einer energetischen und formbildenden Ebene eingelöst: Musikalische Phrasen, Akkordprogressionen, Kadenzfolgen werden als energetische Spannungsverhältnisse wahrgenommen und ergeben so eine eigenständige, musikspezifische Art von Logik oder Sinn, die sich von Logik und Sinn in der Wortsprache grundlegend unterscheidet.²⁷⁷ An dieser Stelle wird erneut deutlich, dass sich syntaktische und semantische Dimensionen in der Musik kaum je schlüssig trennen lassen, selbst dort, wo im 20. und 21. Jahrhundert gezielt die ‚Entsemantisierung‘ des musikalischen Materials betrieben wurde (die doch in vielen Fällen gleichsam zwangsläufig eine Re-Semantisierung zur Folge haben musste; → 1.2).²⁷⁸

274 Clarke, „Issues in Language and Music“, 19 und 21 (ebenfalls ausgehend von einer Kritik der GTTM). Vgl. auch Clarke, *Ways of Listening*, wo der lebensweltliche Aspekt des Hörens anschließend an die Theorie von James J. Gibson prominent herausgestellt wird (vgl. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*).

275 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 28–48.

276 Ebd., 19–23. Vgl. Dewey, *Art as Experience*.

277 Diese Annahme einer solchen „konstitutive[n] Differenz zwischen spezifisch musikalischen Zusammenhangsbildungen und solchen der gewöhnlichen (nichtliterarischen) Wortsprache“ (ebd., 51) scheint Wellmer eher als a priori zu setzen und nicht wirklich en detail zu begründen; sie wäre wohl erst, etwa anhand detaillierter strukturalistisch-semantischer Analysen der klanglichen und sprachlichen Morphosyntax, zu überprüfen (→ 1.4.6); dabei könnte wohl durchaus ein weniger kategorisch getrennter gemeinsamer Bereich offengelegt werden.

278 Ebd., 35 (mit Bezug auf Helmut Lachenmann). Unklar bleibt mir, warum Wellmer trotz dieser Erkenntnis kurz darauf von einem „semantisch weitgehend ‚entqualifizierte[n]‘ akustische[n] Material“ spricht, welches dazu führe, dass ein Spiel zwischen Identität und Differenz, wie es für die musikalische Formbildung konstitutiv ist, eher sinnabweisend als sinnerzeugend sei (ebd., 36).

Exkurs 1. Musikalische Alltagssprache?

Wellmer stützt seine Argumentation von der Differenz zwischen Musik und Wortsprache mehrfach mit dem Argument, dass es keine der alltäglichen Wortsprache analoge musikalische „Alltagssprache“ gebe.²⁷⁹ Dagegen sind zwei Einwände vorzubringen: Zum einen gilt für dur-moll-tonale Musik etwa zwischen 1700 und 1900, dass sie – allen signifikanten Unterschieden in Bezug auf Stil, kulturelle Praxis, Komplexität etc. zum Trotz – auf einem gemeinsamen System von Tonhöhenordnungen aufbaut, das sich zwar in diesem Zeitraum äußerst dynamisch entwickelt, jedoch mit einiger Plausibilität als übergeordneter Rahmen des musikalisch Konkreten gelten kann. Auch Adorno sah im System der Tonalität das entscheidende Paradigma der jüngeren europäischen Musikgeschichte und begriff Tonalität als aufs Engste an das Modell einer Sprachähnlichkeit von Musik gekoppelt.²⁸⁰ Im 20. und 21. Jahrhundert ist tonale Musik über die mediale und kommerzielle Verbreitung der fast durchweg dur-moll-tonal organisierten populären Musik, die Kanonisierung nahezu ausschließlich tonaler Musik im Konzert- und Opernrepertoire etc. zu *der* musikalischen Alltagssprache schlechthin geworden, der sich heute auch global gesehen Hörer*innen kaum entziehen können und deren Regelmäßigkeit daher, durchaus auch im Sinne einer verstärkten Standardisierung von Hörkonventionen, globale Verbreitung gefunden hat.

Zum anderen wird im folgenden Abschnitt (→ 1.4.6) die These entwickelt, dass grundlegende Aspekte des musikalischen Hörens auf der Morphosyntax auditiver Alltagserfahrung aufbauen, eine Erfahrung, die sich durch Gestaltwahrnehmung, Segmentierung, Verkettung mittels Äquivalenz, Kontiguität und Similarität sowie durch die kontextsensitive Zuordnung zu unterschiedlichen Kategoriensystemen der Wahrnehmung auszeichnet – allesamt Aspekte, die für musikalische Kontexte, auch in posttonaler Musik, höchst relevant sind. Unter diesen Gesichtspunkten gibt es also sowohl eine explizit *musikalische* Alltagssprache in Gestalt der Dur-Moll-Tonalität und ihren zahllosen ‚Dialekten‘, die auch für die Wahrnehmung posttonaler Musik eine grundlegende Referenz bleibt, als auch, wie noch zu zeigen ist, eine noch allgemeinere ‚akustische‘ Alltagssprache, auf der jegliches Musikhören grundlegend aufbaut.

Wesentlich für die Diskussion einer Syntax *posttonaler* Musik ist in Wellmers Buch dann die anhand einer Adorno-Schnebel-Kontroverse ausführlich behandelte Frage, inwiefern die Emanzipationsbewegungen der seriellen Musik von den tonalen Resten in der Musik der Wiener Schule eher einen Verlust an Sprachähnlichkeit oder, wie Dieter Schnebel argumentiert, einen Rückgewinn „originär musikalischer“ Sprachprinzipien bedeuten.²⁸¹ Wellmers Darstellung übergeht dabei allerdings die umfangreichen Diskurse, die

279 Ebd., 32, 48 und passim.

280 Vgl. dazu Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, 141–155, wobei hier festgehalten wird, dass der „interne Zusammenhang von Tonalität und musikalischer Sprache [...] bei Adorno nicht ohne seine Gefährdung in dem prekären Verhältnis von Atonalität und Sprache zu denken“ ist (ebd., 142).

281 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 11–13 und 37–48 mit Bezug auf Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“ und Schnebel, „Der Ton macht die Musik“. Vgl.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

auf diesem Gebiet bereits seit den 1950er Jahren gerade auch mit Theoretikern der Linguistik ausgefochten wurden.²⁸²

Adornos Kritik an der seriellen Musik dreht sich wesentlich um den Bereich musikalischer Syntax:

Das zeitlich Aufeinanderfolgende, das die Sukzessivität verleugnet, sabotiert die Verpflichtung des Werdens, motiviert nicht länger, warum dies auf jenes folge und nicht beliebig anderes. Nichts Musikalisches aber hat das Recht auf ein anderes zu folgen, was nicht durch die Gestalt des Vorhergehenden als auf dieses Folgendes bestimmt wäre, oder umgekehrt, was nicht das Vorhergehende als seine eigene Bedingung nachträglich enthüllte.²⁸³

So entstehe eine „Dissoziation der musikalischen Zeit“, in der nicht mehr „ein musikalischer Augenblick von sich aus zum nächsten und weiter möchte.“²⁸⁴ Genau an dieser Stelle nun muss eine musikalische Syntaxtheorie ansetzen. Zu vertiefen sind dabei zunächst vor allem drei Problembereiche:

a. *Kontingenz*. Adornos Forderung nach einer plausiblen Sukzessivität von Klangereignissen in posttonaler Musik verdeckt, dass zahlreichen musikalischen Zusammenhängen ein kontingentes Element innewohnt (→ 1.5.1), das Adorno selbst in seiner *Ästhetischen Theorie* mit Blick auf die Entwicklung der künstlerischen Moderne allgemein besonders herausgehoben hat.²⁸⁵ Von hier aus wird besonders sinnfällig, dass eine Theorie musikalischer Syntax kaum je normativ gesetzt werden kann, wie es in Adornos Formulierung durchaus noch anklingt („Nichts Musikalisches aber *hat das Recht* auf ein anderes zu folgen...“). Freilich hat Adorno dieses Problem selbst, besonders am Beispiel Beethovens, anhand der Unterscheidung eines „extensiven“ und eines „intensiven“ Zeittypus eingehend reflektiert (→ 3.1.1).²⁸⁶

b. *Zertrümmerung des Zusammenhangs als ästhetische Strategie*. Wie Wellmer andeutet, stellte Adorno ja in der *Philosophie der neuen Musik* den ‚Protokollcharakter‘ von Schönbergs *Erwartung* und die mit ihm verbundene Tendenz konventionelle Mittel musikalischer Sukzessivität zu zertrümmern geradezu als Modellfall der musikalischen Moderne

auch die Diskussion von „außersprachlichem Sinn“ mit Bezug auf Wellmer, Adorno und Schnebel in Angehrn, *Sinn und Nicht-Sinn*, 193–213.

282 Vgl. Borio, „Komponisten als Theoretiker“, 267–269, mit Bezug auf Ruwet, „Von den Widersprüchen der seriellen Sprache“, sowie Pousseur, „Musik, Form und Praxis“ (→ 2.1.1).

283 Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], 518.

284 Ebd., 529.

285 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 234f.

286 Vgl. dazu die umfangreiche Darstellung von Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, 164–216.

heraus (→ 1.3.1).²⁸⁷ Diese Strategie schien für Adorno aber in den radikalen Konsequenzen der seriellen Technik in eine Sackgasse geraten zu sein.²⁸⁸ Hier wäre nun in einem wohl wesentlichen Aspekt Schnebel zuzustimmen: Adorno setzt in dieser Argumentation tendenziell kompositorische Strategie und musikalisches Resultat in eins und verkennt, dass unter Umständen erst eine zugespitzte kompositorische Technik, so ‚konstruiert‘ sie auch wirken mag, es ermöglichen kann, in neue Dimensionen musikalischer Wahrnehmung vorzustoßen (→ 1.4.8).²⁸⁹ Dahlhaus’ Kritik an Adornos Materialbegriff, er weiche, indem er eine „naturgegebene“ Schicht des Materials negiere, den Erkenntnissen der Musikpsychologie aus,²⁹⁰ wäre in unserem Zusammenhang also weiterzudenken in eine Richtung, die von einer grundsätzlichen Differenz zwischen intendierter und resultierender Klanggestalt und musikalischer Bedeutung ausgehen muss.²⁹¹ Einer Zertrümmerung herkömmlicher Konzepte musikalischer Sukzessivität auf der Ebene der kompositorischen Technik muss keineswegs zwangsläufig auch die Zertrümmerung von musikalischem Sinn auf der Ebene eines zusammenfassenden, verknüpfenden, beziehenden Musikhörens entsprechen. Hierin liegen auch die Grenzen sowohl von John Cages Versuch, „Klänge einfach nur Klänge sein zu lassen“²⁹² und jede klangliche Hierarchiebildung zu überwinden, als auch von Helmut Lachenmanns Wunsch, über das gewohnheitsbestimmte Zuhören hin-

287 Vgl. dazu Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 44 und Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 47.

288 „Wollte man auf die umfangreicheren Gebilde der freien Atonalität exemplifizieren, so wäre informelle Musik ein Drittes sowohl gegenüber dem Dschungel der Erwartung wie gegenüber der Tektonik der Glücklichen Hand. Die Abschnitte aber dürften nicht länger bloß nebeneinander gestellt sein, wie es im Augenblick die Praxis bis zur Monotonie übt, sondern in einem dynamischen Verhältnis, vergleichbar dem grammatischen der Subordination und der großen Periode. Die auf Schumann zurückdatierende Arbeit mit sogenannten Parenthesen bei Boulez weist wohl in diese Richtung.“ (Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], 53f.)

289 Vgl. Schnebel, „Der Ton macht die Musik“. Vgl. hierzu auch Lachenmanns Verteidigung von Boulez’ *Structures Ia* (Lachenmann/Gadenstätter/Utz, „Klang, Magie, Struktur“, 38–40 und 55–57).

290 Dahlhaus, „Adornos Begriff des musikalischen Materials“.

291 Eine ähnliche Folgerung zieht Borio anschließend an Nattiez’ Trennung der ‚poietischen‘ und der ‚ästhetischen‘ Ebene musikalischer Werke aus seiner umfassenden Darstellung der Kontroversen zwischen Komponisten und strukturalistischen Theoretikern in den 1950er und 60er Jahren: „Möglicherweise ist die Nicht-Korrespondenz zwischen konzipierten und wahrgenommen Strukturen nicht auf das Hören serieller Musik beschränkt, sondern ein Dauerzustand der Musik, dessen Diskussion zur methodologischen Grundlegung einer musikalischen Semiotik beitragen soll.“ (Borio, „Komponisten als Theoretiker“, 273f.)

292 Christian Thorau hat darauf hingewiesen, dass damit paradoxerweise gerade auch eine ‚Befreiung‘ des Wahrnehmungskontextes einhergeht: „[D]as ästhetische Nadelöhr, durch das Cage das Hören zwingt, besteht darin, dass die Reduktion auf den Klang selbst die Wahrnehmung öffnet für alle Aspekte seines sinnlichen Kontextes. Die radikale ästhetische Relativität entsteht durch den Versuch, den Klang freizusetzen, zu befreien, abzulösen von seinen externen und internen Beziehungen, eine Art Ablösung zweiter Ordnung. [...] Die Aufgabe des Komponierens liegt dann darin, einen Wahrnehmungsraum zu erzeugen, der genau dieses Hören ermöglicht, fördert, nahelegt, ja erzwingt.“ (Thorau, „The sound itself – antimetaphorisches Hören an den Grenzen von Kunst“, 213; → 1.3)

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

aus in einen Bereich einer „befreiten Wahrnehmung“ vorzustoßen (→ 1.3.1).²⁹³ So brauchbar beide Konzepte als produktive Utopien und poetische Modelle zweifellos sind, so verkennen sie doch die kognitive Basis eines musikalischen Hörens, das sich an salienten Ereignissen orientiert und aus diesen nolens volens ein Netzwerk syntaktischer Zustände und Prozesse knüpft. Ein radikal beziehungsloses Hören, in dem alle Extra-Opus- und Intra-Opus-Bezüge suspendiert sind, mag zwar kompositionsästhetisch relevant sein, kann aber letztlich der Realität auditiver und musikalischer Wahrnehmung nicht gerecht werden.

Exkurs 2. Cages Emanzipation der Klänge: Ende der musikalischen Syntax?

Das Argument, mit John Cages radikaler Emanzipation der Klänge von jeglicher vorgegebenen Struktur sei nicht nur produktions-, sondern auch rezeptionsästhetisch jeglicher musik-syntaktische Rahmen ganz bewusst zerstört und durch das Ideal einer kontemplativen, nicht länger von ‚Spannungen‘ und ‚Lösungen‘ bestimmten Abfolge bzw. Wahrnehmung von Klängen ersetzt worden, wirkt zunächst plausibel. Eben gegen jegliche ‚Organisation‘ von Klängen – beim Komponieren wie beim Hören – richtet sich Cages Ästhetik. Es gibt für Cage keine Hierarchie von Klängen mehr, also keine mehr oder weniger wichtigen Klangereignisse: „Die Aufmerksamkeit der Hörer soll nicht auf einen vorgeprägten Zusammenhang gerichtet sein, sondern auf das Hören selbst, oder, wie Cage es ausdrückt, es gehe ihm darum, ‚not focussing attention but letting attention focus itself.‘“²⁹⁴

In der Tat zeigt nicht nur die nahezu wortgleiche Formulierung Helmut Lachenmanns, der Gegenstand von Musik sei „die sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung“²⁹⁵ (→ 1.3.4), sondern auch sein Gegenüberstellen eines unvoreingenommenen (*Hin-*)Hörens auf die Aura und Eigenarten der Klänge, auf das seine eigene Musik wesentlich abzielt, und eines dem entgegen stehenden *Zuhörens*, das Klänge quasi ohne Umschweife innerhalb eines Systems gewohnter Hörkategorien einordnet, klassifiziert und bewertet, dass er von dieser Fundamentalkritik Cages grundlegend beeinflusst war.²⁹⁶ Die zum verwandten Ziel eingesetzten kompositorischen Mittel könnten freilich kaum gegensätzlicher sein. Denn Lachenmann misstraut zutiefst einer Aura von Klängen, die ‚nichts als Klänge‘ sein sollen. Klänge sind, hier folgt Lachenmann Adorno, stets etwas gesellschaftlich Präformiertes, und erst ein Komponieren, das diese gesellschaftlichen Bedingungen in sich aufgenommen hat, kann sie auch wieder ‚freisetzen‘. Tatsächlich haben längst mehrere Autor*innen im selben Sinn das herausgearbeitet, was man das ‚Bedeutungs-Paradoxon‘ von Cages musikalisch-ästhetischen Verfahren nennen könnte: Die Kunstwelt und ihr soziologisches Umfeld bieten Cages ‚nicht-intentionalen‘ Klängen und Geräuschen einen Kontext, der diesen am Ende doch wieder eine semantische Funktion verleiht und eine

293 Lachenmann, „Zum Problem des Strukturalismus“, 90.

294 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 222 (Zitat im Zitat: Cage, „Jasper Johns. Stories and Ideas“, 78).

295 Lachenmann, „Hören ist wehrlos – ohne Hören“, 117.

296 Vgl. dazu Kaltenecker, „Subtraktion und Inkarnation“, 115–117 sowie Lachenmann, „John Cage“.

Matrix bereitstellt, in der musikalische Ereignisse zu ‚Gesten‘ werden und damit unweigerlich Bedeutung annehmen.²⁹⁷ Roland Barthes’ bekannte Sentenz vom ‚schelmischen‘ Sinn hat das in Bezug auf den in mancher Hinsicht analogen Fall der Pop-Art deutlich gefasst: „Jagen Sie ihn [den Sinn] aus dem Haus, er steigt zum Fenster wieder hinein.“²⁹⁸

So bedeutsam und folgenreich Cages Emanzipation der Klänge von syntaktischer Organisation kompositionsgeschichtlich also zweifellos ist, so deutlich sind im historischen Rückblick ihre kultursoziologischen Bedingungen. Hörbar wird dies nicht zuletzt in der Entwicklung der von Cages Befreiung des Einzelklangs so grundlegend geprägten Musik Morton Feldmans. So sehr sich Feldmans Musik nachhaltig in einzelne Klänge vertieft – unüberhörbar in der häufig angewendeten Methode ihrer vielfachen Wiederholung – so offensichtlich ist damit auch ein implizites syntaktisches Prinzip verbunden: Je länger ein Einzelklang nämlich wiederholt oder ausgehalten wird, desto einschneidender wirkt das Eintreten eines *neuen* Klangs, einer neuen ‚Filterung‘, Variante oder Klangkomponente. Vorausgehendes und nachfolgendes Klangereignis gehen eine unlösbare syntaktische Beziehung miteinander ein. Die oft gleichsam zeitlupenartige Dehnung von Einzelklängen steht dieser grundlegenden syntaktischen Beziehung nicht entgegen, sie spitzt diese vielmehr zu. Auch für Cages eigene Musik wären möglicherweise ähnliche syntaktische Beziehungen herauszuarbeiten, selbst wenn sie hier wohl weniger offen liegen als in der Musik Feldmans.

Beim Versuch, jegliches ‚Extra-Opus-Wissen‘ beim Hören auszuschalten (wie es Cage und Lachenmann gleichermaßen fordern), ist es also unvermeidlich, dass die Differenzierung klanglicher Einheiten²⁹⁹ und damit unweigerlich auch ihre Beziehung zueinander weiterhin wesentliche Grundlagen musikalischer Wahrnehmung bilden. Und diese Beziehungen müssen keineswegs mit den von den Komponierenden ‚nahe gelegten‘ Klang-Relationen identisch sein – ein Grundsatz, der freilich für jede Art von Musik gilt, selbst wenn es mehr Mühe bereiten mag, eine Beethoven-Sinfonie unabhängig von einer rezeptionsgeschichtlich etablierten Form von kompositorischer Intentionalität zu hören als Cages oder Lachenmanns Musik.

c. *Problematik der produktionsästhetischen Perspektive.* Aus diesen Überlegungen erwächst das dritte Problemfeld: Die traditionelle Übergewichtung der produktionsästhetischen Perspektive in theoretischen Entwürfen neuerer Musik (→ 1.1). Dieser Knotenpunkt

297 Vgl. u.a. Carroll, „Cage and Philosophy“, 95 sowie die ausführliche Diskussion dieser Frage in Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, 105–116.

298 Barthes, „Die Kunst, diese alte Sache...“, 211. Im Anschluss führt Barthes aus: „Die Pop-art will die Kunst vernichten (oder zumindest auf sie verzichten), aber die Kunst holt sie ein: Das ist das Kontrasubjekt unserer Fuge. Man hat das Signifikat und, im selben Zug, das Zeichen abschaffen wollen; aber der Signifikant bleibt beharrlich bestehen, selbst wenn er scheinbar auf nichts verweist.“ (Ebd.) Vgl. auch Barthes’ verwandte Aussage in einem anderen Essay: „Der Sinn klebt am Menschen: Selbst wenn er Unsinniges oder Außersinniges schaffen will, bringt er schließlich den Sinn des Unsinnigen oder des Außersinnigen hervor.“ („Weisheit der Kunst“, 193)

299 Bereits wenn Cage von ‚Klängen‘ spricht, die nichts als Klänge sein sollen, gibt er eine solche Differenzierung gleichsam vor, nämlich die Abgrenzung einzelner – wie immer auch definierter – ‚Klänge‘ voneinander.

prägt auch Wellmers Überlegungen zum Sprachtopos in der posttonalen Musik³⁰⁰: Die gängige Metaphorik, Werke von Webern oder Boulez seien Zeugnisse der ‚musikalischen Sprache‘ dieser Komponisten, scheint ohne weiteres plausibel, und doch ist auffällig, dass der übergreifende Sprachaspekt, der zuvor für Musik insgesamt diskutiert wurde, nun auf den Einzelfall eines Komponisten und seine ‚Privatsprache‘ eingeschränkt wird. Die Diagnose der Individualisierung und Diversifikation von Stilen, Idiomen und damit ‚Musik-Sprachen‘ bleibt hier allerdings auf die produktionsästhetische Perspektive eingeschränkt. Eine Theorie posttonaler Klangsyntax wäre somit vor dem Hintergrund solcher scheinbar extremer stilistischer Diversifikation gefordert, ohne überzogenen Universalanspruch, aber auch ohne den üblichen schematischen Relativismus das Ineinandergreifen von morphologischen und syntaktischen Prinzipien in der Wahrnehmung deutlich zu machen. So könnten – im Dialog mit, aber zum Teil auch unabhängig von kompositorischer Intentionalität – unterschiedlichste Entwürfe posttonaler Musik miteinander in Beziehungen gesetzt und gemeinsame, etwa archetypische Gestaltmodelle zum Vorschein gebracht werden.

Vor diesem Hintergrund soll in den folgenden Abschnitten nun eine allgemeine Theorie der ‚Klangsyntax‘ in tonalen und posttonalen Kontexten skizziert werden, die insbesondere deren Gestalt-, Kontur- oder Gestencharakter (→ 2.1.1), ihre zeitliche Dimension sowie ihre Verbindung mit dem Alltagshören herausarbeiten wird. Ein diesen Entwürfen zugrunde liegender phänomenologischer und performativer Grundzug, eine Tendenz zur Orientierung an der klanglichen Materialität, die im Kontrast zu etablierten rein strukturalistischen Syntaxtheorien steht, wurde in der jüngeren Vergangenheit gerade auch für die Musiktheorie vielfach eingefordert³⁰¹ und lässt sich als Leitmotiv auch in der von Albrecht Wellmer und Simone Mahrenholz geführten Diskussion finden.³⁰² Wichtig ist es dabei erneut zu betonen, dass eine Hinwendung zu Aspekten phänomenologischer Qualia nicht bedeutet, dass Strukturen ausgeschlossen werden und die Komplexität musikalischer Erfahrung nicht in „Abstufungen von Intensitäten“ homogenisiert, Musik also nicht auf ein „krudes textuelles Plasma“³⁰³ reduziert werden soll. Vielmehr kommt es darauf an, Strukturen von vornherein als Gegenstände der Wahrnehmung zu begreifen (→ 1.2).³⁰⁴

300 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 49–52. Vgl. auch die daran anknüpfenden Aspekte in der Podiumsdiskussion Urbanek et al., „Klang und Wahrnehmung – vernachlässigte Kategorien in Musiktheorie und (historischer) Musikwissenschaft?“, 150 und 155.

301 Vgl. etwa Cook, „Analyzing Performance and Performing Analysis“ (→ 1.1).

302 Vgl. Wellmer, „Über Musik und Sprache“, 17–21 und Mahrenholz, „Was macht (Neue) Musik zu einer ‚Sprache‘?“.

303 Für Michael Spitzer tendieren insbesondere Theorien musikalischer Gestik dazu „homogenizing the complexity of music to gradations of intensity, [turning] it into a crude textural plasma.“ (Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, 88)

304 Vgl. Janz, „Qualia, Sound, Ereignis“, 229.

1.4.6 *Morphosyntaktische Elemente in Alltagswahrnehmung und musikalischem Hören*

Der auch in der Sprachwissenschaft akzentuierte enge Zusammenhang zwischen Morphologie (der Theorie der Wortformen) und Syntax (der Theorie der Wortfolgen und des Satzbaus) ist für die Übertragung auf musikalische Zusammenhänge besonders relevant, da im Bereich der Musik die Abgrenzung der zum Wort analogen kleinsten Sinneinheiten oft nicht selbstverständlich ist und morphologische und syntaktische Betrachtungsweisen so noch stärker als in der Sprache ineinander fließen. In der Tat ist die zentrale Bedeutung dieses *morphosyntaktischen* Aspekts als Gegensatz zu den auf substrukturelle Ebenen rekurrierenden etablierten Theorien musikalischer Syntax hier besonders hervorzuheben.³⁰⁵ Morphologie und Syntax greifen ineinander: Jedes Klangereignis besitzt eine Substruktur, die als Folge oder Transformation von Mikro-Klangereignissen gehört werden kann, und umgekehrt kann jede Klangfolge oder -transformation auf makrosyntaktischer Ebene als ein einziges übergeordnetes Klangereignis aufgefasst werden (→ 1.4.2). Trotz dieser grundsätzlich rekursiven Struktur ist es in den meisten Fällen relativ eindeutig, wie die für lokale Syntaxbeziehungen relevanten Ereignisse isoliert werden können (→ 1.4.8).

Anhand von kurzen Beispielen sollen nun die Problemstellungen einer Theorie der musikalischen Syntax konkretisiert werden. Dabei wende ich mich drei unterschiedlichen Bereichen zu: (1) Ereignissen der akustischen Alltagswelt; (2) dur-moll-tonaler Musik; (3) ersten ausführlicheren Analysebeispielen posttonaler Musik, die sich als eine Art Präludium zu den folgenden beiden Kapiteln verstehen.

In der auditiven Alltagswahrnehmung werden Hörkategorien entwickelt, die auch unsere Fähigkeit zur Wahrnehmung musikalischer Zusammenhänge wesentlich prägen, sodass es plausibel erscheint, die Frage nach der musikalischen Syntax bei der alltäglichen Hörerfahrung anzusetzen. Diese Voraussetzung ist gewiss nicht unbestreitbar und könnte an dieser Stelle eine längere Diskussion konträrer Positionen nach sich ziehen. Für den Moment soll es aber genügen darauf hinzuweisen, dass die hier skizzierten Überlegungen von der Weiterentwicklung gestalttheoretischer Ansätze ausgehen, wie sie insbesondere in Albert Bregmans *Auditory Scene Analysis* unternommen wurden. Bregman nimmt eine enge Beziehung zwischen Musikhören und Alltagswahrnehmung an, beschränkt seine Untersuchungen aber auf die Rolle ‚primitiver‘, elementarer Wahrnehmungsvorgänge beim Musikhören:

[W]e cannot deny that we hear music through the same ears that provide us with the sounds of everyday life. I do not mean to assert that there is nothing more to music. Music builds elaborate structures of sound, but its esthetic tools are not merely the raw properties of the

305 In der Linguistik bezeichnet „Morphosyntax“ meist nur ein klar eingegrenztes Gebiet der Beziehungen zwischen Morphologie und Syntax (vgl. z.B. Wandruszka, *Syntax und Morphosyntax*). In der hier von mir vorgestellten Anwendung auf die musikalische Theorie und Analyse wird der Begriff deutlich weiter gefasst, was nicht zuletzt mit der Flexibilität und Ambiguität syntaktischer Einheiten in der Musik zusammenhängt.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

individual sounds. [...] The discussion that follows, however, is on an admittedly narrower topic, the role of primitive organization in musical listening – not because the knowledge-based one is unimportant, but because its enormous complexity places it outside the scope of the present book.³⁰⁶

Im Gegensatz dazu versuchen die folgenden Überlegungen, auf einem vergleichbaren *Bottom-up*-Modell aufbauend, dieses Modell gezielt in musikhistorische, -theoretische und -analytische Kontexte einzubinden.

Eine Folge von fünf kurzen Klangbeispielen (Abb. 2a–e, Audiobsp. 5) soll einen Eindruck davon geben, wie wir ausgehend von akustischer Alltagserfahrung klangsyntaktische Zusammenhänge begreifen. Die dazu aus Psychologie und Linguistik übernommenen Begriffe Kontiguität, Äquivalenz und Similarität erfassen dabei sowohl *syntagmatische*, zeitlich unmittelbar aufeinanderfolgende Beziehungen als auch *paradigmatische*, typologisch verwandte oder kontrastierende Beziehungen. Wichtig scheint es gleich anfangs darauf hinzuweisen, dass diese beiden Grundformen morphosyntaktischer Beziehung im musikalischen Kontext häufig ineinandergreifen.

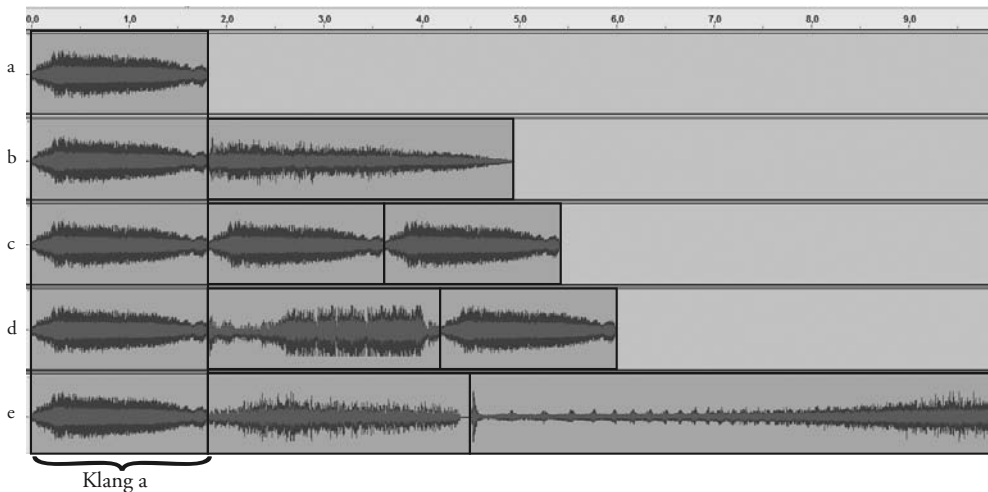


Abbildung 2a–e: Syntaxkategorien der Alltagswahrnehmung; Amplitudendarstellungen der Klänge bzw. Klangfolgen a–e



Audiobeispiel 5: Klänge bzw. Klangfolgen zur Alltagswahrnehmung, a. (0:00); b. (0:04); c. (0:11); d. (0:19); e. (0:27) (Mono, Quellen: <https://www.media-college.com>)

³⁰⁶ Bregman, *Auditory Scene Analysis*, 455.

a. *Gestaltbildung, Dauer und Sukzessivität* (Abb. 2a): Wir hören die scharfe Bremsung eines Autos (Klang a). Diese Verknüpfung eines akustischen Ereignisses mit einem visuellen bzw. synästhetischen Vorgang ist nur möglich bei einer entsprechenden Dauer des Klangs. Nehmen wir etwa nur 0,4 Sekunden aus diesem 1,8-sekündigen Klang heraus, ist es kaum mehr möglich, diese Zuordnung zu treffen, ohne zuvor den vollständigen Klang gehört zu haben; noch deutlicher wird dies, wenn wir einen noch kürzeren Ausschnitt, etwa nur 0,2 Sekunden herauslösen. Vergleichbare Minimaldauern sind für die Identifikation der Klänge von Musikinstrumenten notwendig.³⁰⁷ Wir treffen also eine semantische Zuordnung auf Grundlage einer in der Morphologie des Klangs angelegten Sukzessivität von Klangqualitäten, die eine gewisse Dauer benötigt und sich hier in musikalischen Begriffen grob beschreiben lässt als zunächst stark geräuschhaft überdeckte glissandierende Linie, die am Ende stark ansteigt, wobei der Anstieg durch die Reduktion des Rauschanteils deutlich wahrnehmbar ist.

b. *Kausale Kontiguität* (Abb. 2b): Als ganzer erweckt der Klang des bremsenden Autos eine Erwartung, die ebenfalls, so wie die Identifikation des Klangs, auf biographischer Hörerfahrung beruht.³⁰⁸ Hier tritt nun diese Erwartung ein: Das Auto kollidiert mit einem Gegenstand oder Gebäude. Wir gliedern den Gesamtklang also deutlich in zwei Segmente, zwei Klangereignisse, deren Anordnung – als Klangfolge – auf der Grundlage unserer Hörerfahrung sinnvoll, regelkonform erscheint; es entsteht, entsprechend dem Gestaltgesetz der ‚guten Fortsetzung‘, eine kausale Kontiguität zwischen Klang a (Bremsen) und dem Folgeklang (Kollision).³⁰⁹ Freilich können wir auch quasi-kausale Beziehungen zwischen Klangfolgen herstellen, die weniger offensichtlich sind, da die Annahme eines (semantischen) Verhältnisses zwischen zwei aufeinander folgenden Klangereignissen zu den Grundvoraussetzungen der Alltagswahrnehmung gehört. Beim Hören tonaler Musik ist uns das Modell der kausalen Kontiguität sehr vertraut, etwa wenn sich eine Dominante wie erwartet in eine Tonika auflöst; wir kennen es aber auch aus posttonaler Musik, etwa wenn sich ein Steigerungsfeld in einer Kulmination entlädt oder ein scharfer Impuls einen kaskadenartigen Klangprozess auslöst. Beim Musikhören kann aber auch auf einer allgemeineren Ebene die Folge von zwei Ereignissen, selbst im Falle extremer Heterogenität, immer als eine Art ‚quasi-kausaler‘ Zusammenhang aufgefasst werden. Letztlich mündet,

307 Laut den Untersuchungen von Christoph Reuter liegt die „Klangverschmierungsschwelle“, unter der die Fähigkeit zur Identifikation instrumentaler Klangfarben verloren geht, bei ca. 250 Millisekunden (Reuter, *Der Einschwingvorgang nichtperkussiver Musikinstrumente*, 34f.). Vgl. auch Jost, „Über den Einfluß der Darbietungsdauer auf die Identifikation von instrumentalen Klangfarben“.

308 In semiotischer Terminologie lässt sich davon sprechen, dass im Klang der Autobremssung eine *indexikale* Beschaffenheit liegt: Die Kollision wird gleichsam vorausgehört.

309 In der Linguistik bezeichnet *Kontiguität* einen faktischen (oft physikalischen) oder kausalen Zusammenhang zwischen zwei oder mehreren Elementen, die „Relation zwischen Lexemen, die der gleichen semantischen, logischen, kulturellen oder situationellen Sphäre angehören. Solche Kontiguitätsbeziehungen sind als semantisches Gerüst textkonstituierend.“ (Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 418)

wie Ulrich Mosch dargestellt hat,³¹⁰ die Diskussion von musikalischer ‚Beziehung‘ und musikalischem ‚Zusammenhang‘, insbesondere vor dem Hintergrund der Erfahrung der Musik seit 1950, in der Aporie, dass eine ‚integrierende Wahrnehmung‘ immer auch äußerst Heterogenes – etwa nach dem Modell der Collage – aufeinander beziehen kann.

c. *Äquivalenz* (Abb. 2c): Das dreimalige Loopen, also exakte unmittelbare Wiederholen von Klang a erzeugt sofort eine deutliche Brechung mit unserer Alltagserfahrung und lässt eine nachhaltige Irritation entstehen. Zwar ist der Klang weiterhin unschwer identifizierbar, seine dreimalige Wiederholung ist mit den Syntax-Regeln des Alltagshörens allein jedoch nicht mehr fassbar. Der artifizielle Charakter der Klangmontage bewirkt eine mediale Distanzierung und macht bewusst, dass es sich nur um eine Tonaufnahme, nicht um ein gegenwärtiges Ereignis handelt. Erfasst wird die Äquivalenz der drei Klänge dennoch spontan und, aufgrund der Kürze, auch ohne Schwierigkeiten. Wir bewegen uns hier in die Richtung einer erweiterten Syntax des Hörens von artifiziellen Klanggestalten, die über Alltagswahrnehmung im engeren Sinn hinausweist.

d. *Kategoriale Kontiguität* (Abb. 2d): Zwei Samples von Klang a (Bremsen) können auch hier als äquivalent erkannt werden, obwohl sie durch einen neuen kontrastierenden Klang unterbrochen werden, den Klang eines nicht anspringenden Motors. Dieser Folge kann auf der Ebene des Alltagshörens kein unmittelbarer Sinn zugeordnet werden. Es wird dadurch sofort deutlich, dass wir es auch hier mit einer artifiziellen, montageartigen Abfolge zu tun haben. Eine erweiterte Kontextualisierung sagt uns aber, dass es sich um Klänge aus derselben semantischen Kategorie ‚Auto‘ handelt und somit die Montage nicht rein willkürlich ist. Zwischen den drei Elementen kann somit trotz des klanglich-semantischen Bruchs und des gestischen Kontrasts eine kategoriale Kontiguität (hier mit der spezifischen morphologischen Form ABA) hergestellt werden. Aus tonaler und posttonaler Musik sind solche Verknüpfungen ebenso vertraut: Ein deutlich einer bekannten Kategorie zuzuordnender Klang, zum Beispiel ein Dur-Dreiklang, kann auch dann noch als strukturelle Einheit empfunden werden, wenn er von drei extrem unterschiedlichen Klangfarben in unterschiedlichen Lagen, Dynamikstufen etc. gespielt wird;³¹¹ umgekehrt kann selbst bei einer

³¹⁰ Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, 80–88.

³¹¹ Lachenmann explizierte sein Konzept der Klangfamilien mit einem ähnlichen Beispiel: „Wenn z.B. verschiedene Klang-Elemente zusammen einen A-Dur-Dreiklang bilden, dann beschwören sie schon eine Gemeinsamkeit und bilden ein konsonantes Arpeggio. Aber man sollte das einmal probieren, einen beispielsweise aus einer fortissimo angestoßenen Tuba, einem darauf folgenden piano gezupften Harfen-Flageolett und einem *ppp* in der Tiefe angeschlagenen Klavier sich allmählich bildenden A-Dur-Dreiklang zu erkennen. Ist das noch A-Dur? Sicher, aber diese Konsonanz ist hier nur noch eine Art vertrauter Rahmen – A-Dur ist ja etwas, das wir schon in uns bereit haben –, aber nun höre ich plötzlich nach der Tuba die Harfe als eine extrem verformte Tuba. Ebenso das Klavier, aber ich könnte auch alles auf den Harfen- oder auf den Klavierklang oder auf ein Meta-Instrument beziehen. Ich höre nichts Neues, aber ich höre neu.“ (Lachenmann/Gadenstätter/Utz, „Klang, Magie, Struktur“, 25)

kompletten Nivellierung des Tonhöhenbereichs, etwa durch Geräuschklänge, kategoriale Kontiguität durch die Verbindung von Klangfarben und Kategorien der Klangerzeugung hergestellt werden (etwa *pizzicato* versus *arco*, helles versus dunkles Rauschen etc.).

e. *Similarität* (Abb. 2e): Wenn dieser Sprung auf die artifizielle Klang-Ebene akzeptiert ist, verursacht wohl auch die letzte Folge für das Hörverständnis keine größeren Probleme: Die Sukzession von drei Klängen, Klang a gefolgt von zwei weiteren Klängen, einer Windböe und einem anspringenden Ventilator, erscheint vor allem deshalb ‚schlüssig‘, weil alle drei Klänge eine verwandte Klangmorphologie ausprägen: eine Beschleunigung zum Ende hin (am deutlichsten im Ventilator-Klang), verbunden mit einem glissandierenden Anstieg der Frequenzen (deutlich vor allem in der Windböe). Voraussetzung eines Erkennens dieser gemeinsamen Faktoren der drei Klänge, die aus gänzlich unterschiedlichen Kategorien unserer auditiven Alltagserfahrung stammen, ist ein tendenziell anti-metaphorisches Hören, das weitgehend von dem lebensweltlichen Kontext der Klänge abstrahiert und sie – ausgehend vielleicht von John Cages Hörphilosophie – ‚einfach nur als Klänge‘ wahrnimmt. Die Beziehung zwischen den Klängen wird hier auf der Grundlage des Gestaltgesetzes der Ähnlichkeit durch das Prinzip der Similarität der Klanggestalten fassbar. Naheliegende Beispiele sind unschwer tonaler wie posttonaler Musik zu entnehmen. Die meisten Formen der motivisch-thematischen Arbeit und entwickelnden Variation basieren auf der Similarität von Gestalten. Zugespitzt erscheint das Prinzip etwa in Helmut Lachenmanns Orchesterwerk *Kontrakadenz* (1970–71), wenn die Accelerandi von rotierenden Metallscheiben (T. 21–53) und aufschlagenden Tischtennisbällen (T. 22–25) an zuvor exponierte *Legno-saltando*-Figuren der Streicher anknüpfen (T. 8–9) und eine Kaskade „beschleunigender Iterationen“ auslösen, in der sich *objets trouvés* und Orchesterinstrumente zum „präparierten Orchester“ mischen,³¹² wodurch eine plastische musikalische Analogie zur Similarität von Autobremmung, Windböe und Ventilatorgeräusch entsteht (→ 1.4.8).

Die fünf Beispiele zeigen eine Reihe von wichtigen Grundvoraussetzungen musikalischen Hörens:

- Eine gewisse Mindestdauer von Klängen ist Voraussetzung für eine semantische, ggf. metaphorische klangliche Gestaltwahrnehmung;
- Kontiguität, Äquivalenz und Similarität von akustischen Ereignissen, die eine Segmentierung in unterschiedliche Klangereignisse und deren Einordnung in ein Kategoriensystem zur Voraussetzung haben, sind grundlegende Funktionen des alltäglichen wie des musikalischen Hörens,³¹³ wobei alle drei Kategorien auch deutliche Brüche mit dem

³¹² Vgl. dazu Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 84–88.

³¹³ Die aus der musikalischen Formenlehre vertrauten formalen Funktionen Wiederholung, Kontrast (Verschiedenheit) und Ähnlichkeit (Variation) sind mit den hier entwickelten Konzepten klanglicher Syntax zwar eng verwandt, aber nicht synonym. Kausale und kategoriale Kontiguität zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie sowohl Äquivalentes oder Ähnliches als auch Kontrastierendes umfassen können. Die kausale Kontiguität im Schritt Dominante-Tonika bleibt erhalten, auch wenn

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

- „Strom“ der Alltagswahrnehmung erzeugen und damit – durchaus im Sinne Cages oder Lachenmanns – das Hören als Hören bewusst machen können;
- Klangereignisse können Erwartungen wecken, die in der Folge eingelöst oder nicht eingelöst werden; dieser Aspekt prägt den Zeitcharakter und damit den diskursiven Charakter musikalischer Syntax besonders aus, seine konkreten Ausformungen hängen dabei stark vom musikalischen Stil und Kontext ab;
 - Alltägliches Hören und musikalisches Hören erfolgen auf der Basis übergeordneter Wahrnehmungskategorien, beruhen also auf biographischer Hörerfahrung. Dabei setzt musikalisches Hören voraus, Klangereignisse bis zu einem gewissen Grad von ihrem Alltagszusammenhang und dem Kontext ihrer Hervorbringung zu isolieren und sie dabei als metaphorisches Beziehungsnetz zu konzipieren – ein Aspekt, der sich in der europäischen Kunstmusik in besonderem Maß ausgebildet hat und im 20. Jahrhundert von Komponisten wie Cage oder Lachenmann bewusst problematisiert und kritisiert wurde. Diese Kritik ist nicht zuletzt in der Sinfonik Gustav Mahlers oder Charles Ives' vorgezeichnet, in der das Alltagsheören über vertraute Idiome (Marsch, Volkslied, Kinderlied, religiöse Hymne etc.) gezielt in den sinfonischen Kontext hineingenommen wird. Wie oben dargestellt, versuchen Konzepte wie Andy Hamiltons „hearing-in“ zwischen einer nicht-metaphorischen, unvermittelten Klangerfahrung und einer holistisch-kausalen Strukturserfahrung zu vermitteln (→ 1.3.4).

1.4.7 *Syntaxmodelle tonalen Hörens: Bach, Mozart, Schönberg*

Gehen wir nun über zu explizit musikalischen Kontexten und hier zunächst zum Bereich der dur-moll-tonalen Musik, so stellt sich in Bezug auf die Erfassung musikalischer Syntax die grundlegende Frage, welche Kriterien hier für die Segmentierung und Dauer einzelner Syntaxglieder zu Grunde gelegt werden sollen. Die Formen- und Harmonielehren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts haben diese Frage relativ eindeutig beantwortet, wobei die Musik des klassischen Stils als Basismodell diente: Die Segmentierung syntaktischer Glieder erfolgt im Wesentlichen durch die zugrunde liegende motivisch-thematisch bestimmte Phrasenbildung im Verbund mit satztechnischen Strukturmodellen, wobei die einzelnen Glieder dabei von sehr unterschiedlicher Dauer sein können. Die Tonhöhe wurde also, mitunter im Zusammenhang mit rhythmischen und metrischen Komponenten, als *der* bestimmende Parameter identifiziert – nicht zuletzt eine Folge der Rationalisierung der Tonhöhen und -dauern in der europäischen Notenschrift und der gleichstufig temperierten Stimmung, wie sie auch Wellmer, an die bekannte Rationalisierungsthese Max Webers anknüpfend, als Basis des Schriftcharakters musikalischer Werke beschreibt.³¹⁴

die beiden Klänge in vollkommen unterschiedlicher, d.h. kontrastierender Lage, Instrumentation, Dynamik etc. erscheinen. Ebenso umfasst kategoriale Kontiguität, wie dargestellt, häufig gleichermaßen Kontrastierendes und Ähnliches / Äquivalentes.

³¹⁴ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 73–102.

Die Attraktivität der satztechnisch-thematischen Sichtweise liegt nicht zuletzt darin, dass sie ein gemeinsames syntaktisches System für einen musikgeschichtlichen Zeitraum von etwa 300 Jahren anbietet. Aus dieser Sicht besteht zwischen der syntaktischen Organisation der folgenden drei Beispiele kein wesentlicher Unterschied (Nbsp. 5–7, Audiobsp. 6–8): Sie basieren alle drei auf einer Vorhaltskette, der das kontrapunktische Modell der *secunda syncopata* zugrunde liegt, einem für die Musik zwischen ca. 1650 und 1900 grundlegenden kompositorischen Modell.³¹⁵

Dieses syntaktische Grundprinzip kann hier als ein Beispiel für die von Wellmer als „energetisch“ bezeichneten Art der Syntax verstanden werden, wie sie insbesondere auch die Musiktheorie Ernst Kurths beschrieb: Eine sequenzartig verkettete Folge von dissonanten Spannungsklängen und ihnen folgenden konsonanten Lösungsklängen resultiert in einer ‚zwingend‘ erscheinenden Form musikalischer Prozessualität. Die dissonanten Vorhaltsbildungen scheinen den Verlauf fortgesetzt weiterzutreiben und in (quasi-)kausaler Weise die Folgeklänge zu provozieren. Dieses Prinzip tritt hier auch deshalb verstärkt hervor, weil in allen drei Fällen eine akkordische, homophone Satztechnik vorherrscht, aufgrund derer die Abgrenzung einzelner Klangereignisse keine Schwierigkeiten bereitet: Der Gesamtverlauf erscheint somit vorwiegend als *Klangfolge* auf der Basis von kausaler Kontiguität (mehrfache Folge Dissonanz-Konsonanz) und Similarität (Sequenzierung).

Weiter reduziert und doch stärker differenziert wären Deutungen der drei Beispiele in einer Schenker’schen Analyse, in der auf einer hinteren Mittelgrundebeine die Bach-Phrase als Auskomponierung der Stufenfolge I–V, die Mozart-Phrase als Prolongation der V. Stufe und die Schönberg-Phrase als Auskomponierung der Stufenfolge V–I erscheinen würde. So wird sichtbar, dass dasselbe satztechnische Modell in unterschiedliche übergeordnete Kontexte eingebunden sein kann. Damit tritt neben dem lokalen Kontrast Spannung-Lösung ein weiteres Gestaltprinzip zutage, das im Sinne einer harmonischen Reduktion, einer „large-scale dissonance“,³¹⁶ tendenziell nur Ausgangs- und Endakkord als strukturell bedeutsam begreift und alle dazwischen liegenden Ereignisse als strukturell akzidentuell – und dies obwohl sie als Spannungsklänge zweifellos besondere Aufmerksamkeit auf sich lenken. Eine Theorie musikalischer Syntax muss sich mit diesem Auseinanderklaffen zwischen der Salienz der Klangereignisse und ihrer strukturellen Bedeutung in traditionellen und neueren Tonalitätstheorien eingehend befassen.³¹⁷ Hervorzuheben wäre

³¹⁵ Vgl. dazu Diergarten, „Ancilla Secundae“.

³¹⁶ Charles Rosen deutet mit Hilfe dieses Begriffs die Sonatenform des klassischen Stils vor allem in Sinn der harmonischen Spannung zwischen Grundtonart und Dominanttonart: Durch die Modulation in die Dominante entstehe eine „large-scale dissonance“, die sich erst mit der tonikalen ‚Einrichtung‘ des Reprises-Seitensatzes in der Tonika wieder löse (Rosen, *The Classical Style*, 33).

³¹⁷ Die GTTM ist in dieser Hinsicht besonders explizit: „In assessing one’s intuitions about reductions, it is important not to confuse structural importance with surface salience. These often coincide but not always. [...] Perhaps the most striking moment in the first movement of Beethoven’s *Eroica* Symphony is the dissonant climax in measures 276–279 [...]. [...] in terms of structural importance, this event resolves into (i.e., is less stable than, and hence structurally less important than) the dominant

The image displays three systems of musical notation for Bach's Præludium C-Dur BWV 846. The first system is the full score with treble and bass clefs. The second system shows a simplified notation with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6) and a dashed line indicating a specific fingering path. The third system shows the simplified notation with a long slur over the notes and a 'V' marking at the end.

Notenbeispiel 5: Bach, Præludium C-Dur BWV 846 (*Das wohltemperierte Klavier*, Band 1), T. 1–11



Audiobeispiel 6: Bach, Præludium C-Dur BWV 846 (*Das wohltemperierte Klavier*, Band 1), T. 1–11; Maurizio Pollini, Aufnahme 2008/2009, CD DG 477 8078, © 2009 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg, Track 1, 0:00–0:33

9

Fl. 1

Fl. 2

VI. 1

VI. 2

p

2 Klar./2 Fag.

p

Vla.

Vc./Kb.

Pke. *sf*

f

f

p

p

p

f

V

Notenbeispiel 6: Mozart, Sinfonie Es-Dur KV 543, 1. Satz, Adagio (Einleitung), T. 9–14



Audiobeispiel 7: Mozart, Sinfonie Es-Dur KV 543, 1. Satz, Adagio (Einleitung), T. 9–14; Concertgebouw Orchestra, Nikolaus Harnoncourt, Aufnahme 1984, CD Teldec 4509-97489-2, 1995, © 1984 © 1995 Teldec Classics International GmbH, Hamburg, Germany, Track 5, 0:37–1:01

Mäßig (♩)

The image shows a musical score for the introduction of the first movement of Mozart's Symphony in E major, KV 543. The score is in 4/4 time and marked 'Mäßig' (moderate) and 'p' (piano). It consists of five systems of staves. The first system has a treble clef staff with a piano (p) dynamic marking and a bass clef staff. The second system has two bass clef staves. The third system has two bass clef staves. The fourth system has two bass clef staves. The fifth system has a treble clef staff and a bass clef staff. A dashed line labeled 'V' is under the first staff of the fifth system, and a solid line labeled 'I' is under the second staff of the fifth system.

Notenbeispiel 7: Schönberg, „In diesen Wintertagen“, aus: Zwei Lieder für Gesang und Klavier op. 14, T. 1–5 (Klavier-Introduktion); © 1920 by Universal Edition, Wien, renewed 1947 by Arnold Schönberg



Audiobeispiel 8: Schönberg, „In diesen Wintertagen“, aus: Zwei Lieder für Gesang und Klavier op. 14, T. 1–5 (Klavier-Introduktion); Mitsuko Shirai, Hartmut Höll, CD Capriccio 10514, © Capriccio 1995, Track 16, 0:00–0:09

of E minor in measures 280–283, which in turn is subordinate to the E minor chord at the beginning of measure 284. [...] We do not deprecate the aural or analytic importance of salient events; it is just that reductions are designed to capture other, grammatically more basic aspects of musical intuition. A salient event may or may not be reductionally important. It is within the context of the reductional hierarchy that salient events are integrated into one's hearing of a piece." (Lerdahl/Jackendoff, *Generative Theory of Tonal Music*, 108f.)

dabei, dass erst die Spannungsklänge, in unserem Fall also jene Klänge mit dem Sekundvorhalt in Mittelstimme oder Bass, musikalische Prozessualität ermöglichen (in der Diktion von Ernst Kurth: Sie sind die Kristallisationspunkte potentieller Energie, durch die erst die kinetische Energie der musikalisch-linearen Bewegung ausgelöst wird). Die mehrfache Aufeinanderfolge der *secunda syncopata* lässt sich dabei mit den oben entwickelten Prinzipien der Kontiguität und Similarität in Beziehung bringen. Dagegen ist die herkömmliche Schenker'sche Deutung im Sinn einer strukturellen Hierarchie in erster Linie architektonisch an der monistischen Auffassung eines globalen tonalen Zentrums orientiert – eine Auffassung die von jüngeren Theorien der Dur-Moll-Tonalität als Netzwerk nachhaltig in Frage gestellt wird.³¹⁸

Positiv formuliert: Im Gegensatz zu den etablierten Theorien dur-moll-tonaler Musik und im Gegensatz zu den meisten Formen- und Harmonielehren wäre eine morphosyntaktische Theorie tonalen Hörens aufgefördert, gerade den Besonderheiten der musikalischen ‚Oberfläche‘ substantielle Bedeutung zuzugestehen. Vor diesem Hintergrund müssten zum Beispiel die Sprünge und das Ausscheren aus der stufenweisen Bewegung der Oberstimme in Bachs C-Dur-Praeludium (1722) (Nbsp. 5, T. 5–8, Audiobsp. 6), die Reibung zwischen Ostinatobass und melodischer Bewegung im Verbund mit der Instrumentation (Pauken-Tremolo) in der Einleitung des ersten Satzes von Mozarts Es-Dur-Sinfonie KV 543 (1788) (Nbsp. 6, Audiobsp. 7) und die angesprungenen Dissonanzen in der Klaviereinleitung von Schönbergs Lied „In diesen Wintertagen“ op. 14, Nr. 2 (1907–08) (Nbsp. 7, Audiobsp. 8) als besonders relevant für die Auslösung und Spezifizierung syntaktischer Prozesse angesehen werden. Insbesondere im Schönberg-Beispiel wäre daneben die weitgehende Neutralisierung des Dissonanz-Konsonanz-Prinzips zu berücksichtigen, das zwischen den Außenstimmen zwar als Relikt des tonalen Satzmodells erscheint,³¹⁹ durch die Akkordführung aber weitgehend seine ursprüngliche syntaxgenerierende Funktion eingebüßt hat. Denn die metrische Verschiebung des Modells mit dissonanter Bildung auf leichter und konsonanter auf schwerer Zeit wird in der rechten Hand umgedreht, wo im Sinne herkömmlicher Metrik die dissonanteren Akkorde auf schwerer, die konsonanteren auf leichter Zeit stehen. Vor dem Hintergrund einer solchen Komplexierung der Klangspannungen kommt anderen Faktoren, insbesondere den sehr konventionell gehaltenen gestisch-motivischen Elementen und den Konturen der Außenstimmen vermutlich größere Bedeutung für die syntaktische Verkettung zu als Harmonik und substruktureller Stimmführung.

318 Hier ist insbesondere an die Tonnetz-Modelle der Neo-Riemannian Theory zu denken; vgl. Cohn, *Audacious Euphony*.

319 Vgl. Holtmeier, „Vom Triebleben der Stufen“, 105–108.

1.4.8 *Zum Verhältnis von tonaler und posttonaler Morphosyntax: Kategoriale Verkettungen bei Schönberg, Feldman, Lachenmann und Mundry*

Zweifellos gibt es eine mehr oder weniger explizit an tonale Satztechniken anknüpfende posttonale Klangorganisation, in welcher der Spannungsgrad sowie eine durch satztechnische Prinzipien erzeugte Folge von Spannung und Lösung im Vordergrund der musikalischen Syntax steht. Das Prinzip Spannung-Lösung dürfte somit für die Konstitution musikalischer Syntax in vielen Spielarten posttonaler Musik eine mindestens ebenso zentrale Rolle spielen wie in tonaler Musik – auch wenn eine exakte Bestimmung von Spannungsgraden in posttonalen Kontexten oft schwierig sein wird. Klangdichte, Register, Kontur und Klangschärfe sind im Verbund mit Tempo, Klangfarbe, Instrumentation und Dynamik für die Ermittlung solcher Spannungsgrade gewiss wesentlich.

Allgemein betrachtet haben analytisch-empirische Studien zur Wahrnehmung posttonaler makroformaler Verläufe gezeigt, dass keineswegs in allen Fällen klar entschieden werden kann, welche Dimensionen eines musikalischen Verlaufs als ‚salient‘ einzustufen sind und wie die so identifizierten *cues* beim Echtzeithören gewichtet werden.³²⁰ In der Tat mag die Fixierung vieler musikpsychologischer Ansätze auf das Moment der Segmentierung durch *cues* problematisch erscheinen, da durch eine Identifikation von *cues* noch keine Aussagen über einige grundlegende Fragen gemacht werden: Wie (und warum) werden einzelne Ereignisse gewichtet und zueinander in übergeordnete Beziehung gesetzt? Was geschieht, wenn Ereignisse *nicht* in eine ‚schlüssige‘ Beziehung zueinander gesetzt werden können, wie es die in neuer Musik häufig anzutreffende kompositorische Strategie einer Subversion von Zusammenhangsbildung nahelegt? Schließlich: Welche Rolle spielen metaphorische Ebenen, wie sie von vielen Komponist*innen so nachhaltig in den Vordergrund gerückt werden, für das wahrnehmende Begreifen einer solchen ‚Zusammenhangslosigkeit‘? Auch wenn wohl kaum alle dieser Fragen in einer generalisierenden Weise beantwortbar sind, so muss doch die Frage der Segmentierung für eine Theorie der posttonalen Morphosyntax als grundlegend erachtet werden. Erst die Gruppierung und Gewichtung von Klangereignissen im zeitlichen Fluss auf verschiedenen formalen Ebenen ermöglicht es überhaupt, eine Art von ‚Sinn‘ im Gehörten zu erkennen.

320 Vgl. etwa Addressi/Caterina, „Analysis and Perception in Post-tonal Music“. Die anregende Untersuchung, in der die Makroform des fünften Satzes aus György Kurtágs Erstem Streichquartett (1959) von sieben Musikanalytiker*innen mittels wahrnehmungstheoretischer Methodiken, u.a. den Modellen Delièges, analysiert und von 43 Versuchspersonen auf der Basis mehrfachen Hörens gegliedert wurde, zeigt – neben vielen aufschlussreichen Resultaten – auch diese Problematik recht deutlich; von den Hörer*innen, und zwar von musikalischen Expert*innen wie Laien gleichermaßen, wurde insgesamt eine sehr hohe Anzahl an unterschiedlichen *cues* für dieses nur zweiminütige Stück identifiziert, sodass die *cue*-Theorie hier zur Tautologie tendiert. Vgl. auch Addressi, „Auditive Analysis of the *Quartetto per Archi in due tempi* (1955) by Bruno Maderna“.

Arnold Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3 (1909)

Die syntaktische Anlage der ersten Takte von Schönbergs Klavierstück op. 11, Nr. 3 (Nbsp. 8, Audiobsp. 9) enthält deutlich an tonale Syntax anknüpfende Elemente: Das durch Hermann Erpf beschriebene Prinzip des Klangzentrums³²¹ (\rightarrow 1.1) (in Gestalt des Klangs $a - dis^1 - gis^1$ und seiner Varianten) ist auch in der zeitlichen Abfolge für die morphosyntaktische Struktur konstitutiv: Die in diesem Klang angelegten Intervallverhältnisse (*set class* 016) bilden das Konturengerüst der Außenstimmen. Im übergeordneten Außenstimmensatz zeigen sich in der Oberstimme die Nonenspannung $cis - d$ und die Tritonusspannung $b - e$, in der Unterstimme die Septimenspannung $A - gis$.

Die Konturen der Außenstimmen offenbaren ein quasi imitatorisches Prinzip. Im Hörerlebnis schlägt sich dies in äußerst dicht miteinander verschränkten quasi wellenartigen Strukturen nieder. Die hohe Ereignisdichte und die Verzahnung syntaktischer Einheiten machen eine morphosyntaktische Kategorisierung dieser Passage zweifellos anspruchsvoll. Deutlich ist, dass sie auf die Kadenzakte 4 und 5 hinzielt und zuvor drei Phrasen unterschieden werden können, in denen linke Hand und rechte Hand leicht imitatorisch gegeneinander verschoben sind. In Kapitel 2 wird versucht, in einer detaillierten konturtheoretischen Analyse (\rightarrow 2.1.1) die morphosyntaktischen Prinzipien dieses Stücks noch genauer zu erhellen.

Halten wir fest, dass dieses als früher Prototyp ‚athematischer‘ und ‚atonaler‘ Musik geltende Stück durch das Klangzentrum, das Hinzielen auf eine Kadenz und eine imitatorische Grundstruktur zwar Grundelemente tonaler Musik bewahrt, aber vor allem über die aus den Konturen der Außenstimmen erwachsenden quasi-räumlichen Gestaltqualitäten morphologisch fassbar wird. Von großer Bedeutung ist dabei die Registerteilung des Tonraums: Die Konturen werden über nahe beieinander liegende Tonhöhenbereiche zu übergeordneten *streams*³²² zusammengefasst, wie in Notenbeispiel 9 dargestellt. Dabei entsteht der Eindruck von Komplexität vor allem dadurch, dass die Linien mehrfach ineinander greifen (vgl. vor allem Takt 3, Beginn) und so an lokalen Knotenpunkten eine ‚globale‘ Wahrnehmung erzwingen.

321 Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, 122.

322 Vgl. dazu vor allem Bregman, *Auditory Scene Analysis*, Chapter 2 (47–211). Vgl. auch Deutsch, „Grouping Mechanisms in Music“.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

Bewegt (♩ = 132)

ff sf

a1 a2

1. H.

b1 b2

a3

2

ff fff

1. H.

b3

etwas langsamer viel rascher

1 2 3 4 5 6 7

poco rit. p fff pp

a1 a2 a3

b1 b2 b3

Notenbeispiel 8: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–6; graue Rahmungen: Klangzentrum und Varianten; Klammern und gestrichelte Bögen: wellenartige imitatorische Verschränkung; unten: Konturen des Außenstimmensatzes; © 1910 by Universal Edition Wien, renewed 1938 by Arnold Schönberg



Audiobeispiel 9: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–5; Thomas Larcher, Aufnahme 1998, CD ECM 465 136-2, © 1999 ECM Records GmbH, Track 6, 0:02–0:20

Bewegt (♩ = 132)

Notenbeispiel 9: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–3. Überlagerung und Ineinandergreifen von *streams*; © 1910 by Universal Edition Wien, renewed 1938 by Arnold Schönberg

Die der Morphosyntax zugrunde liegenden Klangereignisse sind hier somit keine ausschließlich ‚satztechnischen‘ Prinzipien, sondern umrissartige Spannungslinien unterschiedlicher Dauer, deren Abfolge und Interaktion wesentlich gestischen Charakter im Sinn Robert Hattens³²³ haben: Es sind vorsprachliche, unmittelbar erfassbare musikalische Zeichen oder Impulse, die durch ein Beziehungsnetz auf der Ebene des Tonraums, der Tonqualitäten und Intervalle an Fasslichkeit in der Zeit gewinnen. Die Anordnung der gestischen Elemente scheint dabei herkömmliche motivische Gestik lediglich zu überzeichnen, bleibt also von motivisch-tonalem Denken geprägt. Die entscheidende syntaktische Kategorie ist also die Similarität der Konturen auf unterschiedlichen Ebenen; sie wird besonders plastisch in den imitatorischen Strukturen, bestimmt aber auch die übergeordneten Konturen der *streams*, die leicht versetzt eine ähnliche Kurve beschreiben.

Während für das Hören von Schönbergs op. 11, Nr. 3 die Hörerfahrung mit harmonischen und motivisch-thematischen Organisationsformen tonaler Syntax also in Teilen durchaus noch sinnvoll einsetzbar ist, werden solche Gerüste in serieller und postserieller Musik meist gezielt unterminiert. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die daraus resultie-

323 Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, 108–110.

renden Klänge morphosyntaktisch gar nicht mehr fassbar wären. Im Gegenteil enthalten die kompositorischen Methoden serieller und postserieller Musik – implizit oder explizit – weiterhin gestalt- und konturbasierte Merkmale, die herkömmliche, tonale Mittel der Phrasengestaltung und der harmonischen Kontextualisierung durch alternative Mittel raum-zeitlicher Klangorganisation ersetzen. Das zweite Kapitel dieses Buchs ist im ersten Teil ausführlichen Analysen solcher Organisationsformen gewidmet. Die hier fokussierten Spielarten posttonalen Komponierens entwickeln eigenständige Kriterien musikalischer Sukzessivität, indem das musikalische Hören durch eine gezielte Reduktion auf elementare, mitunter reflexhafte Wahrnehmungsvorgänge wie das auditorische *streaming* oder die Prinzipien der Äquivalenz, Kontiguität und Similarität zurückgeworfen wird. Ziel ist ein weitgehend *voraussetzungsloses* Hören, für das – entgegen einem hartnäckigen Vorurteil in der öffentlichen Debatte – gerade keine musikalischen Spezialkenntnisse, Bildung oder Hörerfahrung mit neuer Musik notwendig sind (→ 1.5). Die Kritik der GTTM an der neuen Musik und die späteren Thesen Fred Lerdahls zu wahrnehmungspsychologischen Grenzen des Hörens zeitgenössischer Musik³²⁴ müssen unter diesen Gesichtspunkten zurückgewiesen werden: Für die Wahrnehmung der hier entwickelten salienzbasieren und am Alltagshören orientierten musikalischen Morphosyntax sind weder eine „coherent measure of relative pitch stability“, eine „regular metrical hierarchy“, „motivic content“, „repetition“ noch ein „tonal center“ Voraussetzung.³²⁵ Selbstverständlich gibt es in seriell oder postseriell organisierter Musik – wie in aller anderen Musik auch – eine „discrepancy between compositional and perceptual organization“³²⁶: Die Vorstellung, posttonale Strukturen müssten sich beim Hören gleichsam im Wahrnehmungsapparat ‚abbilden‘, ist irreführend. Sie dienen vielmehr einer Emanzipation von tonalen syntaktischen Strukturen, wobei über die Dimension der Morphosyntax die Erfahrung mit solchen Strukturen für das Hören posttonaler Musik durchaus produktiv gemacht werden kann.

Morton Feldman, *Triadic Memories* für Klavier (1981)

Die Interaktion von Morphologie und Syntax in posttonalen Strukturen kann am Beispiel einer Passage aus Morton Feldmans *Triadic Memories* für Klavier (1981) veranschaulicht werden. Feldmans Musik thematisiert in dieser späten Phase Erinnerung und Vergessen in besonders eindringlicher Weise durch die Reihung von musterartigen Klangereignissen in der Zeit, wobei die Unterscheidung zwischen Identität, Ähnlichkeit und Kontrast dieser Ereignisse in der Erinnerung aufgrund der langen Dauer des Klangprozesses zunehmend abgeschwächt wird. Feldman vereint dabei zwei zentrale Techniken der

³²⁴ Lerdahl/Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 296–301 und Lerdahl, „Cognitive Constraints“ (→ 1.2).

³²⁵ Lerdahl/Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 296f.

³²⁶ Ebd., 299.

1/2 rit.

A B1 B2

B3 C1 C2 C3 C4

C5 D B1 B2 B3

Notenbeispiel 10: Feldman, *Triadic Memories*, S. 12: Klangereignisse; © Copyright 1987 by Universal Edition (London) Ltd., London. UE 17326L



Audiobeispiel 10: Feldman, *Triadic Memories*, S. 12 (+ drei Takte); Jean-Luc Fafchamps, Aufnahme 1990, CD SUB CD012-35, Sub Rosa, 1990, Track 1, 15:29–17:34

„Gedächtnissabotage“, wie sie von Bob Snyder beschrieben wurden: Die „low-information strategy“ sorgt für eine Vermischung von ähnlichen Mustern im Langzeitgedächtnis, ohne dass ihre exakte Folge rekonstruiert werden könnte, während die „memory length strategy“ durch die starke Dehnung des Zeitverlaufs und das Einfügen langer Pausen die Kohärenz

der Oberflächenergebnisse zerstört und damit effektiv die gliedernde Arbeit des Kurzzeitgedächtnisses sabotiert.³²⁷

Die Seite 12 der Partitur zeigt zunächst deutlich, dass die einfachsten Mittel einer Segmentierung des musikalischen Flusses Pausen und Wiederholungen kürzerer Segmente sind. Die Permutation rhythmischer Grundtypen, Stimmentausch und Oktavierung sind einfache Methoden der Variantenbildung. Dass die Klangereignisse hier aber auch in sich stark syntaktisch bestimmt sind, zeigt ein Vergleich der Ereignisse B₂ und B₃ (Nbsp. 10 und 11a, Audiobsp. 10): Durch die Oktavierung aller drei ineinander greifender Zweitongsegmente entsteht eine vollkommen andere Klanglichkeit mit einer Verdopplung des Ambitus ($As_1 - c^4 = 64$ Halbtöne in B₃ gegenüber $es - c^3 = 33$ Halbtöne in B₂ und $es - c^2 = 21$ Halbtöne in B₁) und eine permutierte Kontur (1-2-4-3/0-5 in B₃ gegenüber 4-0-2-3/1-5 in B₂³²⁸), wobei der hohe Schlussston die Verwandtschaft der Segmente bekräftigt. Die drei rhythmischen Modelle bleiben dabei einer Zweitongruppe fix zugeordnet; die Oktavierungen führen vor allem in B₃ dann zu Überkreuzungen der Modelle im Tonraum.

Im folgenden Abschnitt wird die sonst weitgehend eindeutig festgelegte Gruppierung durch die Takteinheiten destabilisiert (Nbsp. 10 und 11b): Segment D enthält, in der Mittelstimme auf *d*, die einzige Tonwiederholung innerhalb eines Segments auf der ganzen Partiturseite, zurückgreifend auf die Folge der Segmente C₃ und C₄. In der Passage von C₂ bis D wird insgesamt durch die zunehmend komplexere Variantenbildung aus einer Sukzessivität von deutlich getrennten Ereignissen ein spannungsgeladener Schwebzustand, in dem Beginn und Ende von Segmenten zunehmend verunklart werden, ein Zustand, der sich erst mit dem erneuten Eintritt der B-Segmente wieder löst (vgl. Nbsp. 10).

Die interne syntaktische Binnenstruktur der Segmente ist also ein entscheidender Faktor ihrer morphologischen Beschaffenheit, während der gesamte Klangprozess wiederum auch morphologisch als eine Art Bogengestalt verstanden werden kann, die aus der syntaktischen Verknüpfung von Segmenten in der Zeit und dem dadurch entstehenden Spannungsverlauf resultiert. Ein performatives Hören kann (bewusst oder unbewusst) zwischen solchen lokalen und globalen Strukturbeziehungen fluktuieren. Deutlich wird hier, dass die Frage nach der Beschaffenheit musikalischer Morphosyntax mit der Frage nach musikalischer Zeit und Zeiterfahrung konvergiert: Verräumlichend-gestisches und erinnernd-beziehendes Hören sind keine kategorial sauberlich zu trennenden Dimensionen musikalischer Wahrnehmung, sondern über die Interaktion morphologischer und syntaktischer Ebenen fortgesetzt aufeinander bezogen und ineinander verschränkt.

³²⁷ Snyder, *Music and Memory*, 234–238.

³²⁸ Die numerische Wiedergabe der Konturen folgt der von Robert D. Morris entwickelten Theorie der „contour relations“ (Morris, „New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour“). 0 bezeichnet stets die tiefste Position einer Kontur, die nächsthöheren Positionen werden sukzessive mit 1, 2, 3 etc. bezeichnet (→ 2.1.1).

a.

B1 B2 B3

b.

C1 C2 C3 C4 C5 D

1 2 3 4 5
0

1 2 3 4 5
0

[1 3 2 5 4]
0 2 1 4 3

2 1 3 4 5
0

1 3 2 0 4 5

1 3 2 4 2
0

Notenbeispiel 11: Feldman, *Triadic Memories*, S. 12, a. B1–B3: rhythmische Organisation und Konturen; b. C1–D: morphologische Transformation und Konturen; © Copyright 1987 by Universal Edition (London) Ltd., London. UE 17326L

Helmut Lachenmann, *Kontrakadenz* für Orchester (1970–71)

Ein bereits oben angedeutetes Beispiel posttonaler Klangorganisation soll zur Vertiefung dieses Aspekts hier noch etwas genauer betrachtet werden. Vielleicht noch deutlicher als bei Feldman wird in diesem Fall, dass die Mehrdeutigkeit posttonaler Strukturen auch gezielt als Einladung an eine Diversität von Hörstrategien aufgefasst werden kann. Zentrales kompositorisches Werkzeug zur Inszenierung der Strukturklänge (→ 1.3.3–1.4.1) in der Musik Helmut Lachenmanns ist der von Stockhausen übernommene Gedanke der ‚Klangfamilien‘³²⁹: Im Sinne Ludwig Wittgensteins arbeitet Lachenmann dabei mit nicht-exklusiven Zuordnungen von Klangereignissen zu Familien,³³⁰ d.h. ein Element oder ‚Familienmitglied‘ kann mehreren Familien gleichzeitig angehören. So werden im Zusammenwirken auch verschiedene Möglichkeiten angeboten, die Musik beim Hören ‚abzutasten‘ und eine Überlagerung oder Verbindung von *streams* wahrzunehmen – also ein Angebot ganz im Sinne eines performativen, mitgestaltenden Hörens: „Details [entfalten] [...] einen unmittelbar wirksamen Reichtum von Verwandtschafts- und abgestuften Kontrastbeziehungen untereinander [...]. Aus dem bewußt gelenkten Zusammenwirken solcher Klangbeziehungen ergibt sich jener einmalige und unverwechselbare Gesamtcharakter eines Strukturklangs.“³³¹ Die Verteilung der Klangfamilien regelt Lachenmann über ein kompliziertes postserielles Verfahren, das ‚Strukturnetz‘. Es legt die Anzahl der Einsätze und die Einsatzpunkte einer Klangfamilie fest sowie die Anzahl der gleichzeitig erklingenden Klangfamilien. Die Klangfamilien selbst werden vorab als Basismaterial bestimmt. Typisch ist, dass die Klangfamilien sehr allgemein charakterisiert werden, etwa als ‚Arpeggio‘, ‚klirrend‘, ‚tonlos‘, ‚kleine Sekunden‘ etc., wodurch viele Überschneidungen möglich werden wie zum Beispiel ‚tonloses Arpeggio‘.³³²

Die in Abbildung 3 (Videobsp. 1) dargestellte annotierte Spektralanalyse einer kurzen Passage aus Lachenmanns Orchesterwerk *Kontrakadenz* erlaubt es mindestens sechs verschiedene Klangfamilien zu unterscheiden: beschleunigte Impulse (hellgrau unterlegte Rechtecke), kurze Impulse (große gestrichelte Ellipse), stabile Tonhöhen (grau unterlegte Ellipsen mit gestricheltem Rahmen), Tonhöhen in hohem Register (schwarz gerahmte Rechtecke), Blechblasinstrumente (schwarz gerahmte Ellipsen) und ‚externe‘ Klangerzeuger (gestrichelt gerahmte Rechtecke). Als Resultat von Lachenmanns *musique concrète instrumentale* sind Geräusch- und Tonhöhenmischungen sowie Assoziationen an Alltag oder Musikgeschichte im Sinne einer ‚Musik mit Bildern‘ hier ein spezifischer Bestandteil des morphosyntaktischen Geschehens. Dabei provoziert Lachenmanns „präpariertes Orchester“ gezielt einen großen Assoziationsreichtum,³³³ im Gegensatz zu Schaeffers ‚écoute re-

329 Stockhausen, „Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)“, 50 (→ 1.3.2).

330 Vgl. Neuwirth, „Strukturell vermittelte Magie“ und Lachenmann/Gadenstätter/Utz, „Klang, Magie, Struktur“, 20–27.

331 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, 18.

332 Vgl. Zink, „Strukturen“ und Cavallotti, *Differenzen*, 80–90.

333 Lachenmann hat solche Assoziationen seit den 1990er Jahren, nicht zuletzt im Kontext seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990–96), zunehmend explizit hervorgehoben, vorwiegend

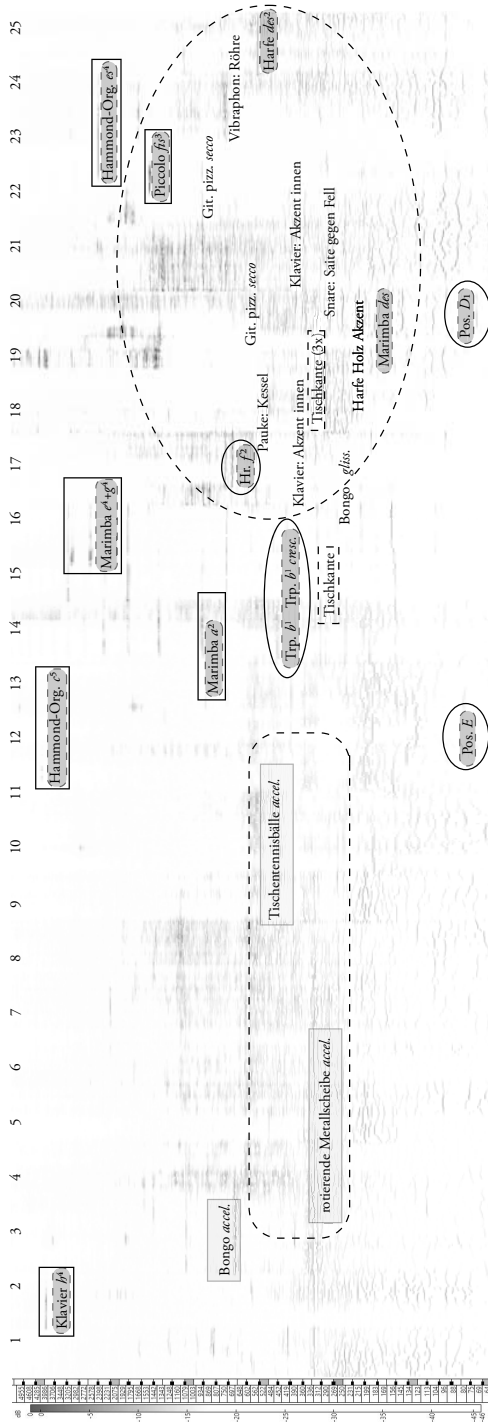


Abbildung 3: Lachenmann, *Kontrakadenz*, T. 20–28; annotierte Spektralanalyse (Ensemble Modern Orchestra, Markus Stenz, Aufnahme 2005, EMSACD-001, 2007, © Ensemble Modern Medien)

Videobeispiel 1: Lachenmann, *Kontrakadenz*, T. 20–40; Ensemble Modern Orchestra, Markus Stenz, Aufnahme 2005, CD EMSACD-001, 2007, © Ensemble Modern Medien, Track 2, 0:40–1:33



duite', das semantischen Assoziationen marginalisiert (→ 1.3.4). Wir können beim performativen Hören versuchen, je eine dieser Klangfamilien als *stream* herauszuheben oder auch ihre Interaktion, Polyphonie und Überlagerung verfolgen. Natürlich sind nicht alle Wahrnehmungsoptionen in einem einzigen Hörakt realisierbar. Eine performative Analyse der Morphosyntax würde in der Konsequenz nicht nur deskriptiv reale Hörakte beschreiben, sondern auch im weitesten Sinn präskriptiv reale Hörer*innen dazu anregen, neue und immer andere Hörstrategien zu erproben.

So betrachtet erkundet Lachenmanns *Kontrakadenz* bewusst das Spannungsfeld zwischen Bregmans „natural“ und „chimeric assignment“ (→ 1.3.4). Beide Formen der Zuordnung können gleichermaßen zum Hörerlebnis der beschriebenen Passage beitragen: Die rotierenden Metallscheiben und Tischtennisbälle werden als ‚nicht-musikalische‘ Klänge, in einem Orchesterstück unerwartet, ‚natürlich‘ einer Klangquelle zugeordnet. Ihre vertrauten Klangfarben verschmelzen aber bald mit anderen Mitgliedern der Klangfamilie ‚beschleunigte Impulse‘ und erzeugen eine ‚chimärische‘ Wahrnehmungssituation. Von diesem Beispiel aus wird vielleicht deutlich, dass viele Komponist*innen posttonaler Musik gezielt musikalische Situationen suchen und provozieren, in denen eine ‚schwankende‘ Wahrnehmung zwischen globalen Texturen und lokalen Strukturen, zwischen ‚natürlichen‘ und ‚chimärischen‘ Zuordnungen oszilliert. Dies gilt zweifellos ganz besonders für das folgende Beispiel.

Isabel Mundry, *Ich und Du* für Klavier und Orchester (2008)

Komponist*innen wie Isabel Mundry haben solche Modelle Lachenmanns aufgegriffen und weiterentwickelt – und damit durchaus erfolgreich einer breiten Tendenz zu einem ‚abstrakten Klangdenken‘ entgegengewirkt. Mundry hat dabei insbesondere die Einsicht hervorgehoben, dass Musik, selbst wenn sie noch so rigoros anti-syntaktisch, anti-rhetorisch und anti-figural konzipiert sein mag, fortgesetzt Referenzen produziert und verkörpert. Sie hat Nelson Goodmans Konzept der metaphorischen Exemplifikation³³⁴ herangezogen, um ein solches Hinausweisen über ein ‚reines Hören‘ zu erläutern. Als Beispiel führt sie die Klavierfiguration in Franz Schuberts Lied „Die Krähe“ aus *Winterreise* (1827) an. Diese erzeuge „eine Erfahrungskorrespondenz zwischen dem, was wir in der Musik

im Kontext seines ‚Aura‘-Begriffs, den er als „Reich der Assoziationen, der Erinnerungen, der archetypischen, magischen Vorausbestimmungen“ fasst: „Wo Aura und Tradition [...] die Erlebnis-Eigenschaften des Klingenden mitbestimmen, wird das vom Komponisten zu Organisierende nicht mehr einfach meß- und regulierbar, es wird sperrig und komplex in nicht mehr absehbarem Maß. [...] Ich nannte diese Anordnungen von Anfang an ‚Familien‘, denn während das klassische serielle Strukturmodell von eindeutig meßbaren akustischen Eigenschaften und deren quantifizierten Abstufungen ausging [...], zeigte sich mir immer wieder, [...] daß die meßbaren Parameter [...] allenfalls die primitivsten Varianten dessen darstellten, was sich hier, unter Mitwirkung von übergreifenden Strukturen, an musikalischen Sinn-Einheiten, an Erlebnisqualitäten und damit verbundenen Klangkonstellationen anbot.“ (Lachenmann, „Zum Problem des Strukturalismus“, 88.) Vgl. auch Nonnenmann, „Musik mit Bildern“.

³³⁴ Vgl. Goodman, *Sprachen der Kunst*, 57, 73, 88.

sinnlich wahrnehmen, und dem, was wir von einem Spaziergang kennen, nämlich daß über unseren Köpfen Vögel kreisen.“³³⁵ Christian Thorau beschreibt die Übertragung von Goodmans Konzept auf Musik als einen „Referenzmodus, der an die gezeigten sinnlichen Eigenschaften des Zeichens gebunden, also in der Musik verankert ist, und diese zugleich nach Art einer Metapher übersteigt.“³³⁶ Mundry stellt also ihre Suche nach jenen musikalischen Situationen heraus, die mit Erfahrungen, Erinnerungen oder Emotionen des täglichen Lebens verknüpft werden können, ohne dabei einem konventionellen Figuren- oder Toposrepertoire im engeren Sinn zu folgen. Das oben entwickelte Ineinandergreifen von Morphologie und Metapher (→ 1.3.4) kann daher anhand ihres Klangdenkens besonders gut nachvollzogen werden.

In Mundrys Werk *Ich und Du* für Klavier und Orchester (2008) weist bereits der Titel auf die intendierte ‚Welthaltigkeit‘ hin. Genauer gefasst steht er für die Konstruktion und Dekonstruktion von Identität, dem Thema des zu Grunde liegenden Essays des japanischen Philosophen Kitarō Nishida (1870–1945)³³⁷ aus dem Jahr 1932. Nishida, Kopf der Kyoto-Schule, beschreibt in seinen Texten Suchbewegungen um die ‚klassischen‘ Themen der westlichen Philosophie wie Logik, Subjekt/Objekt, Wissen und Identität, die allerdings in seinen späteren Texten durchaus, wie Rolf Elberfeld gezeigt hat, auch mittels interkultureller Denkfiguren artikuliert werden. Den wesentlichen Gedanken von Nishidas Aufsatz „Ich und Du“ fasst Elberfeld so zusammen:

Die Frage nach dem Verhältnis von Ich und Du wird auf verschiedenen Ebenen bearbeitet. [...] Da wir im Grunde unserer Selbstbestimmung auf die absolute Negation stoßen, treffen wir in uns selbst auf das absolut Andere, wodurch in mir selber bereits ein Du bzw. ein absolut Anderes gegeben ist, so daß sich durch den absolut Anderen in mir selbst ein Zugang zum Du der anderen Person eröffnet. Das heißt, die absolute Differenz zwischen Ich und Du wird lebendig, indem wir beide in uns selber den absolut anderen realisieren und so Ich Ich werde und Du Du wirst.³³⁸

Die klassische Besetzung des Solokonzerts wird zum Ausgangspunkt eines Transfers solcher Paradoxa auf die kompositorische Ebene. Mundrys Einführungstext spielt vor diesem Hintergrund mit dem Ineinandergreifen der philosophisch-semanticen und der musikimmanenten Ebenen:

In der Komposition geht es nicht um ein biografisches Ich und Du, sie thematisiert vielmehr das Ich als einen Ort zentrierter Wahrnehmung und das Du als einen Ort der Projektion. [...] Die Disposition legt nahe, das Soloinstrument als das Ich und das Orchester als das Du

335 Mundry, *Resonanzverhältnis zwischen kompositorischem Ich und Gesellschaft*, 21.

336 Thorau, „Interagierende Systeme“, 77. Vgl. auch Thorau, *Vom Klang zur Metapher*, 103–110.

337 Nishidas Philosophie wurde in der jüngeren Musikgeschichte mehrfach aufgegriffen. Sie übte einen großen Eindruck auf Hans Zender aus und wurde Helmut Lachenmann durch Zender vermittelt (vgl. Hiekel, „Interkulturalität als existentielle Erfahrung“, 77).

338 Elberfeld, „Einleitung“, 11.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

J = ca. 66

Fl 1
Fl 2
Cl
Fag
Hr 1
Hr 2
Tr 1
Tr 2
Trom 1
Trom 2
Perc 1
Perc 2
Vcln I
Vcln II
Vcln III
Vcln IV
Vcln V
Vcln VI
Vcln VII
Vcln VIII
Vcln IX
Vcln X
Vcln XI
Vcln XII
Vcln XIII
Vcln XIV
Vcln XV
Vcln XVI
Vcln XVII
Vcln XVIII
Vcln XIX
Vcln XX
Vcln XXI
Vcln XXII
Vcln XXIII
Vcln XXIV
Vcln XXV
Vcln XXVI
Vcln XXVII
Vcln XXVIII
Vcln XXIX
Vcln XXX
Vcln XXXI
Vcln XXXII
Vcln XXXIII
Vcln XXXIV
Vcln XXXV
Vcln XXXVI
Vcln XXXVII
Vcln XXXVIII
Vcln XXXIX
Vcln XL
Vcln XLI
Vcln XLII
Vcln XLIII
Vcln XLIV
Vcln XLV
Vcln XLVI
Vcln XLVII
Vcln XLVIII
Vcln XLIX
Vcln L
Vcln LI
Vcln LII
Vcln LIII
Vcln LIV
Vcln LV
Vcln LVI
Vcln LVII
Vcln LVIII
Vcln LIX
Vcln LX
Vcln LXI
Vcln LXII
Vcln LXIII
Vcln LXIV
Vcln LXV
Vcln LXVI
Vcln LXVII
Vcln LXVIII
Vcln LXIX
Vcln LXX
Vcln LXXI
Vcln LXXII
Vcln LXXIII
Vcln LXXIV
Vcln LXXV
Vcln LXXVI
Vcln LXXVII
Vcln LXXVIII
Vcln LXXIX
Vcln LXXX
Vcln LXXXI
Vcln LXXXII
Vcln LXXXIII
Vcln LXXXIV
Vcln LXXXV
Vcln LXXXVI
Vcln LXXXVII
Vcln LXXXVIII
Vcln LXXXIX
Vcln XL

Notenbeispiel 12: Mundry, *Ich und Du* für Klavier und Orchester, T. 1–5; © 2008 by Breitkopf & Härtel Wiesbaden

The image displays a complex musical score for an orchestral work. It is divided into two systems. The top system includes staves for Flute III, Oboe, Bassoon, and Trombone I. The middle system includes staves for Clarinet, Bassoon II, and Trombone II. The bottom system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 4/4 time with a tempo marking of '♩ = ca. 66'. It features various dynamic markings such as *ppp*, *p*, and *f*, and includes performance instructions like 'Länge 2nd' and 'Länge 1st'. The notation is dense, with many notes and rests across all staves.

Notenbeispiel 12 (Fortsetzung)



Audiobeispiel 11: Mundy, *Ich und Du*, T. 1–5; Thomas Larcher, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Pierre Boulez, Aufnahme 2008, CD NEOS 10944, 2009, © 2008 Südwestrundfunk, CD 1, Track 1, 0:00–0:23

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

zu denken, doch die Musik handelt von Umschichtungen und Umdeutungen, von Grenzziehungen, Übergriffen, Zuschreibungen oder Selbstbestimmungen. Insofern kann das Klavier zum Du werden, vor dem das Orchester sich als ein Ich abhebt, oder es kann sich selber fremd werden, indem es vom intimen Klang zur fremdbestimmten Maschinerie mutiert.³³⁹

Für eine Annäherung an den musikalischen Verlauf scheint ein morphosyntaktischer Ansatz ausgesprochen naheliegend: Der Kontrast zwischen einer Konzentration des Gesamtklangs auf einen einzigen Zeit- und Raum-Punkt einerseits und einem ‚herausfahrenden‘ Wuchern des Klangs durch die drei nahezu identisch besetzten Orchestergruppen andererseits besitzt die Wucht und Präzision körperlicher Gestik. Der Zusammenhang dieser beiden Grundereignisse, die bereits auf der ersten Partiturseite deutlich heraustreten (Nbsp. 12, Audiobsp. 11), wird durch ein drittes komplettiert, das als Nachklang beiden anderen Ereignissen angefügt werden kann. Punkt, Wuchern und Nachklang bilden ein ebenso einfaches wie ergiebiges Material, mit dem das knapp 15-minütige Werk nahezu ausschließlich auskommt.

Die Komponistin unterscheidet fünf Abschnitte, die ‚Ich‘ und ‚Du‘ in den fünf Modi Schnittmenge, Selbstbefragung, Landschaft, Zuschreibung/Selbstverlust und Durchlässigkeit durchlaufen.³⁴⁰ Inwiefern ist dieser narrative Faden plausibel? Unter morphosyntaktischem Gesichtspunkt sind vor allem drei Phasen zu unterscheiden. Mehrfach im Verlauf von *Ich und Du* erscheint ein gliedernder *Pizzicato*-Impuls, Symbol für Kohärenz, Synchronizität und Identifikation, dem energetisch eindeutig eine ‚Auslöser‘-Funktion zugewiesen ist. Das am Anfang stehende Klavier-*Pizzicato* (g^1 , T. 1) löst zunächst eine Folge von vier weiteren *Pizzicato*-punkten von zunehmender Intensität aus (T. 2/III,³⁴¹ T. 3/I, Vla., Vc., Bartók-*Pizzicato*, T. 4/I, Vl., Bartók-*Pizzicato* hinter dem Steg, T. 5/I–III, *Pizzicato* in hoher Lage), deren letzter dann schließlich eine erste kaskadenartige Wucherung bewirkt (T. 5). In der ersten Phase verdichten sich die aus dieser Wucherung abgeleiteten Klangkaskaden nach einem zunächst zögernden Auslösen ab Takt 10 zunehmend und fügen sich ab Takt 51 zu einer durchlaufenden virtuoson Figuration im Soloinstrument, die von den Orchestergruppen in extrem durchbrochener Instrumentation ‚schattiert‘ wird, wobei sich dieser Eindruck häufig umkehrt und das Klavier als Schatten eines dominierenden Orchesterklangs erscheint – eine komplexe feldartige Klangtransformation, in der keine scharfe Abgrenzung einzelner ‚Klangereignisse‘ mehr möglich ist.

Nachdem die Figuration durch akkordisch markierte Viertelpulse abgebremst wird, beginnt in Takt 140 die zweite Phase (Nbsp. 13, Audiobsp. 12), markiert wiederum durch ein Klavier-*Pizzicato* in Takt 142 (nun f^1). Sie ist charakterisiert durch lange nachklingende Einzeltöne über einem geräuschhaften Untergrund – somit also durch deutlich markierte Klangereignisse –, hat reflexiven Charakter und überträgt das Echoprinzip von der mikro-

339 Mundry, „Ich und Du“.

340 Ebd.

341 Die römischen Ziffern bezeichnen die drei Orchestergruppen.

auf die makroformale Ebene. Die dritte Phase beginnt in Takt 167 erneut mit dem Klavier-*Pizzicato* (hier nun *a*¹) und ist gekennzeichnet von dem Versuch des Klaviers, die kaskadenartigen Figurationen wieder aufzugreifen (Nbsp. 14, Audiobsp. 13). Sie brechen aber immer wieder ab, münden in Liegetöne oder in kurze Akkordfolgen nach dem Muster der Viertelpulse aus der ersten Phase. Wesentlich scheint dabei, dass in der nun eher kammermusikalischen Umgebung die mit dem Klavier ‚konkurrierenden‘ Farben des Cymbalon und der Vibraphone deutlicher hervortreten als in den Tutti-Konstellationen der ersten Phase (vgl. Nbsp. 14, T. 174), wodurch die energische Gestik des Klaviers zunehmend deformiert wird. Nach den letzten Wucherungen in den Takten 243 bis 244 und 249 bis 250 endet die Musik in einem langen auskomponierten Nachklang (T. 253–269), der somit ebenfalls ein zentrales mikroformales Prinzip auf die makroformale Ebene überträgt.

Im Zusammenspiel mit dem Titel des Werks ist es nun zweifellos reizvoll, mit den von Mundry und Nishidas Text vorgegebenen Identitätsverzweigungen in Bezug auf diesen musikalischen Verlauf zu spielen. Es scheint dabei eine grundsätzliche Mehrdeutigkeit besonders hervortreten: Ob die ineinander greifenden Wucherungen von Klavier und Orchester in der ersten Phase nun als wechselseitiges Bestärken der jeweiligen Identität (hier Ich/Klavier, dort Du/Orchester – oder umgekehrt) gesehen werden oder bereits als deren Anzweifeln bis hin zur Aufgabe im Sinne einer ‚Durchlässigkeit‘, wie sie Mundry erst für das Ende des Werks anführt, kann gewiss nicht eindeutig entschieden werden. Solche ‚chimärischen Zuordnungen‘ der Klänge werden im Laufe des musikalischen Prozesses zu einem zentralen Bestandteil der musikalischen Erfahrung, der die Destabilisierung klanglicher Identitäten vorantreibt und dabei die überdeutliche Hervorhebung einzelner, unterscheidbarer Gestalten ebenso meidet wie eine pauschale, globale Gesamtwahrnehmung. Das Kippen zwischen globaler Wahrnehmung und der Hinwendung zum musikalischen Detail war bereits für Mundrys Kompositionsprozess wesentlich: „Auch ich kann beim Komponieren dichter werdender Orchesterpolyphonien den Kontakt mit dem Einzelnen immer weniger halten. Die Aufmerksamkeit verlagert sich vom Einzelnen auf den Schwarm.“³⁴² Mundry hat mit dem Identitätsdiskurs ein dem Konzept der metaphorischen Exemplifikation angemessenes Gebiet gefunden, auf dem Referenzialität hinreichend in der Schwebe gehalten werden kann und eine allzu eindeutige zeichenhafte Zuordnung des Materials vermieden wird.



Audiobeispiel 12: Mundry, *Ich und Du*, T. 140–147; Thomas Larcher, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Pierre Boulez, Aufnahme 2008, CD NEOS 10944, 2009, © 2008 Südwestrundfunk, CD 1, Track 1, 5:42–6:14

³⁴² Mundry, „Ich und Du“.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

I $\text{♩} = ca. 50$

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Piano
Percussion

Violoncello: *Bellen, Stöße*
Piano: *Gitar. auf Umspannung einer tiefen Saite der Gitarre*

II

Violoncello I
Violoncello II
Violoncello III
Violoncello IV
Violoncello V
Violoncello VI
Violoncello VII
Violoncello VIII
Violoncello IX
Violoncello X
Violoncello XI
Violoncello XII
Violoncello XIII
Violoncello XIV
Violoncello XV
Violoncello XVI
Violoncello XVII
Violoncello XVIII
Violoncello XIX
Violoncello XX
Violoncello XXI
Violoncello XXII
Violoncello XXIII
Violoncello XXIV
Violoncello XXV
Violoncello XXVI
Violoncello XXVII
Violoncello XXVIII
Violoncello XXIX
Violoncello XXX
Violoncello XXXI
Violoncello XXXII
Violoncello XXXIII
Violoncello XXXIV
Violoncello XXXV
Violoncello XXXVI
Violoncello XXXVII
Violoncello XXXVIII
Violoncello XXXIX
Violoncello XL
Violoncello XLI
Violoncello XLII
Violoncello XLIII
Violoncello XLIV
Violoncello XLV
Violoncello XLVI
Violoncello XLVII
Violoncello XLVIII
Violoncello XLIX
Violoncello L
Violoncello LVI
Violoncello LVII
Violoncello LVIII
Violoncello LIX
Violoncello LX
Violoncello LXVI
Violoncello LXVII
Violoncello LXVIII
Violoncello LXIX
Violoncello LXX
Violoncello LXXVI
Violoncello LXXVII
Violoncello LXXVIII
Violoncello LXXIX
Violoncello LXXX
Violoncello LXXXVI
Violoncello LXXXVII
Violoncello LXXXVIII
Violoncello LXXXIX
Violoncello LXXXX
Violoncello LXXXXVI
Violoncello LXXXXVII
Violoncello LXXXXVIII
Violoncello LXXXXIX
Violoncello LXXXXX

Violoncello I: *de. Tonomet*
Violoncello II: *de. Tonomet*
Violoncello III: *de. Tonomet*
Violoncello IV: *de. Tonomet*
Violoncello V: *de. Tonomet*
Violoncello VI: *de. Tonomet*
Violoncello VII: *de. Tonomet*
Violoncello VIII: *de. Tonomet*
Violoncello IX: *de. Tonomet*
Violoncello X: *de. Tonomet*
Violoncello XI: *de. Tonomet*
Violoncello XII: *de. Tonomet*
Violoncello XIII: *de. Tonomet*
Violoncello XIV: *de. Tonomet*
Violoncello XV: *de. Tonomet*
Violoncello XVI: *de. Tonomet*
Violoncello XVII: *de. Tonomet*
Violoncello XVIII: *de. Tonomet*
Violoncello XIX: *de. Tonomet*
Violoncello XX: *de. Tonomet*
Violoncello XXI: *de. Tonomet*
Violoncello XXII: *de. Tonomet*
Violoncello XXIII: *de. Tonomet*
Violoncello XXIV: *de. Tonomet*
Violoncello XXV: *de. Tonomet*
Violoncello XXVI: *de. Tonomet*
Violoncello XXVII: *de. Tonomet*
Violoncello XXVIII: *de. Tonomet*
Violoncello XXIX: *de. Tonomet*
Violoncello XXX: *de. Tonomet*
Violoncello XXXI: *de. Tonomet*
Violoncello XXXII: *de. Tonomet*
Violoncello XXXIII: *de. Tonomet*
Violoncello XXXIV: *de. Tonomet*
Violoncello XXXV: *de. Tonomet*
Violoncello XXXVI: *de. Tonomet*
Violoncello XXXVII: *de. Tonomet*
Violoncello XXXVIII: *de. Tonomet*
Violoncello XXXIX: *de. Tonomet*
Violoncello XL: *de. Tonomet*
Violoncello XLI: *de. Tonomet*
Violoncello XLII: *de. Tonomet*
Violoncello XLIII: *de. Tonomet*
Violoncello XLIV: *de. Tonomet*
Violoncello XLV: *de. Tonomet*
Violoncello XLVI: *de. Tonomet*
Violoncello XLVII: *de. Tonomet*
Violoncello XLVIII: *de. Tonomet*
Violoncello XLIX: *de. Tonomet*
Violoncello L: *de. Tonomet*
Violoncello LVI: *de. Tonomet*
Violoncello LVII: *de. Tonomet*
Violoncello LVIII: *de. Tonomet*
Violoncello LIX: *de. Tonomet*
Violoncello LX: *de. Tonomet*
Violoncello LXVI: *de. Tonomet*
Violoncello LXVII: *de. Tonomet*
Violoncello LXVIII: *de. Tonomet*
Violoncello LXIX: *de. Tonomet*
Violoncello LXX: *de. Tonomet*
Violoncello LXXVI: *de. Tonomet*
Violoncello LXXVII: *de. Tonomet*
Violoncello LXXVIII: *de. Tonomet*
Violoncello LXXIX: *de. Tonomet*
Violoncello LXXX: *de. Tonomet*
Violoncello LXXXVI: *de. Tonomet*
Violoncello LXXXVII: *de. Tonomet*
Violoncello LXXXVIII: *de. Tonomet*
Violoncello LXXXIX: *de. Tonomet*
Violoncello LXXXX: *de. Tonomet*
Violoncello LXXXXVI: *de. Tonomet*
Violoncello LXXXXVII: *de. Tonomet*
Violoncello LXXXXVIII: *de. Tonomet*
Violoncello LXXXXIX: *de. Tonomet*
Violoncello LXXXXX: *de. Tonomet*

III

Violoncello I
Violoncello II
Violoncello III
Violoncello IV
Violoncello V
Violoncello VI
Violoncello VII
Violoncello VIII
Violoncello IX
Violoncello X
Violoncello XI
Violoncello XII
Violoncello XIII
Violoncello XIV
Violoncello XV
Violoncello XVI
Violoncello XVII
Violoncello XVIII
Violoncello XIX
Violoncello XX
Violoncello XXI
Violoncello XXII
Violoncello XXIII
Violoncello XXIV
Violoncello XXV
Violoncello XXVI
Violoncello XXVII
Violoncello XXVIII
Violoncello XXIX
Violoncello XXX
Violoncello XXXI
Violoncello XXXII
Violoncello XXXIII
Violoncello XXXIV
Violoncello XXXV
Violoncello XXXVI
Violoncello XXXVII
Violoncello XXXVIII
Violoncello XXXIX
Violoncello XL
Violoncello XLI
Violoncello XLII
Violoncello XLIII
Violoncello XLIV
Violoncello XLV
Violoncello XLVI
Violoncello XLVII
Violoncello XLVIII
Violoncello XLIX
Violoncello L
Violoncello LVI
Violoncello LVII
Violoncello LVIII
Violoncello LIX
Violoncello LX
Violoncello LXVI
Violoncello LXVII
Violoncello LXVIII
Violoncello LXIX
Violoncello LXX
Violoncello LXXVI
Violoncello LXXVII
Violoncello LXXVIII
Violoncello LXXIX
Violoncello LXXX
Violoncello LXXXVI
Violoncello LXXXVII
Violoncello LXXXVIII
Violoncello LXXXIX
Violoncello LXXXX
Violoncello LXXXXVI
Violoncello LXXXXVII
Violoncello LXXXXVIII
Violoncello LXXXXIX
Violoncello LXXXXX

Notenbeispiel 13: Mundry, *Ich und Du*, T. 140–147; © 2008 by Breitkopf & Härtel Wiesbaden

Notenbeispiel 14: Mundry, *Ich und Du*, T. 167–175; © 2008 by Breitkopf & Härtel Wiesbaden



Audiobeispiel 13: Mundry, *Ich und Du*, T. 167–175; Thomas Larcher, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Pierre Boulez, Aufnahme 2008, CD NEOS 10944, 2009, © 2008 Südwestrundfunk, CD 1, Track 1, 7:48–8:44

Es scheint kein Zufall, dass auch Thorau die „referentielle Komplexierung“ von Metaphern in der Musik anhand des Ineinandergreifens von Verweisungsebenen zwischen Werktitel und musikalischer Struktur erläutert.³⁴³ Die Deutung von Mundrys ‚Klavierkonzert‘ – und konzertierend im Sinne von ‚wetteifernd‘ verhalten sich Soloinstrument und Orchester hier allemal – dürfte ohne Berücksichtigung des Titels gewiss deutlich anders ausfallen. Diese Ebene aufgrund ihrer semantischen Instabilität auszuklammern, würde freilich das

343 Thorau, „Interagierende Systeme“, 79–82 und Thorau, *Vom Klang zur Metapher*, 189–216. Thorau diskutiert hier Robert Schumanns Klavierstück „Vogel als Prophet“ aus den *Waldszenen* op. 82.

grundsätzliche Ziel unserer Ausführungen verfehlen, eine möglichst enge Nähe auch zum realen, situativen Hören herzustellen.

*

Die Wege, durch die sich musikalische Syntax insgesamt konfiguriert, sind, hierin ist Albrecht Wellmer zuzustimmen, in erster Linie morphologisch und energetisch zu fassen. Man mag in der Hervorhebung substruktureller Hierarchien durch die etablierten Formen- und Harmonielehren den Reflex einer allzu wörtlich genommenen Sprachanalogie ausmachen. Die Annahme einer unhörbaren, aber hierarchisch übergeordneten Organisationsstruktur, einer regulativen ‚Grammatik‘, verhindert oft genug das Hinhören auf jene reliefartig hervortretenden Ereignisse und *streams* der klanglichen ‚Oberfläche‘, die musikalische Syntax und Prozessualität auf allen Ebenen wesentlich ausmachen.

Die in den Kapiteln 2 und 3 dieses Buchs zur Vertiefung der Diskussion posttonaler Morphosyntax eingeführten Analysebeispiele wurden gewählt, um zu zeigen, dass selbst Werke, die eine maximale Emanzipation von den Syntaxprinzipien der Tonalität anstreben und wohl auch erreichen, elementare Wahrnehmungsprozesse provozieren, die aus dem Alltagshören ebenso wie aus dem Hören tonaler Musik vertraut sind. Damit soll nicht gesagt sein, dass die Allgegenwart tonaler Musik in unserer Gesellschaft uns zwingt, auch posttonale Musik ausschließlich tonal zu hören – eine solche Schlussfolgerung wäre ein grobes Missverständnis. Im Gegenteil helfen uns kompositorische Entwürfe wie etwa jene von Schönberg, Feldman, Lachenmann oder Mundry dabei, im Rückblick auch tonale Musik mit neuen Ohren zu hören – und nicht (nur) mit den Ohren konventioneller Formen- und Harmonielehren. Sie weisen den Weg zu einer weniger zentristischen, stärker netzwerkartigen Verknüpfung salienter Gestalt ereignisse und erlauben gerade dadurch, dass sie konventionelle Mittel des musikalischen Satzes meiden, eine unmittelbare Anwendung unserer auditiven Alltagserfahrung. Dass ein solches Hören durch Farbigkeit, Plastizität oder Ökonomie der Klangorganisation gezielt gestützt werden kann, liegt auf der Hand. Es lässt sich so umso schlüssiger auf musikalische Entwürfe anwenden, die, wie die Musik Lachenmanns, durch ein riesiges Spektrum an Klangfarben und Klang-Geräusch-Mischungen der Wahrnehmung eine Vielzahl kategorialer Verkettungen durch Kontiguitäts- und Similaritätsbildungen ermöglichen oder, wie in der Musik Morton Feldmans, gerade durch die Reduktion der Parameter die Konzentration auf Veränderungen im mikroskopischen Bereich lenken.

Ob man für die so provozierten Prozesse der musikalischen Kommunikation nun den Topos der Sprachähnlichkeit oder -analogie einsetzen mag, kann offen bleiben. Um die Plausibilität des Topos zu überprüfen, wären wohl nicht zuletzt die unterschiedlichen Arten der Vermittlung musikalischer Bedeutung zu unterscheiden: instrumental, vokal oder vokal-instrumental, mit oder ohne Text, explizit oder implizit. Die ‚Welthaltigkeit‘, die posttonaler Musik allein durch ästhetischen Diskurs und Rezeptionsgeschichte zuwächst, trägt dazu bei, auch sprachlich fassbare Bedeutungsschichten nachhaltig ins öffentliche Bewusstsein zu rücken – und doch bleibt die Musik auch bei Berücksichtigung dieser

Schichten in der Regel mehrdeutig und oft rätselhaft. Sie ist damit einer „meinenden Sprache“, ³⁴⁴ wie Adorno formuliert, entgegengesetzt, selbst dort, wo sie ihre Bekenntnishaftigkeit in den Mittelpunkt rückt oder mit ‚großer Geste‘ ihren Sprachcharakter herauszustellen scheint.

1.5 Musikalische Erwartungen: Das zweifelnde Gehör

Bevor die verschiedenen Facetten posttonaler Morphosyntax im folgenden Kapitel anhand von Analysen weiter aufgeschlüsselt werden, soll hier noch ein bislang eher thesenartig vorgebrachter Aspekt problematisiert und vertieft werden: jener der musikalischen Erwartung oder ‚Expektanz‘. Die oben formulierte These, „die Möglichkeit musikalische Erwartungssituationen zu schaffen, ‚einzulösen‘ oder zu ‚enttäuschen‘ [sei] aufs Engste mit einem intuitiven Erfassen musikalischer Syntax seitens von Hörer*innen verbunden“ (→ 1.4.3) muss oder kann als ganze vielleicht kaum ‚bewiesen‘ oder ‚widerlegt‘ werden, selbst angesichts einer Vielzahl an vorliegenden musikpsychologischen Studien zu diesem Thema. Andererseits ist die Annahme verbreitet, die Aufgabe des Erwartungsprinzips konstituiere einen wesentlichen Unterschied zwischen tonalen und posttonalen Klangstrukturen (→ 1.5.3). Die folgenden Überlegungen sollen dazu beitragen, diese Dichotomie zu hinterfragen und zu dekonstruieren.

Mit musikalischen Klangstrukturen verbundene Erwartungen und Erinnerungen scheinen zum Kern einer kulturell durch die europäische Musikkultur der Neuzeit geprägten Musikwahrnehmung zu gehören. Vor allem seit dem 19. Jahrhundert, als in den Disziplinen der Musikanalyse und Musikästhetik eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Bereich individualisierter Hörerfahrung ins Zentrum rückte, erkannte man im ‚Spiel mit der Erwartung‘ ein wesentliches Agens des hörenden Erfassens von Musik. Gottfried Webers berühmte Analyse der Einleitung des ersten Satzes von Mozarts ‚Dissonanzen‘-Quartett KV 464 ³⁴⁵ inszeniert in unnachahmlicher Weise die sich von Ton zu Ton, Akkord zu Akkord wandelnden Erwartungsbefindlichkeiten eines ‚zweifelnden Gehörs‘, das in der Analyse als Protagonist auftritt. Zwar wird in Webers Argumentation deutlich, dass das Gehör eine „angenehme Befriedigung“ nur durch eine „allmähliche Lösung harmonischer Mehrdeutigkeiten“ ³⁴⁶ empfinden kann, aber es scheint daneben auch immer die Lust an jenen „dem Gehöre so wenig einleuchtende[n] Ab- und Ausweichungen“ ³⁴⁷ der komplexen Anlage durch. Angesichts eines „unentschieden auftretenden Harmoniewechsels“ zweifelt das Gehör gar, „ob es denn auch wirklich und ernstlich glauben solle was es hört?“ ³⁴⁸ – d.h. ob die Ausführenden nicht etwa falsch intoniert, gegriffen oder gelesen

³⁴⁴ Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, 252–255.

³⁴⁵ Weber, „Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart’schen Violinquartett aus C“.

³⁴⁶ Ebd., 205.

³⁴⁷ Ebd., 210.

³⁴⁸ Ebd., 211.

hätten –, und Weber erprobt dies, indem alternative Fortsetzungen des musikalischen Satzes systematisch auf ihre Plausibilität hin untersucht werden.³⁴⁹ Nur das „musikalisch gebildete Gehör“,³⁵⁰ wie es durch Webers minutiöse Analyse repräsentiert ist, kann der Summe solcher „herber Zusammenklänge und Nebeneinanderklänge“³⁵¹ am Ende dann doch so etwas wie musikalischen Sinn abgewinnen.

Webers Modell des ‚zweifelnden Gehörs‘ scheint in mancher Hinsicht ein ‚dialogisches‘ Hörmodell vorweggenommen zu haben, wie es in zahlreichen rezeptionsästhetisch akzentuierten Analyse- und Theorieansätzen, besonders explizit zuletzt in der *Sonata Theory* von James Hepokoski und Warren Darcy vorausgesetzt wird.³⁵² Gegenüber konventionellen Unterscheidungen zwischen Norm und Abweichung differenziert die *Sonata Theory* mittels der Metaphern des „action space“³⁵³ und des ‚Spiels‘³⁵⁴ zwischen einer breiten Palette an Optionen auf der Grundlage mehrfach abgestufter Normen („defaults“), die Komponist*innen des klassischen Stils in allen Stadien der Formgestaltung zur Verfügung gestanden hätten. Das dialogische Prinzip ist in dieser Theorie zweifach kodiert und realisiert: als Dialog eines einzelnen Werks mit stil- und vor allem genrespezifischen Normen („sets of rules, assumptions, or expectations“³⁵⁵) und als die Aktualisierung dieses Dialogs durch ‚informierte Hörer*innen‘ der Vergangenheit und Gegenwart.³⁵⁶ Die Autoren übernehmen damit wesentliche Konzepte der literaturtheoretischen Rezeptionsästhetik der 1970er Jahre, insbesondere die Vorstellung eines gattungsspezifischen „Erwartungshorizontes“,³⁵⁷ die durch das Modell eines in den Text eingeschriebenen ‚impliziten Lesers‘ aktualisiert und konkretisiert wird.³⁵⁸

Auch wenn Wolfgang Iser, der den Begriff des ‚impliziten Lesers‘ eingeführt hat, vielfach die Differenz zwischen dem in der Textstruktur verankerten ‚impliziten Leser‘ und möglichen realen Leser*innen betonte,³⁵⁹ so ist doch deutlich, dass eine Interaktion dieser

349 Ebd., 204–219.

350 Ebd., 224.

351 Ebd.

352 Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*.

353 Ebd., 9f. und 616.

354 Vgl. ebd., 606f.

355 Ebd., 606.

356 Vgl. ebd., 605.

357 Jauss, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“.

358 Iser, *Der implizite Leser* und Iser, *Der Akt des Lesens*. Vgl. Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 606 und 612. Hepokoski und Darcy beziehen sich hier explizit auf Wolfgang Isers literaturtheoretisches Konzept des ‚impliziten Lesers‘. Von besonderer Bedeutung für Hepokoski und Darcy ist dabei Isers Hervorhebung des Perspektivenwechsels, den Leser*innen durch den Text erfahren (vgl. Iser, *Der Akt des Lesens*, 37–67). In den frühen 1990er Jahren erfuhren rezeptionsästhetische Theorien erstmals Aufmerksamkeit in der deutschsprachigen Musikwissenschaft, vgl. dazu Cadembach, „Der implizite Hörer?“ und Mauser, „Rezeptionsästhetik als Paradigma postmoderner Theoriebildung“.

359 „[Der implizite Leser] besitzt [...] keine reale Existenz; denn er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet.

beiden Leserdimensionen dringlich ist, soll sich das Modell des ‚impliziten Lesers‘ nicht in einer spekulativen Gesamtheit analytischer Text-Deutungen erschöpfen. In diesem Sinn ist mehrfach die für Hepokoski und Darcys Konzept der ‚dialogic form‘ grundlegende These angezweifelt worden, die Komponist*innen des klassischen Stils hätten in der Tat auch mit historischen Hörer*innen rechnen können, die sich auf einen solchen ‚Dialog‘ in all seinen Facetten einließen. Der Vorwurf einer anachronistischen und ahistorischen Anwendung analytischer Methoden³⁶⁰ wird dabei mit der in der *Sonata Theory* unhinterfragt fortgeschriebenen Genie- und Heroenästhetik in Zusammenhang gebracht.³⁶¹ Besonders relevant für das Thema der Hörerwartung erscheinen Felix Diergartens Ausführungen in Anschluss an Matthew Riley und Matthias Schmidt, welche die angenommene Relevanz der Hörerwartung sowohl für die Komposition als auch für die Rezeption klassischer Formen generell und nachhaltig in Zweifel ziehen:

man [darf] zumindest vermuten, dass die Komponisten auch von einer Hörerschicht ausgingen, deren Hörverhalten „von keiner strukturbezogenen Gedächtnisleistung oder Erwartungshaltung“ geprägt war, die „bestenfalls rasch und spontan auf die klanglichen Ereignisse reagierte“ und angesichts derer für den Komponisten „das unmittelbare Erfassenkönnen der Musik [...] Grundbedingung des Erfolgs“ war. Gerade wo es um die Auseinandersetzung mit Hörerfahrungen und Hörerwartungen historischer Hörerschichten geht, ist also in Erwägung zu ziehen, dass überraschende ‚Abweichungen‘ und Wendungen eher lokal, durch überraschende musikrhetorische Kunstgriffe entstanden, also durch ‚Abweichungen‘ auf intratextueller Ebene, weniger durch Abweichungen auf intertextueller Ebene im Sinne eines Vergleichs architektonischer Großformen. Bezeichnenderweise gehen Großform und lokaler Kontext in dieser Hinsicht häufig zusammen, wenn nämlich großräumige ‚Abweichungen‘ durch lokale Effekte markiert werden.³⁶²

Folglich ist der implizite Leser [...] in der Struktur der Texte selbst fundiert. [...] Daher bezeichnet das Konzept des impliziten Lesers eine Textstruktur [...].“ (Iser, *Der Akt des Lesens*, 60f.) „Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser.“ (Iser, *Der implizite Leser*, 8f.)

360 „The notion of ‚formal wit,‘ in particular, implies that the norms with which a certain composer is playing have already been firmly established beforehand. However, it can be argued that this is not invariably the case with all the strategies put forth in the *Elements*: there are some supposedly ‚witty‘ ambiguities H. & D. identify in conjunction with Haydn that only come about through application of an anachronistic and (in some respects) ahistorical framework of theory.“ (Neuwirth, „Joseph Haydn’s ‚Witty‘ Play on Hepokoski and Darcy’s *Elements of Sonata Theory*“, 202f.)

361 „Wo immer die ‚großen‘ Komponisten mit ihren Kompositionen nicht den ‚Normen‘ entsprechen [...] wird dies als kunstvolle Abweichung ausgelegt, als Meta-Diskurs über die Normen gewissermaßen, nicht jedoch die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass diese Normen an sich nicht substantziell sein könnten. Gleichzeitig wird so auch eine Falsifizierbarkeit der postulierten Normen unmöglich gemacht.“ (Diergarten, „*Jedem Obre klingend*“, 26)

362 Ebd., 26f. Zitate im Zitat: Schmidt, „Sinfonik zwischen Kanon und Öffentlichkeit“, 253 und 255. Vgl. auch Riley, „Sonata Principles“.

Die Zirkelschlüssigkeit, über eine Analyse des Notentextes historisches Hörverhalten rekonstruieren zu wollen, wie es etwa Heinrich Besslers Pionierstudie zur Geschichte des musikalischen Hörens versuchte, wurde bereits in den 1970er Jahren zurückgewiesen.³⁶³ Eine grundlegende Vorsicht ist also gewiss angebracht, wenn man von einer präskriptiv verfassten und an bildungsbürgerlichen Hör-Idealen orientierten Theorie oder Ästhetik der Musik unmittelbar auf empirische historische Hörer*innen schließen wollte. Gerade deshalb bieten die historischen Quellen zur Hörerfahrung ein für die Auseinandersetzung mit dem Problem der Hörerwartung unverzichtbares Material. Wenn etwa kein geringerer als Eduard Hanslick so weit ging, in der Dynamik von „bestätigten und angenehm getäuschten [...] Vermutungen“ ein entscheidendes und besonders musikspezifisches Wahrnehmungskriterium zu sehen,³⁶⁴ kann man davon ausgehen, dass damit – nicht zuletzt angesichts der beträchtlichen öffentlichen Wirkung von Hanslicks Schrift – ein Hörideal vorgegeben war, dem sich das bildungsbürgerliche Konzertpublikum nur allzu bereitwillig anzunähern suchte. Von besonderem Interesse ist hierbei Hanslicks Annahme eines weitgehend *unbewussten* kognitiven Verarbeitens dieses „intellektuellen Hinüber- und Herüberströmens“ zwischen Komponist*in und Hörer*in³⁶⁵ wie es später auch Hugo Riemanns Theorie der ‚Tonvorstellungen‘ voraussetzte (→ 1.2). Im Sinne des von Hanslick propagierten und von Riemann prominent weiterentwickelten *aktiven* Charakters des Musikhörens ist es dabei aber keinesfalls ausreichend, sich diesen unbewussten Prozessen lediglich passiv zu überlassen; musikalisches Hören erfordert für Hanslick vielmehr ein „in schärfster Wachsamkeit unermüdliches Begleiten“ (→ 1.3.1, 3.1.3).³⁶⁶ Der präskriptive, autoritäre Charakter dieses Hörmodells ist unübersehbar. Gleichwohl ist diese Form hörender Aktivität, verstanden im Sinne performativer Akte oder Handlungen der Wahrnehmung, von ungebrochener Aktualität in einer Gegenwart, in der beiläufiges Hören oder ein passives Hingeben an Klangfluten allgegenwärtig zu sein scheint. Die Auseinandersetzung mit Hörerwartungen sollte also gewiss nicht auf das Modell eines weitgehend passiven ‚Achterbahn-Hörens‘³⁶⁷ reduziert werden, das fortgesetzt von eingelösten oder vorenthaltenen Erwartungen hin- und hergerissen wird, wie es bereits bei Hanslick als karikaturistisches Gegenbild eines idealen Hörens auftaucht.³⁶⁸

Wie sehr das Modell eines aktiv mit Hörerwartungen engagierten Hörens insbesondere auch in das Selbstverständnis der musikalischen Moderne deutsch-österreichischer Prägung einfluss, zeigt Adornos Kritik an den von Debussy und vor allem von Strawinski entwickelten alternativen Formen musikalischer Temporalität (→ 1.3.3, 3.1.1):

363 Dömling, „Die kranken Ohren Beethovens‘ oder Gibt es eine Geschichte des musikalischen Hörens?“, vgl. Bessler, „Das musikalische Hören der Neuzeit“.

364 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 59.

365 Ebd.

366 Ebd.

367 „roller-coaster‘ listening“ (Butt, „Do Musical Works Contain an Implied Listener?“, 9f.).

368 Vgl. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 71 (→ 1.3.1).

Der Erfahrung des an deutscher und österreichischer Musik Gebildeten ist von Debussy her enttäuschte Erwartung vertraut. Das arglose Ohr spannt das ganze Stück hindurch, ob „es komme“; alles erscheint wie Vorspiel, Präludieren zu musikalischen Erfüllungen, zum „Abgesang“, der dann ausbleibt. Das Gehör muß sich umschulen, um Debussy richtig wahrzunehmen, nicht als einen Prozeß mit Stauung und Auslösung, sondern als ein Nebeneinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild.³⁶⁹

Adornos in diesem Zusammenhang formulierte Topoi einer „Pseudomorphose der Musik an die Malerei“³⁷⁰ und „der musikalischen Zeit an den Raum, ihrer Sistierung durch Schocks, elektrische Schläge, welche die Kontinuität zersprengen“³⁷¹ machen deutlich, wie sehr in Adornos Theorie musikalischer Moderne eine konstruktive kompositorische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Hörerwartung als Voraussetzung für musikalisch schlüssige Temporalität schlechthin erscheint, selbst wenn dieses Phänomen gerade auch von der Moderne Schönberg'scher Prägung nachhaltig destabilisiert wurde. Nicht nur die vielfach geäußerte Kritik³⁷² an Adornos allzu schematischer Polarisierung der musikalischen Zeit-Raum-Formen, sondern auch die ästhetisch bei Adorno negativ konnotierte Kategorie des (kalkulierten) ‚Schocks‘ machen bewusst, wie sehr Erwartungssituationen nicht nur historisch, stilistisch und gattungsspezifisch vermittelt, sondern wie sehr sie auch als unablösbarer Teil kultureller Vereinbarungen und ästhetischer Diskurse verstanden werden müssen.³⁷³ Deutlich wird damit auch, dass generell kaum normativ von ‚Erwartungen‘ in einem präzise eingegrenzten Sinn, sondern nur von historisch, kulturell, kontextuell je anders gewichteten ‚Erwartungssituationen‘ gesprochen werden kann.

1.5.1 Kognitivistische Expektanzforschung und performative Analyse von Erwartungssituationen

In der musikanalytischen und -pädagogischen Praxis ist ein in diesem Sinn verstandenes Operieren mit oder Hinweisen auf Erwartungssituationen alltäglich und in vielen Fällen äußerst wirkungsvoll einsetzbar: Es genügt, den Fluss eines (etwa am Klavier demonstrieren) Musikbeispiels an nahezu beliebiger Stelle abrupt zu unterbrechen, um bewusst zu machen, wie sehr unsere Wahrnehmung auf Grundlage des zuvor Gehörten auf Kom-

³⁶⁹ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 171f.

³⁷⁰ Ebd., 174.

³⁷¹ Ebd., 177.

³⁷² Richard Kleins Kritik etwa hat dargestellt, dass Adorno spätestens in seinen Berg-Interpretationen „die [in Adornos Beethoven-Fragmenten entwickelte] Begriffe der intensiven und der extensiven Zeit, von Entwicklung und grundloser Präsenz, *faktisch* so nahe aneinander[rückt], dass seine Rede von der ‚Pseudomorphose an den Raum‘ so hinfällig wird, wie sie es immer schon war.“ (Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit“, 73)

³⁷³ Die Abwertung der Wirkungsästhetik allgemein und der Schockwirkung im Besonderen war ein Erbe prominenter Strömungen in der deutschen Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Vgl. Danuser, „Das im-prévu in der Symphonik“, 74.

mendes ‚hin-hört‘ und Zukünftiges antizipiert. Freilich bedingt ein solches ‚Voraushören‘ stets auch ein rekapitulierendes ‚Zurückhören‘, Hörerwartung und Hörerinnerung sind im „Zeitfeld“³⁷⁴ phänomenologischer Wahrnehmung also aufs Engste ineinander verwoben. Die implizite Temporalität des Hörens in solcher Weise explizit zu machen ist eine Grundmethode zahlloser ‚traditioneller‘ musikalischer Analysen. Allerdings werden dabei wahrnehmungspsychologische Voraussetzungen oft kaum reflektiert und es erweist sich häufig, dass das Hörverhalten des angenommenen ‚impliziten Hörers‘ letztlich wenig mehr als eine Beschreibung subjektiver Hörhaltungen der Analytiker*innen darstellt.

Wie schwierig und problematisch es sein kann, die eigene Hörerfahrung als Basis analytischer Ergebnisse heranzuziehen, zeigt sich etwa darin, dass sehr unterschiedliche Deutungen des ‚Tristanakkords‘ sich gleichermaßen darauf stützen können, wie ‚man‘ den Akkord höre.³⁷⁵ Die ‚hörtheoretischen‘ Deutungen des Akkords lassen sich im Wesentlichen darauf reduzieren, dass der Akkord $f - b - dis^1 - gis^1$ entweder als eigenständige Einheit gehört wird und das gis^1 daher als Akkordton und das darauffolgende a^1 als Durchgang aufgefasst werden,³⁷⁶ oder aber im Gegenteil die Vorhaltsspannung auf dem gis , die sich ins a löst, als besonders bedeutsam wahrgenommen wird, sodass a , nicht gis als Akkordton erscheint.³⁷⁷ Abgesehen von Fragen der theoretisch-systemimmanenten Plausibilität sind beide Hörauffassungen grundsätzlich gleichermaßen nachvollziehbar und bezeichnen in ihrer Mehrdeutigkeit das Feld eines performativ sich entfaltenden Hörens. Das Beispiel zeigt daneben auch besonders gut, wie stark Hörerfahrungen von musiktheoretischen Systemen, also von (fachspezifischen) *Top-down*-Prozessen, beeinflusst sein können. Abgeleitet werden kann daraus die Forderung, eine stärker wahrnehmungstheoretisch fundierte Analysepraxis zu entwickeln, bei der auch etablierte musikanalytische Werkzeuge im Lichte jüngerer musikpsychologischer Forschungen neu auf ihre Relevanz für die Wahrnehmung von Klang-Zeit-Prozessen hin befragt werden.

Zunächst soll mit diesem Ziel ein knapper Überblick über die musiktheoretisch orientierten Ansätze der Expektanzforschung geboten werden. Im Bereich der kognitiven Musiktheorie wurde die Unterscheidung von ‚intraopus style‘ und ‚extraopus style‘ vor allem von Eugene Narmour entwickelt, wobei ‚intraopus style‘ in erster Linie mit elementaren kognitiven Vorgängen („bottom up primitives“), ‚extraopus style‘ mit komplexeren, wissensbasierten kognitiven Vorgängen („top-down structures“) assoziiert wird.³⁷⁸ Die In-

374 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, 391.

375 Vgl. dazu u.a. zusammenfassend Danuser, „Tristanakkord“.

376 Vgl. etwa Holtmeier, „Der Tristanakkord und die Neue Funktionstheorie“, 363f.

377 In der Folge von Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, 46.

378 Narmour, „Hierarchical Expectation and Musical Style“. Narmour baut vor allem auf dem Stilbegriff in Leonard B. Meyers späten Schriften auf, wo Meyer zwischen „dialect“ (bestimmte, oft lokal-spezifische Ausprägungen eines Stils, bedingt durch die Präferenz für bestimmte Regeln und Strategien durch eine Gruppe von Komponist*innen), „idiom“ (spezifische Präferenzen und Einschränkungen, die einzelne Komponist*innen für einen Großteil ihrer Werke wählen) und „intraopus style“ (die

traopus-Ebene ist dabei eng mit Prozessen adaptiven Lernens verbunden, wie sie bereits Leonard B. Meyer prominent hervorgehoben hat.³⁷⁹

Jamshed Bharucha unterschied dagegen zwischen ‚veridical expectancies‘ (auf explizitem Vorwissen oder auf bewusst erinnerten Elementen eines spezifischen Musikstücks basierende Erwartungen – es handelt sich also um eine Kombination von Intra- und Extraopus-Wissen) und ‚schematic expectancies‘ (auf abstraktem Regelwissen basierende Erwartungen).³⁸⁰ David Huron übernahm diese Unterscheidung weitgehend³⁸¹ und ergänzte sie durch die Kategorien ‚dynamic expectations‘³⁸² (spontane Erwartungen, die im Kurzzeitgedächtnis während des Hörvorgangs entstehen und sich adaptiv am musikalischen Verlauf orientieren) und ‚conscious expectations‘³⁸³ (verbalisierbare Erwartungen, die durch paratextuelle Elemente oder Expertenwissen, aber auch durch musikimmanente Strukturen, zum Beispiel beim Hören unmittelbar offensichtlich werdender Formprozesse, entstehen können – hierbei überschneiden sich allerdings ‚bewusste‘ und ‚dynamische‘ Erwartungen). Intraopus-Erwartungen können also, wie Bharuchas und Hurons Differenzierungen zeigen, häufig nicht schlüssig von Extraopus-Erwartungen getrennt werden. Die beiden Ebenen gehen in der Regel vielmehr eine komplexe Interaktion während des Hörvorgangs ein.

Huron geht daneben von der durch Meyer bereits 1956 in anderer Weise vorgelegten These aus, dass das Hinauszögern und Einlösen von Erwartungen wesentliche Grundlagen für emotionale Reaktionen auf Musik darstellen. Trotz unterschiedlicher Herleitung dieser Grundthese (Huron deutet sie evolutionsbiologisch im Sinne einer Anpassung an ungewohnte Lebensumstände,³⁸⁴ während sie Meyer konfliktpsychologisch und gestalttheoretisch entwickelt³⁸⁵) scheuten beide Autoren nicht davor zurück, insbesondere mit Blick auf Dodekaphonie und serielle Musik Kritik an kompositorischer Komplexität zu üben, die es verhindere, dass Erwartungen noch einen essenziellen Teil des Musikerlebens bilden könnten (sie wären allenfalls noch im Sinne einer ‚permanent enttäuschten Erwartung‘ präsent).³⁸⁶ Solche Sichtweisen sind, wie bereits dargestellt, Teil einer langen, oft

Wiederholung und Varianz von Mustern innerhalb einer spezifischen Komposition) unterscheidet (vgl. Meyer, *Style and Music*, 23–30).

379 Vgl. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, 43–82 und Marsden, „Listening as Discovery Learning“.

380 Bharucha, „Music Cognition and Perceptual Facilitation“, 4.

381 Huron, *Sweet Anticipation*, 224–226.

382 Ebd., 227–231.

383 Ebd., 235–237.

384 Ebd., 3, 8 und 60–62.

385 Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, 6–32 und passim. Vgl. dazu auch La Motte-Haber, „Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik“, 306–309.

386 Freilich ist Meyers Diskussion dieses Problemfeldes (*Music, the Arts and Ideas*, 266–293) ungleich differenzierter und erhellender als die Hurons (*Sweet Anticipation*, 346–353), die in ihrer eindimensionalen Begrenzung auf eine „contrarian psychological basis underlying modernism“ (ebd., 350) die komplexen historischen Vermittlungsstufen zwischen tonaler und posttonaler Musik nicht zu erfassen vermag.

polemisch forcierten Kontroverse über die Wahrnehmung komplexer musikalischer Strukturen, provoziert in erster Linie durch die serielle Musik nach 1950, die von Ulrich Mosch differenziert diskutiert wurde.³⁸⁷

Elizabeth Margulis schließlich tritt gewissermaßen noch einen Schritt weiter zurück und versucht eine Art Meta-Kategorisierung von musikalischen Erwartungen nach Ursprung, Typus, Objekt, Zeitdimension und Konsequenz.³⁸⁸ Der ‚Ursprung‘ kann physiologisch-viszeral (etwa ein durch plötzliche hohe Lautheit schockierendes Klangerlebnis, das eine Schreckreaktion/ ‚startle response‘ hervorruft³⁸⁹) oder aber kognitiv-spezifisch von einem musikalischen System oder Idiom abhängig sein (etwa eine durch unerwartete harmonische Wendungen erzeugte ‚Überraschung‘). Unter ‚Typus‘ kann die Spezifität und der Bewusstseitsgrad einer Erwartung diskutiert werden. Das ‚Objekt‘ der Erwartung mag ein Akkord, eine Phrase, eine bestimmte Textur, ein Dynamikgrad oder auch Stille oder Beruhigung, aber auch die Zunahme von Aktivität sein. Von besonderer Bedeutung für die musikalische Analyse sind Margulis’ Kategorien ‚Zeitdimension‘ und ‚Konsequenz‘. Die in der empirischen und statistischen Forschung untersuchten lokalen Erwartungen (bevorzugt untersucht werden in der Regel Verbindungen von Ton zu Ton oder Klang zu Klang) lassen sich in musikalischen Kontexten nur sehr bedingt aus größeren Zusammenhängen isolieren. Als Desiderat erscheint daher eine Verbindung des Phänomens der Hörerwartung mit einer allgemeinen Klang-Zeit-Theorie des musikalischen Erlebens. Im Sinne einer performativen Analyse sollten dabei sowohl unterschiedliche Zeitdimensionen von Erwartungen in ihrem Zusammenwirken beschrieben als auch Konsequenzen solcher Erwartungen in ihrem mehrdeutigen Potenzial interpretiert und nicht auf allzu eng gefasste hermeneutische oder narratologische Konzepte begrenzt werden.

Gefordert sind daneben Modelle, die alternative Interpretationen der Temporalität von Formverläufen gestatten, bei denen architektonische Schemata nicht mehr dominieren und der Aspekt des Bedeutungswandels musikalischer Elemente in der Zeit mittels Erwartung und Erinnerung stärker Berücksichtigung findet.³⁹⁰ Im Gegensatz zu herkömmlichen Analysemethoden müsste eine solche performative Analyse von Erwartungssituationen daneben auch eine größere Offenheit gegenüber musikalischer Mehrdeutigkeit zeigen

387 Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, 89–122 und 336–346 (→ 1.2, 1.4.3).

388 Margulis, „Surprise and Listening Ahead“, 205f. Vgl. auch Margulis, „Perception, Expectation, Affect, Analysis“.

389 Huron, *Sweet Anticipation*, 62.

390 Vgl. dazu vor allem Neuwirth, „Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse“. Als Vorläufer eines solchen Modells könnte etwa Adornos Skizze einer „materialen Formenlehre“ angesehen werden, die eine „Deduktion der Formkategorien aus ihrem Sinn“ anstrebte. Adornos anhand der Sinfonik Gustav Mahlers entwickelten formanalytischen Kategorien sind metaphorisch-psychologisierend zugespitzte Beschreibungen musikalischer Prozesse, die eng mit dem Aspekt der Hörerwartung zusammenhängen, was bereits an der Auswahl der zentralen Termini „Erfüllung“, „Durchbruch“/„Ausbruch“ und „Suspension“ klar erkennbar ist (Adorno, *Mahler*, 193f.; vgl. dazu auch Zehntreiter, „Adornos materiale Formenlehre im Kontext der Methodologie der strukturalen Hermeneutik“).

und Reflexionen alternativer Fortsetzungsmethoden integrieren, wie dies schon Webers eingangs beschriebene Analyse tat. Sie sollte also auch erkunden, worin das ‚Zufällige‘ an einem vorliegenden musikalischen Text liegt und ob es auch andere, vielleicht ebenso schlüssige Lösungen für den musikalischen Verlauf gegeben hätte.³⁹¹ Von einiger Relevanz ist hierbei zunächst, dass für die Theoriebildung vor 1800 in Bezug auf die Makroform die ‚Zufälligkeit‘ der Abfolge durchaus eine gängige Kategorie war.³⁹² Besonders beim Phänomen der ‚rekomponierten Reprisen‘, das Markus Neuwirth für die Musik Haydns detailliert untersucht hat,³⁹³ handelt es sich um eine plastische Manifestation dieses Prinzips im Zentrum des klassischen Stils.

Das Aufzeigen von Kohärenzen und Korrespondenzen, als tautologisches Moment eine methodische Schwäche zahlreicher Analysen,³⁹⁴ klammert diese Kontingenz des musikalischen Details und dessen produktive Energie weitgehend aus. In Adornos *Ästhetischer Theorie* ist die Auseinandersetzung mit der kontingenten Schicht von Kunstwerken dagegen ein immer wiederkehrendes Leitthema (→ 1.4.5):

Absolute Determination [...] konvergiert [...] mit absoluter Zufälligkeit. Retrospektiv nagt das an ästhetischer Gesetzmäßigkeit schlechthin. Immer haftet ihr ein Moment von Gesetztheit, Spielregel, Kontingenz an. Hat seit dem Beginn des neueren Zeitalters [...] Kunst kontingente Momente von Landschaft und Schicksal als solche des aus der Idee nicht zu konstruierenden, von keinem ordo überwölbten Lebens in sich hineingenommen, um jenen Momenten innerhalb des ästhetischen Kontinuums aus Freiheit Sinn einzuflößen, so hat die zunächst und in der langen Periode des bürgerlichen Aufstiegs verborgene Unmöglichkeit der Objektivität von Sinn kraft des Subjekts schließlich auch den Sinnzusammenhang selbst der Kontingenz überführt, die zu benennen Gestaltung einmal sich vermaß. Die Entwicklung zur Negation des Sinns zahlt diesem das Seine heim.³⁹⁵

Zahlreichen musikalischen Zusammenhängen (wie auch Strukturen anderer Kunstformen) wohnt ein kontingentes Element inne, das mit der Herausbildung der Künste in der ästhetischen Moderne besonders scharf sichtbar geworden ist und durch Methoden der Collage oder Montage nur das allgemeine Phänomen begreifbar werden lässt, dass aus kompositorischen Setzungen keineswegs automatisch ‚Beziehung‘ oder ‚Zusammenhang‘

391 Diesen Aspekt thematisiert insbesondere David Temperley mit seiner Methode der „Rekomposition“ (*The Cognition of Basic Musical Structures*, 349–354). Vgl. auch die produktive Anwendung dieses Prinzips in William E. Caplins Analyse von Beethovens Klaviersonate op. 31, Nr. 2 („Beethoven’s *Tempest* Exposition“, 99–101 und 113f.) sowie in Stefan Rohringers Analyse von Johannes Brahms’ Intermezzo op. 119, Nr. 1 („Zu Johannes Brahms’ Intermezzo h-Moll op. 119/1“).

392 „Es ist nicht zu leugnen, daß eines Theils die Form [der Arie] etwas Zufälliges ist, welches eigentlich wenig oder gar keinen Einfluß auf den inneren Charakter des Tonstücks hat, und andern Theils hat man auch eben keinen Grund wider die Form unserer Sätze [...] viel einzuwenden.“ (Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, 117.) Vgl. auch Diergarten, „Jedem Ohre klingend“, 27f.

393 Neuwirth, *Recomposed Recapitulations*.

394 Vgl. Schwab-Felisch, „Die Abreißbarkeit der Gerüste“.

395 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 234f.

hervorgeht und auf der Basis von Erfahrungen der Moderne in der Rezeption auch äußerst Heterogenes – nach dem Modell der Collage – aufeinander bezogen werden kann.³⁹⁶

Gewiss gilt dies im besonderen Maß für jene Tendenzen der neuen Musik nach 1945, die sich eine ‚Pulverisierung‘ herkömmlicher Syntaxprinzipien zum Ziel setzten. Aber auch in dur-moll-tonaler Musik gibt es stets Momente, in denen anstelle der von den Komponist*innen gewählten Fortsetzung auch nahezu „beliebig anderes“³⁹⁷ hätte gesetzt werden können. Die Wahrnehmung einer diskursiv-teleologischen Zwangsläufigkeit des musikalischen Verlaufs, einer musikalischen Logik – ausgebildet vorrangig an der Musik Beethovens – ist nicht zuletzt eine durch die musiktheoretische und -ästhetische Literatur der vergangenen 200 Jahre wesentlich konstituierte Hör-Konstruktion und als solche grundsätzlich anfechtbar.³⁹⁸ Von hier aus wird besonders sinnfällig, dass eine Theorie musikalischer Morphosyntax, wie oben ausgeführt, kaum je normativ formuliert werden kann, sondern sich an allgemeinen Prinzipien auditiver Wahrnehmung orientieren muss, etwa der Alltagswahrnehmung oder der ‚auditorischen Szenenanalyse‘ Bregmans (→ 1.4.6). Grundsätzlich sind die von konventionellen Formtheorien hervorgehobenen Mittel zur Gestaltung musikalischer Zeitgestalten zweifellos ergänzungsbedürftig, nicht zuletzt wenn die äußerst begrenzten Fähigkeiten der Wahrnehmung im Bereich der makroformalen Gliederungs- und Beziehungsaktivität in den Blick genommen werden.³⁹⁹

Im Gegensatz zu einem solchen aus der Alltagswahrnehmung hervorgehenden Hörmodell beruht Hörerwartung, wie sie von Weber und Hanslick bis Huron verstanden wurde, auf einem ausschließlich metaphorischen Hören, das eine kontinuierliche kausale Kontinuität zwischen Klangereignissen annimmt. Sie setzt die Fiktion eines im engen Sinn *musikalischen* Geschehens voraus, das isoliert von Alltagserfahrungen ist, in dem Klangereignisse vom Kontext ihrer Hervorbringung unabhängig empfunden und damit als metaphorisches Beziehungsnetz konzipiert werden können, wie es etwa Roger Scrutons ‚acousmatic thesis‘ explizit vorschlägt (→ 1.3.4). Wie dargestellt wurde gerade dieser in der europäischen Kunstmusik in besonderem Maße ausgebildete Aspekt von zahlreichen Richtungen posttonaler Musik, besonders nachhaltig etwa bei Cage oder Lachenmann, bewusst problematisiert und kritisiert.

Im Lichte dieser Diskussion erscheint es sinnvoll, grundsätzlich von einer Interaktion zweier Basistypen musikalischer Hörerwartung auszugehen:

396 Vgl. Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, 80–88.

397 „Das zeitlich Aufeinanderfolgende, das die Sukzessivität verleugnet, sabotiert die Verpflichtung des Werdens, motiviert nicht länger, warum dies auf jenes folge und nicht beliebig anderes.“ (Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], 518) (→ 1.4.5)

398 Vgl. dazu vor allem Burnham, *Beethoven Hero*, 147–168.

399 „Global structures seem to have only weak influences on perception, and local structures seem to be much more important. Independently of level of musical expertise, listeners have difficulties considering relations between events that are far apart in time. And yet, understanding such distant relations would be necessary to integrate events into an overall structural organization.“ (Tillmann/Bigand, „The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception“, 218)

1. Hörerwartung als nur schwer analytisch oder empirisch fassbarer vegetativ-psychologischer Erfahrungswert eines sich mehr oder weniger voraussetzungslos an das Klanggeschehen hingebenden Hörens, das kontemplativ oder auch ‚emphatisch-empathisch‘ den musikalischen Prozessen im Sinne von morphologisch fassbaren Klang-Zeit-Gestalten folgt. Gegenüber den ‚Implikationen‘ der Struktur bewahrt ein solches Hören eine gewisse Unabhängigkeit; einerseits kann es selbst hochgradige (z.B. harmonische) Überraschungen in den ‚flow‘ einer kontemplativen Wahrnehmung integrieren, andererseits in einem Hinhören auf die Plastizität klanglicher Oberflächen auch innerhalb von strukturalistisch ‚erwartbaren‘ Vorgängen Unerwartetes erspüren.

2. Hörerwartung als im Wesentlichen strukturalistisch mit dem Notentext korrelierbares und kognitiv in Grenzen ‚vorhersagbares‘ Phänomen ist kulturell kodiert und eng an einen spezifischen Stil (z.B. klassischer Stil), eine Gattung (z.B. das sich an ‚Kenner‘ wendende Streichquartett der Klassik) oder ein Tonsystem (z.B. Dur-Moll-Tonalität) gekoppelt. Es bedingt einen gewissen Grad an Bildung im jeweiligen Stil- und Tonsystem und lässt sich vermittels Distanzierung und erneuter Involvierung hochgradig verfeinern und differenzieren.

Die zweite Kategorie bedarf der fortgesetzten Korrektur und Weitung durch die erste, da sie zum einen Gefahr läuft, Wahrnehmungsprozesse am Ende doch wieder mit musikalischen Strukturen oder etablierten Theoriemodellen gleichzusetzen, zum anderen die oben dargestellte Interaktion zwischen morphologischer und metaphorischer Wahrnehmung nicht erkennt. Aber auch die erste Kategorie sollte nicht im Sinne ‚normativer‘ Kopplungen bestimmter musikalischer Texturen oder ‚Szenen‘ an bestimmte Affekte oder physiologische Reaktionen verstanden werden, wie dies jüngere Untersuchungen suggerieren.⁴⁰⁰ Vielmehr kann von einem ständigen Oszillieren zwischen metaphorischen und klangmorphologischen Bedeutungsebenen, von metaphorischer Syntax und viszeraler Responsivität beim Musikhören ausgegangen werden.

1.5.2 ‚Imprévu‘ und Kontextualisierung in Franz Schuberts *Sinfonie h-Moll D 759*

Wie könnte nun eine differenzierte Theoriebildung von Erwartungs- und Erinnerungssituationen im Kontext dur-moll-tonaler Syntax aussehen? Ein vielversprechender Ansatz scheint mir, von ‚Modulen‘ auszugehen, die zur kompositorischen Konstruktion von Erwartungssituationen zur Verfügung stehen, wobei der Begriff auf Kombinierbarkeit und transformatorisches Potenzial hinweisen soll. Hepokoski und Darcy bezeichnen in diesem Sinne die Komposition von Sonatenformen als „modular assembly“.⁴⁰¹ Musikgeschichtliche Entwicklungen sind mit diesen Modulen eng verknüpft. So wäre grundsätzlich zwi-

400 Insbesondere gilt dies für Huron, *Sweet Anticipation* und Spitzer, „Mapping the Human Heart“.

401 Vgl. Hepokoski / Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 15. Eine mit dem vorliegenden Ansatz in mancher Hinsicht vergleichbare modulare Theorie musikalischer Syntax wurde von Salvatore Sciarrino skizziert; vgl. dazu vor allem Sciarrino, *Le figure della musica*, 85–94 (→ 2.2.3).

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

schen Modulen zu unterscheiden, die mit dur-moll-tonaler Harmonik, Motivik und Syntax zusammenhängen, und solchen, die auch unabhängig davon zur Anwendung kommen können. Eine wichtige Dimension musikalischer Erwartungssituationen soll zunächst anhand einer Passage eines berühmten Werks des tonal-sinfonischen Kanons veranschaulicht werden: Franz Schuberts Sinfonie h-Moll D 759 („Unvollendete“) (Nbsp. 15, Audiobsp. 14).



Audiobeispiel 14: Schubert, Sinfonie h-Moll D 759, erster Satz, T. 53–93; Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggen, Aufnahme 1993, CD 442 117-2, © 1995 Philips Classical Productions, Track 1, 1:41–2:57

Der im ersten Satz harmonisch unvorbereitete plötzliche ‚Einbruch‘ eines c-Moll-Klangs im Orchestertutti (T. 63) – „[s]ublime in its incommensurability and unforeseeability“⁴⁰² nach vorangegangener Generalpause (T. 62) und einer zuvor auf der Dominante der Seitensatztonart G-Dur abbrechenden kammermusikalischen Textur (T. 61) – ist zweifellos ein zentraler Moment dieses Satzes. Michael Spitzer assoziiert ihn in seiner umfangreichen, auf moderne Affektpsychologie rekurrierenden Analyse mit einer gesteigerten, zusätzlich durch die Generalpause potenzierten Schockwirkung aufgrund einer fehlenden ‚Präpulsinhibition‘.⁴⁰³ Der c-Moll-Akkord in Takt 63 ist also zunächst fassbar als ein besonders drastisches Beispiel des ‚imprévu‘, des kompositorisch bewusst gestalteten Moments des Nicht-Voraushörbaren, einer, wie Hermann Danuser gezeigt hat, zentralen Formkategorie europäischer Musik zwischen Carl Philipp Emanuel Bach und Hector Berlioz.⁴⁰⁴ Tatsächlich lässt nach der vorangegangenen Entwicklung nichts diesen Tutti-Schlag erwarten, der zudem durch die Generalpause und das zuvor abrupt unmittelbar vor dem Kadenzziel abbrechende Seitenthema in seiner Wirkung aufs Äußerste zugespitzt ist. Weder melodische Kontinuität (das c-Moll in Takt 63 mit der Oberstimme g^1 kann als tiefoktaviertes Ziel des in Takt 61 ‚hängen gebliebenen‘ Leittons $f\sharp^2$ aufgefasst werden, Nbsp. 16, oben) noch vorangehende Tuttischläge in der ersten Themengruppe (T. 20.2, 29, 38) vermögen den Bruch an dieser Stelle zu relativieren: Während erstere aufgrund des abrupten Register- und radikalen Klangfarbenwechsels nahezu irrelevant wird, treten letztere durchweg an ‚voraushörbaren‘ – nämlich kadenzierenden – Syntaxpositionen auf (Nbsp. 16, unten) und sind zudem durch ‚Präpulsinhibitionen‘ vorbereitet, d.h. durch Steigerungselemente, die den folgenden Tuttischlag in schwächerer Form vorwegnehmen (vgl. z.B. T. 18.2).

402 Kurth, „On the Subject of Schubert’s ‚Unfinished‘ Symphony“, 30.

403 Spitzer, „Mapping the Human Heart“, 172f. Spitzer bezieht sich in diesem auf den Affekt der ‚Furcht‘ konzentrierten Aufsatz insbesondere auf die Theorien von Russell, „A Circumplex Model of Affect“ und Öhman/Wiens, „On the Automaticity of Autonomic Responses in Emotion“ (siehe unten). Unter ‚Präpulsinhibition‘ (‚prepulse inhibition‘) versteht man die Abschwächung einer Schreckreaktion (‚startle response‘) durch einen vorangehenden Schreckreiz (‚pulse‘, ‚prepulse‘) von geringerer Intensität.

404 Danuser, „Das imprévu in der Symphonik“.

The image displays a musical score for Schubert's Symphony in B-flat major, first movement, Particell, measures 61-84. The score is written for a full orchestra and includes dynamic markings such as *ppp*, *cresc.*, *f*, and *ff*. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (61, 73, 84). The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings, indicating the intensity and volume of the music.

Notenbeispiel 15: Schubert, Sinfonie h-Moll D 759, erster Satz, T. 61–93, Particell

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 13 to 20 and 22 to 26. The second system covers measures 29 to 31, 38 to 42, 63 to 67, 71 to 75, 93 to 97, and 104. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *f*, *ff*, and *p*, along with performance instructions like *decresc.* and *ffz*. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with cues and slurs, and includes a detailed caption below.

Notenbeispiel 16: Schubert, Sinfonie h-Moll D 759, erster Satz, oben: harmonischer Schritt T. 61–63, unten: harmonischer Extrakt der Exposition mit markierten *cues*/Tutti-Schlägen, T. 1–110

Eine Montage, in der die Takte 73, 79 oder 94 direkt (d.h. ohne Generalpause) auf Takt 61 folgen, oder aber ein Ersetzen des c-Moll-Tuttiklangs durch den analogen e-Moll-Klang aus der Reprise (T. 281) könnten an dieser Stelle einer Diskussion über alternative Fortsetzungsmöglichkeiten dienen, die zum einen bewusst macht, auf welchen kompositorischen Ebenen oder Parametern Erwartungssituationen hier auskomponiert sind, und zum anderen den an dieser Stelle besonders signifikanten Kontingenzcharakter des Verlaufs hervorhebt (Nbsp. 17, Audiobsp. 15).⁴⁰⁵

Das Komponieren mit Erwartungssituationen soll nun aber freilich nicht auf Überraschungseffekte⁴⁰⁶ reduziert werden. Dies wird insbesondere dann notwendig, wenn nicht nur lokale Verläufe, sondern auch großformale Zusammenhänge berücksichtigt werden: Nach dem Tutti-Schlag bei Ziffer A (T. 38), der die Entwicklung der ersten Themen-Gruppe in der Grundtonart h-Moll deutlich kadenzierend (und ohne zu modulieren) beendet, folgt ein nach G-Dur ‚modulierender‘ Auftakt von vier Takten (wobei die ‚Modulation‘ de facto auf einen Akkord in T. 41.3 reduziert ist) und eine das neue G-Dur befestigende Begleitfigur von zwei Takten. Peter Gülke spricht über eine analoge Stelle im zweiten Satz derselben Sinfonie mit einem Vokabular, das unserer analytischen Perspektive sehr nahe ist:

405 Diese kleinen Experimente, die ich in verschiedenen Vorträgen und Seminaren herangezogen habe, sind inspiriert durch empirische musikpsychologische Forschungen, die zum Ergebnis kommen, dass die Umstellung von mikro- oder makroformalen Abschnitten in Musikwerken weitgehend ohne Folgen für die Beurteilung der Gesamtform bleibt, selbst bei ‚Expertenhörern‘ (vgl. vor allem Karno/Konečni, „The Effects of Structural Interventions in the First Movement of Mozart’s Symphony in G-Minor K. 550 on Aesthetic Preference“). Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter ziehen aus solchen Erkenntnissen den Schluss, dass beim Musikhören möglicherweise „eine Art ‚inattentional Blindness‘ für formale Strukturen“ vorliege („Formwahrnehmung“, 267). Vgl. auch Anm. 399.

406 Vgl. auch Anm. 380. Adorno schätzte die Technik des ‚imprévu‘ gering, sie schien ihm, so wie er sie in der Musik von Berlioz (der den Begriff prägte) und Richard Strauss eingesetzt fand, ein allzu rational kalkulierter Schockeffekt: „Das imprévu suspendiert die gleichförmige Mechanik des bürgerlichen Lebens und ist doch selber mechanisch hervorzubringen: durch Tricks.“ („George und Hofmannsthal“, 198.) In der dialektischen Analyse schien ihm gerade die kalkulierte Abweichung von der Norm diese nachhaltig zu befestigen. Diese Diagnose stellte Adorno insbesondere im Falle Strawinskis, dessen neoklassizistische Strategie er darin begründet sah, „daß an Stellen, wo die herkömmliche Musiksprache, insbesondere das vorklassische Sequenzenwesen, gewisse Fortsetzungen als selbstverständlich, automatisch zu verlangen scheint, diese vermieden [werden], statt dessen ein Überraschendes, ein imprévu geboten wird, das den Zuhörer amüsiert, indem es ihn um das betrügt, worauf er spannt. Das Schema herrscht, aber die Kontinuität des Verlaufs, die es verspricht, wird nicht eingelöst: so praktiziert der Neoklassizismus Strawinskys alte Gewohnheit, brüchig getrennte Modelle aneinander zu montieren. Es ist traditionelle Musik, gegen den Strich gekämmt. Die Überraschungen aber verpuffen in rosa Wölkchen, nichts als flüchtige Störungen der Ordnung, in der sie verbleiben.“ (*Philosophie der neuen Musik*, 188f.) Wenn Danuser auch in seinem wichtigen Aufsatz („Das imprévu in der Symphonik“) das ‚imprévu‘ als neutralen kompositionsgeschichtlichen Terminus etabliert hat, so erlaubt Adornos Kritik doch noch einen anderen Blick auf das einleitende Schubert-Beispiel, denn auch hier verbleibt bei aller Unvoraushörbarkeit der Bruch im Rahmen einer übergeordneten formalen Stringenz (vgl. dazu insbesondere weiter unten die Ausführungen zur ‚Reterritorialisierung‘ des Bruchs aus den Takten 62/63 in Expositions-Wiederholung und Reprise).

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

61 73
[pp] decresc. p

61 79
[pp] decresc. [f]

61 94
[pp] decresc. p

61 281
[pp] decresc. ff fz

Notenbeispiel 17: Schubert, Sinfonie h-Moll D 759, erster Satz, ‚rekomponierte‘ alternative Fortsetzungen von Takt 61



Audiobeispiel 15: Schubert, Sinfonie h-Moll D 759, erster Satz, ‚rekomponierte‘ alternative Fortsetzungen von Takt 61: T. 57–61+73–77, T. 57–61+79–83, T. 57–61+94–99, T. 57–62+281–289; Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggén, Aufnahme 1993, CD 442117-2, © 1995 Philips Classical Productions, Track 1, 1:42/1:49–1:58/2:00, 2:19–2:27, 2:29–2:37, 2:58–3:07, 12:19–12:36

Hier, an strukturell scheinbar dürrtigen Überbrückungen, erweist sich die Musik [...] als am Abgrund des Verstummens angesiedelt; ob und wie es weitergehe ‚wissen‘ die Überleitungen [...] nicht, die Eintritte [...] werden uns wider alle Erwartung geschenkt.⁴⁰⁷

In der Tat sind spannungsvoll gedehnte Einzeltöne und Unisonopassagen, welche die harmonische Situation gezielt im Unklaren lassen, ein in beiden Sätzen der Sinfonie stetig wiederkehrendes Gestaltungsprinzip,⁴⁰⁸ das eng mit der ‚übergangslosen‘, stropfenartigen Gesamtkonzeption der Form zusammenhängt.

Unter einem solchen Blickwinkel auf großformale Konsequenzen lokaler Erwartungssituationen stellt sich der ‚Schockeffekt‘ in Takt 63 nun etwas differenzierter dar: Das vorangehende ländlerartige Seitenthema wird zweimal in identischer Harmonisierung mit Phrasen zu je 4+5 Takten exponiert (T. 44–61), die, wie bereits das Hauptthema, in charakteristischer Weise mit der metrischen Ambiguität zwischen 3/4- und 6/8-Takt spielen,⁴⁰⁹ wobei die zweite Phrase über eine Zwischendominante sequenzartig nach a-Moll ausweicht. Die so nach 18 (2 × 9) Takten entstandene Erwartungssituation kann man in Anlehnung an Leonard B. Meyer als ‚saturiert‘ bezeichnen⁴¹⁰: Dem ‚impliziten‘ Hörer ist hier zweifellos bewusst, dass eine Veränderung bevorsteht – und nicht eine erneute Wiederholung der Ländler-Phrase. Durch die überraschende Generalpause wird die Erwartung einer solchen Veränderung verstärkt, zugleich aber auch die Ungewissheit über das Kommende, also das Gefühl von Kontingenz, gesteigert.

Der auf den c-Moll-Klang folgende neuntaktige dramatische Ausbruch verlängert die Ungewissheit nicht nur durch seine parametrisch in jeder Hinsicht zum Seitenthema kontrastierende Gestalt, sondern auch durch die extrem instabile harmonische Situation, die der (als solchen bereits kaum ‚begreifbaren‘) Mollsubdominante von G-Dur folgt. Zunächst scheint sich im Stile eines *Accompagnato*-Rezitatifs eine ausgeweitete Kadenz in der Mollvariante g-Moll abzuzeichnen mit Quartsextakkord (T. 65) und übermäßigem Quintsextakkord (T. 68–70). Letzterer wird aber dann nicht – wie erwartet – doppel-dominantisch in g-Moll gedeutet, sondern chromatisch (*es – e*) in einen ‚vagierenden‘ verminderten Septakkord weitergeführt (T. 71), der zunächst – ganz analog zu den von Gülke beschriebenen „dürrtigen Überleitungen“ zwischen den Sinfoniethemata – in der Luft hängen bleibt (T. 71–72), bevor er über eine tonal offene Sequenz (T. 73–80), einen erneuten ‚Vagierenden‘ (T. 81/83) und die Doppeldominante (T. 82/84) schließlich, wenn auch fast etwas ‚gewaltsam‘, in eine G-Dur-Kadenz (T. 85–93) mündet.

407 Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, 198.

408 Erster Satz: T. 6–8, 38–40/252–254, 104–108/322–324, 118–121; zweiter Satz: T. 60–63/201–204, 280–285/290–295.

409 Vgl. dazu ausführlich Kurth, „On the Subject of Schubert’s ‚Unfinished‘ Symphony“.

410 Meyer führt das Konzept ‚saturation‘ im Zusammenhang mit seinen Basiskonzepten ‚completion‘ und ‚closure‘ ein: „A figure which is repeated over and over again arouses a strong expectation of change both because continuation is inhibited and because the figure is not allowed to reach completion.“ (*Emotion and Meaning in Music*, 135)

So irritierend und exterritorial diese Passage auch sein mag, so klar wird sie doch durch den weiteren Verlauf des Satzes ‚reterritorialisiert‘. Bereits bei der Wiederholung der Exposition muss sie vieles von ihrer Schockwirkung verloren haben; der nun – als ‚veridical expectancy‘ – erwartbare c-Moll-Einbruch könnte von einem ‚analytischen Ohr‘ wohl direkt auf die anderen fünf Tutti-Akzente der Exposition (T. 29, 38, [63], 71, 93, 104, Nbsp. 16, unten) bezogen werden, die als *cues* wesentliche Gliederungsfunktion einnehmen, sodass sogar eine übergeordnete Bewegung h-Moll (T. 38), c-Moll (T. 63), Unisono *b* (T. 104) deutlich werden mag (gleichsam als akkordisch ausgeweitete phrygische Sekundbewegung).

Der in der Exposition zugespitzte Kontrast zwischen dem lieblich-idyllischen Charakter des Seitenthemas und dem dramatischen Ausbruch erfährt nach dieser leichten Abschwächung dann eine weitere ‚Reterritorialisierung‘ in der Durchführung, wenn die Umkehrung des *Fortissimo*-Ausbruchs und die ruhig im *piano* schwingende Begleitfigur des Seitenthemas dreimal in harmonisch aufsteigenden Sequenzen ohne Vermittlung aufeinander folgen (T. 146–169). Aufschlussreich ist schließlich auch die ‚Einrichtung‘ dieses Abschnitts in der Reprise, wo das Seitenthema in der Durparallele der Haupttonart erscheint (D-Dur, T. 258), während zuvor die erste Themengruppe in die Moll dominante der Haupttonart (fis-Moll) moduliert hatte, sodass die viertaktigen ‚Modulationstakte‘ (T. 252–256) exakt der Exposition entsprechen. Der zunächst analog zur Exposition verlaufenden Entwicklung des Seitenthemas (2 x 4+5 Takte) wird ein Viertakter angehängt (T. 276–279), der die sequenzierte Rückleitung von e-Moll nach D-Dur zuerst bis C-Dur weiterführt und abschließend eine Wendung zurück in die Dominante der Haupttonart h-Moll (Fis⁷) macht (Nbsp. 18, Audiobsp. 16). Die nun folgende Generalpause (T. 280) lässt zwar als ‚veridical expectancy‘ bewusst werden, dass ein weiteres Mal der mittlerweile bereits vertraute Tutti-Klang folgen dürfte – aber auf welcher harmonischen Stufe? Erwarten wir die Auflösung der Dominante, d.h. einen h-Moll-Klang oder aber erinnern wir uns an die ‚unerwartete‘ Rückung der Exposition von D⁷ (Dominante von G-Dur) nach c-Moll? ‚Veridical‘ und ‚schematic expectancy‘ stehen hier in einem produktiven Spannungsverhältnis. Wie sich zeigt, liegen wir mit der zweiten Vermutung richtig, tatsächlich folgt auch hier die Subdominante auf die Dominante (T. 281), allerdings ist der Bruch tonartlich weniger stark als in der Exposition, wo die Mollsubdominante vollkommen unvorbereitet in einen Dur-Kontext hineingeschnitten ist. Der eingeschobene Viertakter vor der Generalpause erweist sich also zunächst als spannungs- und kontingenzsteigernd, rückwirkend aber zugleich als harmonisch glättend, zumal nun auch der dramatische Ausbruch gänzlich analog zur Exposition verläuft, bevor er schließlich ab Takt 304 das h-Moll zu H-Dur werden lässt – einem grundlegenden tonalen ‚Telos‘ in Moll-Sonatenformen folgend.⁴¹¹ Eine Einbeziehung des zweiten Satzes, dessen Seitenthema in ähnlicher Weise ‚brutal‘ von einer Tutti-Textur unterbrochen wird (T. 96–111) könnte darüber hinaus

411 „[...] the desire to be emancipated from minor into major constitutes the basic narrative paradigm [...] of minor-mode sonata form.“ (Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 311)

Notenbeispiel 18: Schubert, Sinfonie h-Moll D 759, erster Satz, T. 53–63 und 267–281, Abbruch des Seitengedankens in Exposition (oben) und Reprise (unten)



Audiobeispiel 16: Schubert, Sinfonie h-Moll D 759, erster Satz, erster Satz, T. 53–71 und 267–289; Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggen, Aufnahme 1993, CD 442117-2, © 1995 Philips Classical Productions, Track 1, 1:41–2:16, 11:51–12:37

das werkintegrale Ineinandergreifen von ‚imprévu‘ und Erinnerung deutlich machen, das durch seine zyklische Wiederkehr sich als zentrales psychologisches Prinzip des Begreifens der Gesamtform erweist.

Die Beschreibungen lassen deutlich werden, dass Erwartungs- und Erinnerungssituationen auf verschiedenen Dimensionen der musikalischen Syntax und Großform eine Rolle spielen können und keineswegs ausschließlich auf lokale Kontrastwirkungen beschränkt sein müssen. Und hierin scheint letztlich auch eine besondere Relevanz des Expektanzkonzepts für die musikalische Analyse zu liegen: Der Bedeutungs- und Funktionswandel, dem der dramatische Tutti-Ausbruch in Schuberts Sinfoniesatz zwischen Exposition, wiederholter Exposition, Durchführung und Reprise unterworfen ist, ist durch eine Art des Hörens kritisch zu überprüfen, das sich so gut wie möglich dem imaginären impliziten Hörer nähert, den Schubert in seine Formstruktur eingeschrieben hat. Es geht hierbei weniger darum, jede ‚überraschende‘ harmonische Wendung im Sinne eines ‚Achterbahn-Hörens‘ immer neu als ‚Schock‘ zu erleben, sondern aktiv hörend nachzuvollziehen, wie die Spannung zwischen Kontingenz und Kontextualisierung in die Essenz des Komponierten einfließt und dabei die Grenzen des Voraushörbaren und Erinnerungten ständig verschoben werden.

Die hierzu oben unternommene vorsichtige und eher technisch gehaltene Beschreibung des Schubert-Satzes hat metaphorische und hermeneutische Dimensionen der Expektanz-Diskussion eher in den Hintergrund gerückt. Tatsächlich scheint es angebracht, mit der Übertragung psychologischer Affektforschung auf musikalische Strukturen und daraus abgeleiteten narratologischen Deutungsmodellen behutsam umzugehen, die freilich speziell bei Schubert und ganz besonders bei dieser Sinfonie einige Tradition haben. Schon Dahlhaus sprach mit Blick auf die gängige Polarisierung Beethoven versus Schubert von einer „lyrischen Emphase“ in diesem Werk, die in eine „bedrückende tragische Dialektik hineingezogen“ werde.⁴¹² Expliziter wurde dann Susan McClarys Deutung des ersten Satzes als „victim narrative in which a sinister affective realm sets the stage for the vulnerable lyrical subject, which is doomed to be quashed.“⁴¹³

Die Tendenz zu immer romanhafteren inhaltsästhetischen Interpretationen gipfelt in Michael Spitzers breit angelegter emotionspsychologischer Darstellung, die ein physiologisch-narratives Gerüst um den zentralen Affekt der Furcht aufbaut. Spitzers methodisch beeindruckender Text versucht, der Willkürlichkeit etablierter Hermeneutik durch einen Querbezug auf philosophische (Theodor W. Adorno, Max Paddison) und vor allem kognitions- und emotionspsychologische Forschungen (Wilhelm Wundt, David Huron, James A. Russell, Arne Öhman und Stefan Wiens) entgegenzuwirken. Spitzers Analyse des ersten Satzes in enger Analogie zu Öhmans „threat-imminence trajectory“⁴¹⁴ mit den

412 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 126.

413 McClary, „Constructions of Subjectivity in Schubert’s Music“, 225.

414 Spitzer, „Mapping the Human Heart“, 164–186; vgl. Öhman/Wiens, „On the Automaticity of Autonomic Responses in Emotion“.

drei Stadien ‚orientation‘, ‚freeze‘ und ‚fight-or-flight‘ tendiert allerdings zu einer schematischen Zuordnung von musikalischen Strukturen und Texturen zu Emotions- und Affekttypen (hier insbesondere ‚Furcht‘ und ‚Ärger‘), deren Hang zur Normativität gleich zu Beginn in Bezug auf die beiden letzten Streichquartette Schuberts explizit gemacht wird:

For the present, it suffices to reject the possibility that the relationship between expression and arousal is utterly unpredictable and free, subject to hermeneutic openness. It might be claimed, for instance, that listeners can respond in any way they like to the emotions they identify as expressed in the music, and that this openness is to be treasured as a guarantee of the aesthetic freedom quintessential to artworks. And yet, on closer inspection, both Schubert Quartets reveal a surprising level of normativity in their affective trajectories.⁴¹⁵

Desavouierend in dieser normativen Neo-Affektenlehre ist der mehrfache Verweis auf Filmmusik und Spitzers simplifizierende Gleichsetzung von Musikhörer*in und Kinobesucher*in.⁴¹⁶ Eine scheinobjektive Begründung der Koppelung von Strukturen und Emotionen durch Messungen der galvanischen Hautreaktion des Analytikers⁴¹⁷ schließlich scheint – mit dürftigen Resultaten –, einerseits jeglichen Versuch einer intersubjektiven Diskussion von Hörmodellen ad acta zu legen und andererseits die biologistische Grundthese einer „emotional ‚behaviour‘ enshrined within musical structure“⁴¹⁸ untermauern zu wollen. Spitzers Unternehmen ist am Ende vor allem deshalb fragwürdig, weil es wenig mehr hervorbringt als die auf Schuberts Sinfonie bereits so häufig angewandte Hermeneutik des ‚pochenden Herzens‘, wie sie sich etwa auch historisch-biographisch auf das wichtigste Modell des ersten Satzes, Schuberts Vertonung von Marianne von Willemers Gedicht *Suleika* aus Goethes *Westöstlichem Divan* beziehen lässt.⁴¹⁹

Wie stellt sich der besprochene Satz nun im Sinne eines ‚modular assembly‘ dar? In der hier unternommenen Diskussion finden sich zumindest vier unterschiedliche Module, von denen nur (3) und (4) untrennbar an die Dur-Moll-Tonalität geknüpft sind, während (1) und (2) auch in posttonalen Situationen anwendbar sein können:

- (1) Der c-Moll-Klang stellt einen plötzlichen (lokalen) *Kontrast*, einen *Umschlag* von Dynamik, Charakter, Satztechnik, Instrumentation und Harmonik dar (T. 63 versus 61).
- (2) Zusammen mit der vorangehenden wiederholten Periode schafft die *Generalpause* (T. 62) eine Erwartungssituation, in der eine Veränderung erwartet werden kann, aber kein extremer Kontrast erwartet werden muss. In weiterer Folge dient die Generalpause dann aber im Gegenteil als Signatur, die gerade den (nun bekannten) extremen Kon-

415 Spitzer, „Mapping the Human Heart“, 157.

416 Ebd., 156, 168 und 177.

417 Ebd., 177–179.

418 Ebd., 149.

419 Vgl. dazu insbesondere Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, 124–129 und 198.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

trast erwarten lässt (über das Paradox des ‚expecting the unexpected‘ hat u.a. Huron ausführlich reflektiert⁴²⁰).

- (3) Harmonisch wird der Kontrast dadurch verschärft, dass mit der Folge D⁷ – s eine hinsichtlich der Logik der Dur-Moll-Tonalität – und auch hinsichtlich der werkimmanenten harmonischen Logik – *nicht erwartbare Folge* auftritt.
- (4) Die nur vier Takte umfassende ‚auftaktige‘ Modulation von der Haupttonart in den Tonikagegenklang G-Dur (T. 39–42) sowie die weiteren analog gestalteten Überleitungs-momente widersprechen weitgehend gattungs- und zeitstilspezifischen Normen einer transformatorischen, auf die Mittelzäsur hin gerichtete Überleitung vom ersten zum zweiten Thema⁴²¹ – insbesondere wenn das Modell der Beethoven’schen Prozessform zugrunde gelegt wird, das für Schubert zur Zeit der Komposition als widerspruchsvolles Vorbild höchste Aktualität besaß.

Bereits diese Aufzählung zeigt, wie schwierig eine schlüssige Abgrenzung der Module ist. Die Schwierigkeiten haben damit zu tun, dass stärker lokal bestimmte Erwartungssituationen von formprozessualen schwer zu trennen sind und sich zudem werkimmanente, gattungsspezifische und systemimmanente Aspekte der Hörerwartung verschränken. Eine Systematik könnte zunächst von einzelnen Parametern (Melodik, Harmonik, Rhythmik etc.) ausgehen und sie im Spannungsfeld von lokalen und großformalen Wirkungen beschreiben. Techniken der harmonischen Modulation, die eine besondere Fülle von Möglichkeiten Erwartungssituationen zu gestalten bereithalten und zugleich am stärksten systemimmanenten Charakter haben, ließen sich etwa unterteilen in stärker lokale (Trugschluss, plötzliche Rückung) und stärker formprozessuale Module (‚schweifende‘ oder ‚vagierende‘ Modulation, die es bis zum Schluss nicht erlaubt, die Zieltonart ‚vorauszuhören‘, ‚Scheinmodulation‘: Ein modulatorischer Prozess scheint stattzufinden, am Ende verbleibt die Musik aber in der Ausgangstonart⁴²²). Historisch entstehen die Module vor allem im Zusammenhang mit einer transparenten Gliederung der musikalischen Syntax in der „interpunctischen Form“⁴²³ um 1800, sind aber keinesfalls auf den klassischen Stil begrenzt und ebenso wenig auf das System der Tonalität, wie der folgende Abschnitt zeigen soll.

420 Vgl. Huron, *Sweet Anticipation*, 294–304. Huron begrenzt diesen Typus hier allerdings vor allem auf das Phänomen der (fortgesetzten) Synkopierung.

421 Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 93–116 und Fuß, „Die ‚Überleitung‘ im klassischen Stil“, 116.

422 Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 487–490 beschreiben solche „modulatory feints“ insbesondere anhand des ersten Ritornells eines Sonatenrondos (Type 5 Sonata). Die Autoren heben hervor, dass sie das Modul der Überleitung grundsätzlich nicht an modulierende Aktivität binden (ebd., 112); vgl. dazu das insbesondere bei Haydn und Mozart zu findende Phänomen der ‚nicht-modulierenden‘ Überleitung (ebd., 116 und Fuß, „Die ‚Überleitung‘ im klassischen Stil“, 121f., 127–131).

423 Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil*, 384–424.

1.5.3 Poetologie und Wahrnehmung musikalischer Erwartungssituationen nach 1945

Hermann Danuser vermutete, dass für die Musik des 20. Jahrhunderts aufgrund einer „Preisgabe inner- wie außermusikalischer Erwartungshorizonte“ das Erwartungsprinzip „absolut und damit hinfällig wurde.“⁴²⁴ In der freien Atonalität, in der Zwölftonmusik und erst recht in der seriellen Musik schien die Kontingenz des musikalischen Details – auf je unterschiedliche Weise – tatsächlich an Extrempunkten angelangt. Unerwartbares schien auf der Ebene musikalischer Syntax und Form, wenn überhaupt, so nur noch durch die Eigenlogik einer einzelnen Komposition konstruierbar oder aber durch ein allgemeines Kontrastprinzip, das jedoch – bei allzu häufiger Verwendung – sich wiederum zum ‚erwartbaren‘ Modell verfestigen konnte. Dadurch konnte es zu einer konsequenten Verschiebung vom strukturellen auf den viszeralen Erwartungstypus kommen (vgl. oben). Gewiss ist es kein Zufall, dass ein Werk, das paradigmatisch die musikalische Moderne repräsentiert, den Begriff im Titel trägt: Arnold Schönberg Monodram *Erwartung* (1909) war eine signalhaft gesetzte Ikone der körperlich ‚erlittenen‘ Erwartung des Ungewissen. Strukturelle Erwartungsformen waren dagegen kaum aufrecht zu erhalten. Es ist wohl nicht verfehlt zu sagen, dass sich der ‚implizite Hörer‘, der etwa imstande ist, schiefe Symmetrien oder Invarianzen von Reihensegmenten im Moment ihres Erklingens nachzuvollziehen, zur Mitte des 20. Jahrhundert vermehrt in die musikalische Struktur ‚hineinbegibt‘. Eine Konsequenz daraus war es, ein kontemplatives Hören zu fordern, in dem das Erwartungsprinzip in gewisser Weise sistiert oder ganz aufgegeben wird: „Man hält sich in der Musik auf, man bedarf nicht des Vorausgegangenen oder Folgenden, um das einzelne Anwesende (den einzelnen Ton) wahrzunehmen“,⁴²⁵ schrieb Stockhausen 1952.

Auch wenn im kompositionsästhetischen Diskurs bereits seit den mittleren 1950er Jahren, unter stark technizistisch geprägten Voraussetzungen, die Wiederentdeckung der hörenden Wahrnehmung eine Rolle gespielt hatte,⁴²⁶ so wurden doch erst in den 1970er Jahren – vor dem Hintergrund einer immer expliziteren Kritik an seriellen Methoden – systematische wahrnehmungspsychologische Erwägungen zur entscheidenden Grundlage kompositorischer Poetik. Insbesondere Gérard Grisey und Salvatore Sciarrino stellten vor dem Hintergrund dieses ‚perceptual turn‘ den Aspekt der Hörerwartung ins Zentrum und verbanden ihn mit einem durch die poststrukturalistische Philosophie informierten Diskontinuitäts-Prinzip (→ 2.2.2, 2.2.3).⁴²⁷ So erklärte Grisey 1978 den „Grad der [...] Vor-

424 Danuser, „Das imprévu in der Symphonik“, 77.

425 Stockhausen, „Situation des Handwerkes (Kriterien der ‚punktuellen Musik‘)“, 21.

426 Vgl. dazu vor allem Stockhausens Texte der mittleren 1950er Jahre, die sich unter dem Paradigma der Informationstheorie immer wieder auch intensiv mit Fragen der Hörerwartung befassten („Gruppenkomposition: Klavierstück I“ und „Struktur und Erlebniszeit“).

427 In vieler Hinsicht kann man darin eine Einlösung von Adornos Modell der ‚informellen Musik‘ sehen; vgl. dazu Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960*, Haselböck, *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, 137–150 und Haselböck, „Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths“.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

aushörbarkeit [...] zum wahren Grundstoff des Komponisten“ und forderte das „Komponieren der [...] wahrnehmbaren Zeit, nicht der chronometrischen Zeit.“⁴²⁸ Nicht unwesentlich ist, dass Grisey dabei die Unterschiede zwischen verschiedenen Arten des Zeiterlebens mit dem Beispiel des ‚Schocks‘ veranschaulichte:

So lässt uns z.B. ein unerwarteter akustischer Schock über eine gewisse Zeitspanne schnell hinweggleiten. Die Klänge, die während der Zeit der Dämpfung wahrgenommen werden – der Zeit, die uns notwendig ist, um ein relatives Gleichgewicht wiederzufinden –, haben keineswegs mehr den gleichen emotionellen, noch den gleichen zeitlichen Wert. Dieser Schock, der den linearen Ablauf der Zeit durcheinander bringt, und der eine heftige Spur im Gedächtnis hinterlässt, verringert unsere Fähigkeit, die Folge des musikalischen Vortrags zu begreifen. Die Zeit hat sich zusammengezogen. Im Gegensatz dazu lässt uns eine Folge von extrem vorhersehbaren klanglichen Ereignissen einen großen Wahrnehmungsspielraum. Das geringste Ereignis gewinnt an Wichtigkeit. Dieses Mal hat die Zeit sich ausgedehnt.⁴²⁹

Das Ziel einer Wiedergewinnung musikalischer Voraushörbarkeit und ‚Vektorialität‘, ohne dabei konventionelle Formen prozessualer motivischer Arbeit lediglich zu restituieren, kann vor diesem Hintergrund als ein wichtiges Zentrum von Griseys Musik verstanden werden. Salvatore Sciarrino, der in freundschaftlichem Kontakt zu Grisey stand, demonstriert in seiner ‚Figuren-Poetik‘ die zentralen Aspekte der prozessualen „genetischen Transformationen“ und der Modularität vor allem anhand von Griseys Viola-Solo *Prologue* (1976), dessen fortgesetzte Variantenbildung in einen narrativen Subtext eingebunden ist: „Die Modularität ‚entkleidet‘ sich, vereinfacht sich, um gleichsam ihren Ursprung wiederzuerlangen: die Physiologie.“⁴³⁰

Sciarrino entwickelte seine eng mit einem Spannungsbegriff assoziierte Poetik des Unvoraushörbaren u.a. durch Analysen von Mahler, Webern und Nono.⁴³¹ Sie kristallisiert sich in den beiden Prinzipien des *Little Bang* (einer impulsartigen Auslösung von Prozessen) und der ‚Fensterform‘ (dem Erzeugen raum-zeitlicher Diskontinuität, u.a. durch schnitt- und montageähnliche Techniken).⁴³² Eine Modellfunktion nimmt dabei *Introduzione all'oscuro* (1981) für zwölf Instrumente ein. Die Musik erwächst hier aus immateriellen Klängen und viszeralen Lauten – Herzschlägen (Doppelimpulse erzeugt durch tiefe Zungenschläge der Holzbläser) und hechelnden Atemgeräuschen (Ein- und Ausatmen durch die Mundstücke der Blasinstrumente): physiologische Topoi, die auch in Griseys Poetik eine Schlüsselrolle spielen.⁴³³ Diese ‚Module‘ werden in einen Prozess eingebunden, der auf einen permanenten Übergang zielt (→ 2.2.3).

428 Grisey, „Zur Entstehung des Klanges...“, 320.

429 Ebd., 321.

430 „In Grisey [...] la modularità si spoglia, si semplifica quasi a recuperare la sua origine primaria, la fisiologia.“ (Sciarrino, *Le figure della musica*, 92)

431 Ebd., 55f.

432 Ebd., 59–76 und 97–148.

433 Vgl. Grisey, „Zur Entstehung des Klanges...“, 322.

1.5.4 Zur ‚kybernetischen‘ und ‚absurden‘ Form bei György Ligeti

Die Gefahr der Nivellierung, die in der Entwicklung der Musik nach 1950 neben dem Reichtum der so entstandenen musikalisch-konnotativen Vieldeutigkeit auch begründet lag, erkannten, wie erwähnt, viele Komponist*innen bereits seit der Mitte der 1950er Jahre. Es waren nicht zuletzt Reflexionen über die Möglichkeiten, Erwartungsräume für die Musik neu zu gewinnen und zu öffnen, die signifikante kompositionsgeschichtliche Entwicklungen auslösten. Ein vorrangiges Beispiel dafür lieferte etwa György Ligeti mit seinen Werken *Apparitions* (1958–59) und *Aventures* (1962) und deren Formmodellen, die ich als ‚kybernetische Form‘ und ‚absurde Form‘ bezeichnen möchte. Für *Apparitions* war eine Poetik des plötzlichen Umschlags entscheidend, die Ligeti in seinem Schlüsseltext „Wandlungen der musikalischen Form“ entwarf. Wie in einem kybernetischen Regelsystem wirken in diesem Werk Störung und Ausgleich aufeinander ein und sorgen – trotz einer Grundsituation von extremer Nicht-Voraushörbarkeit – für einen homöostatischen Gesamtzustand. Ligeti suchte dabei eine

Form [...], in der dem Komponisten in jedem Moment eine Entscheidung möglich wäre, die den gesamten weiteren Verlauf auf völlig andere Pfade leiten könnte. Der Überraschungsgrad solcher Strukturen wäre groß. Es könnte Unvorhersehbares eintreten, das die Form plötzlich umkippen ließe. Die Integrität der Form bliebe aber nur gewahrt, wenn ‚Überraschungen‘ nicht unorganisch, bloß äußerliche Störungseffekte wären. Vielmehr sollten sich solche heterogenen Geschehnisse in gegenseitiger Einwirkung verändern, wobei graduelle Transformationen wie auch plötzliche Mutationen möglich wären.⁴³⁴

Die Plastizität, die für die Gestaltung solcher Erwartungssituationen notwendig ist, gewinnt Ligeti im ersten Satz der *Apparitions* durch eine klare Konturierung von Klanggruppen nach dem Vorbild von Stockhausens *Gruppen*.⁴³⁵ Zusammen mit den Registern, den Dichtegraden und den Zeitblöcken sind sie in ein postserielles Organisationsnetz eingebunden. Die Klanggruppen folgen keiner Automatik, sondern werden durch gezielte ‚irrationale‘ Eingriffe und die freie Anwendung mathematischer Proportionen (Fibonacci-Reihe, Goldener Schnitt) in einen konsistenten Prozess gebracht.⁴³⁶ Die anfänglich konsequent sukzessiv gereichte Folge unterschiedlicher Klangsituationen (T. 1–21) überlappt sich zunehmend (T. 22–30) und wird dann dort, wo die Dichte stark ansteigt, von einem plötzlichen *fffz-Pizzicato* (T. 30) und darauffolgender Generalpause unterbrochen (T. 31). Ein ähnlicher Prozess wiederholt sich im folgenden Abschnitt, wobei die Dynamik des Tutti-Akzents aus Takt 30 nun innerhalb der Klangfelder, gleichsam unter deren Oberfläche, ‚weitergärt‘. Dies führt zu immer expliziteren ‚Gesten‘, kulminierend in einem durch einen *fffffff*-Schlag der Großen Trommel („tutta la forza – wie eine Detonation

434 Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, 95.

435 Vgl. dazu im Detail die Analyse in Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960*, 33–57.

436 Vgl. ebd., 43f.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

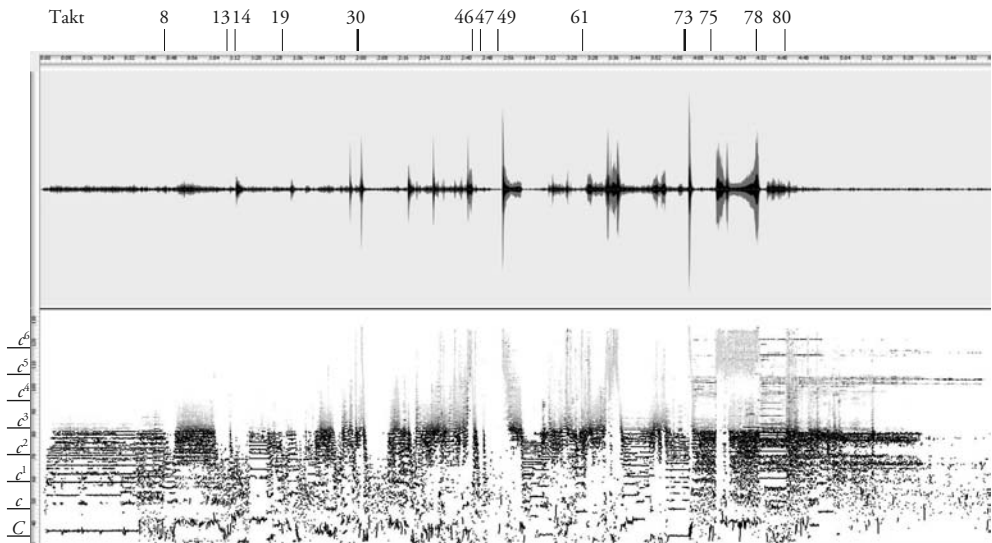


Abbildung 4: Ligeti, *Apparitions*, 1. Satz; Amplituden- und Spektraldarstellung (Berliner Philharmoniker, Jonathan Nott, Aufnahme 2001, Teldec Classics 8573-88261-2, 2002)



Videobeispiel 2: Ligeti, *Apparitions*, 1. Satz, *sone*-basierte Spektralanalyse; Berliner Philharmoniker, Jonathan Nott, Aufnahme 2001, Teldec Classics 8573-88261-2, © 2002 Teldec Classics International GmbH, Track 3

[übertrieben laut!]⁴³⁷ heftig akzentuierten Streichercluster (T. 49). Daraufhin ‚frieren‘ die Gesten wieder in einer sehr leisen und tiefen Klangfläche ‚ein‘, bevor in Takt 73 eine „metallische Explosion“⁴³⁷ von gemischten *Secco*-Klängen in höchster Lage den bislang schärfsten Kontrast bewirkt, der sich in der ‚wilden‘ Gestik von Takt 75 fortsetzt und vor Takt 78 (mit einer für Ligeti charakteristischen Gestaltungsweise) plötzlich abreißt. Darauf lässt die Aktivität allmählich nach, die Musik klingt schließlich im Echo der drei Geigen in höchster Lage aus. Die Amplituden- und Spektraldarstellung des Satzes (Abb. 4, Videobsp. 2) zeigt plastisch die formdynamische Bedeutung der zäsurierenden Ereignisse (T. 30, 49, 73) für die wiedergewonnene formdynamische ‚Vektoralität‘.

Auf diese Weise gelingt Ligeti ein Formprozess, der die Erwartungssituation im Spannungsbereich von Zustand und Prozess ständig neu deutet: „Die Zustände werden dabei von plötzlich eintretenden Ereignissen unterbrochen und verändern sich unter deren Einfluß, und umgekehrt.“⁴³⁸ Die Extreme scheinen spätestens in den Takten 30 und 31 durch die unmittelbare Folge von *Tutti*-Akzent und Generalpause klar definiert. Dennoch wer-

⁴³⁷ Ligeti, „Zustände, Ereignisse, Wandlungen“, 173.

⁴³⁸ Ebd.

den sie durch die Zäsur in Takt 73 noch übertroffen. Die sekundäre Logik, die durch diese konsequente und permanente Umdeutung der ‚Erscheinungen‘ entsteht, gewährleistet jenen Ausgleich von Kohärenz und Spontaneität, den Ligeti in seinem theoretischen Text nahezu zeitgleich entwarf – Resultat ist eine ‚Traumlogik‘, die auch auf den komplizierten Entstehungsprozess des Werks zurückverweist⁴³⁹:

Da sich der Grad der Zustandsänderungen zur Impulsstärke der Ereignisse annähernd proportional verhält, entsteht der Eindruck einer Kausalbeziehung zwischen Ereignissen und Zustandsänderungen. Diese Kausalbeziehung ist allerdings nur scheinbar – Element einer bloß fingierten musikalischen Syntax.⁴⁴⁰

Gianmario Borio erkannte in Ligetis Werk so „[e]ine Art ‚Pseudokausalität‘ [...], die weder der zielgerichteten Entwicklungsform der traditionellen Musik noch den seriellen Formvorstellungen entspricht.“⁴⁴¹ In dieser „sich vom Einzelnen her entfaltende[n] *dramatische[n]* Form“⁴⁴² sah Borio das Formideal der informellen Musik verwirklicht.

Suchte Ligeti in *Apparitions* auf Grundlage eines homöostatischen Prinzips dennoch letztlich nach einem fast ‚klassischen‘ Formmodell, so strebte er in den drei Jahre später entstandenen *Aventures* (1962) für drei Sänger und sieben Instrumentalisten nach einer „völlig unausgewogene[n] Form“,⁴⁴³ einer „Form ohne irgendwelches Gleichgewicht“. ⁴⁴⁴ Dabei zieht Ligeti den Vergleich mit einem Menschen, „der inmitten der verschiedensten Gefühle zerrissen wird.“⁴⁴⁵ Die Unberechenbarkeit dieser ‚Gefühlsschübe‘ führt zu einem Formprozess, den Harald Kaufmann als „absurde Musik“ detailliert beschrieben hat.⁴⁴⁶ Für unser Thema, das Komponieren mit Erwartungssituationen, ist die Frage, ob ‚absurde Musik‘ oder ‚absurde Form‘ grundsätzlich möglich ist, entscheidend. Denn Absurdität ließe sich nur dann als Eindruck vermitteln, wenn einerseits eine allgemeine Logik von Erwartbarem vorhanden ist, von der in absurder Weise abgewichen werden kann, zugleich aber Elemente dieser Logik erhalten bleiben und dabei neu, gleichsam ‚sinnlos‘ miteinander verknüpft werden können:

Die Wirkung des Absurden beruht darauf, dass auf eine gängige und banal gewordene Semantik sowie vor allem auf ihren Verknüpfungszusammenhang offen verzichtet wird, hingegen aber durchaus nicht ein Abbau aller semantischer Reizmöglichkeiten vor sich geht, sondern diese in Fragmenten neu gruppiert werden. Dabei entsteht nun, als Analogie zur

439 Vgl. Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960*, 33–57.

440 Ligeti, „Zustände, Ereignisse, Wandlungen“, 173.

441 Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960*, 57.

442 Ebd.

443 Brief an Bo Wallner, 11. August 1962, zit. nach Kakavelakis, *György Ligetis „Aventures & Nouvelles Aventures“*, 113.

444 Salmenhaara, *Das musikalische Material*, 115.

445 Ebd., vgl. dazu auch Ligeti, „Libretto zu *Aventures* und *Nouvelles Aventures*“ und „Über szenische Möglichkeiten von *Aventures*“.

446 Kaufmann, „Ein Fall absurder Musik“.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

Erbschaft der Ausdruckskunst, abermals ein ästhetischer Widerspruch: Denn hat man einmal einen absurden Rebus entschlüsselt, ist man hinter die neuen Wirkungsverknüpfungen gekommen und kann man diese mitvollziehen, dann ist ja der absurde Text nicht mehr absurd, sondern seinerseits eine Sprache mit Deduktionen und Ausstrahlungen, wenn auch sehr viel komplexer als die des Alltags.⁴⁴⁷

Die extremen Kontraste, welche die acht Abschnitte bzw. 21 Episoden des Werks⁴⁴⁸ zueinander erzeugen, würden allein noch keine Absurdität verbürgen. Diese ergibt sich vielmehr aus der Überlagerung von fünf Schichten in der Substruktur der Komposition, die in den Skizzen u.a. mit ‚Der Kultus‘, ‚opera seria‘, ‚Die Natur‘, ‚opera buffa‘ und ‚Der Alltag‘ assoziiert werden.⁴⁴⁹ Sie verlaufen parallel, werden zu unterschiedlichen, teils durch statistische Verteilungsmethoden errechneten, teils wohl bewusst kalkulierten Zeitpunkten hörbar, oft gleichzeitig, mitunter abrupt ineinander umschlagend.⁴⁵⁰

Das permanente Eröffnen und Brechen von Erwartungssituationen gehört zur Essenz der resultierenden ‚absurden Form‘, die konsequenterweise auch keine Logik des Schließens oder Öffnens mehr hat, sondern vielmehr als Ausschnitt eines fortlaufenden Kontinuums erscheint:

Was wie eine blitzhafte Erkenntnis den Gang der musikalischen Handlung zu beschließen schien, hat sich wiederum wie eine Schale geöffnet. Möglicherweise ist dies der zentrale Sinn der Abenteuer: Sobald ein Sinn sichtbar wird, kehrt er sich in einen Gegensinn um, was als geschlossene Form fassbar scheint, tendiert wiederum ins Offene. *Aventures* sind entweder unaufhörlich, oder sie bescheren nur falsch glorifizierte Helden, die sich zur Ruhe setzen. Deshalb ist die Komposition auch fortsetzbar.⁴⁵¹

*

Die Kontingenz musikalischer Prozesse ist – und war – für all jene Komponist*innen eine Herausforderung, die sich nicht mit der Mechanik von Formeln oder der konventionellen Montage stilistischer Versatzstücke begnügen woll(t)en. Das Konstruieren von Erwartungssituationen mit Hilfe eines impliziten Hörers und deren Rekonstruktion in der

447 Ebd., 136.

448 Die Analysen zu Ligetis *Aventures* bieten unterschiedliche Gliederungsmodelle. Ich unterscheide sieben (bzw. acht inklusive der abschließenden Stille) Abschnitte (Takte 1–19; 20–37; 38–46; 47–48; 49–98; 99–107; 108–113; 114–115), die 5-2-1-1-9-1-1-1 (gesamt also 21) untergeordnete Episoden enthalten. Ligetis Librettoentwurf ist in sechs Bilder (Takte 1–9; 10–37; 38–89; 90–98; 99–107; 108–115) zu 21 Szenen gegliedert (3-1-10-3-2-2; vgl. Ligeti, „Libretto zu *Aventures* und *Nouvelles Aventures*“).

449 Vgl. dazu Salmenhaara, *Das musikalische Material*, 106–108 und Siegele, „Planungsverfahren in György Ligetis *Aventures* & *Nouvelles Aventures*“.

450 Ligetis *Nouvelles Aventures* (1962/65), auch der zweite Satz, der ebenfalls 1962 komponiert wurde, sind durch ritornellartig wiederkehrende Elemente weitaus konventioneller und übersichtlicher strukturiert und würden die Bezeichnung ‚absurde Form‘ wohl kaum rechtfertigen.

451 Kaufmann, „Ein Fall absurder Musik“, 145.

performativen Analyse erst ermöglichen es, in der Musik Gehörtes, zu Erwartendes und Erinnertes mit Verwunderung oder Erfüllung, Staunen oder Begreifen zu verbinden. Die Frage, wie viel davon sich historischen oder empirischen Hörer*innen tatsächlich mitteilt, kann vielleicht durch die Interpretation von Quellen zu historischen Hörmodellen, empirische Studien und Wahrnehmungstheorien eingegrenzt werden. Es scheint aber selbst bei scheinbar ‚leicht verständlicher‘ (Kunst-)Musik unwahrscheinlich, dass tatsächlich all das, was der implizite Hörer in sich aufgenommen hat, von empirischen Hörer*innen ‚vollständig‘ dekodiert werden kann. Gerade die Beobachtung, dass der Reichtum an komponierten Implikationen beim Hören *nicht* vollständig realisiert werden kann und umgekehrt das Hören Realisationen findet, die von Komponist*innen gar nicht impliziert sind, erscheint als eine grundlegende Voraussetzung der Unbegrenztheit des Hörens sowie des musikalischen Denkens und Erfindens. So betrachtet kann man von musikalischen Analysemethoden einfordern, sich stets ein zweifelndes Ohr zu bewahren und normative Hörmodelle performativ in Frage zu stellen.

