3.
Klang in der Raum-Zeit: Paradoxien musikalischer Gegenwart

Die wesentliche Intention der Analysen des zweiten Kapitels war eine umfassende Umsetzung der Grundgedanken einer ‚performativen Analyse' und eines ‚performativen Hörens' anhand einer breiten Palette an Fallbeispielen. Die Analysen suchten gezielt die Mehrdeutigkeit musikalischer Strukturen auf und orientierten sich dabei eng an (potenziellen und realen) Hörerfahrungen. Dabei wurde Hören als dynamische, performative Aktivität begriffen, bei der fortwährend mehrere Optionen offenstehen, sowohl beim erstmaligen Hören eines Werks oder einer Interpretation als auch beim wiederholten Hören. Dementsprechend wurde vorausgesetzt, dass in jedem musikalischen Werk mehrere unterschiedliche Sinnstrukturen begründet liegen, die in je unterschiedlicher Weise beim Hören ‚abgetastet' und ‚aktualisiert' werden können. Ein solches plurales Hörmodell korrespondiert eng mit Fragen der aufführungspraktischen Interpretation. Die Wechselwirkungen sind offensichtlich: Zum einen impliziert jede aufführungspraktische Interpretation eine bestimmte Hörweise; Interpret*innen kommunizieren, wie sie das Werk (im Moment der Aufführung) hören und laden uns dazu ein, uns ihrer Hörweise anzuschließen oder auch diese in Frage zu stellen. Zum anderen offenbart ein Vergleich von Interpretationen zugleich ein entsprechend breit gefächertes Spektrum unterschiedlicher Hörweisen, das auch als Aufforderung verstanden werden kann, beim eigenen Hören Alternativen zu erproben und immer neue Wege der hörenden Erschließung zu gestalten, sodass eine auf solchem *close listening*[1] basierende Analyse als prinzipiell unabschließbarer Prozess aufgefasst werden kann.

Auch wenn das evident scheint, so ist doch zu konstatieren, dass sich die wenigsten Analysen auf die Konsequenzen dieser Situation eingelassen haben und vielmehr in aller Regel ganz bestimmte Hörideale und damit zugleich relativ eng gefasste Kriterien für eine ‚angemessene' Interpretation oder Hörweise der analysierten Musik implizit festschreiben. Tatsächlich scheint aber umgekehrt auch mit einem bloßen Konstatieren der Pluralität von Wahrnehmungsoptionen wenig gewonnen. Und doch kommt es letztlich darauf an, Interpretationsansätze gerade auch dort als legitime Hörweisen ernst zu nehmen, wo sie offensichtlich unorthodoxe oder unzeitgemäße Positionen einnehmen. Dies macht zugleich bewusst, dass sich musikalisches Hören und Interpretieren stets vor dem Hintergrund eines komplexen musikhistorischen und -ästhetischen Wandels abspielt und dass sedimentierte Vor-Urteile in Bezug auf die ‚richtige' Interpretation eines Werks – nicht nur bei sogenannten ‚Expertenhörern' – häufig unreflektiert in den Prozess der Deutung und Vermittlung von Musikerfahrung einfließen. Vor diesem Hintergrund hat Nicholas Cook mit dem *aug-*

1 Vgl. Cook, *Beyond the Score*, 135–175.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

mented listening einen Forschungsansatz eingeführt, der *close listening* und *distant listening* zusammenführt.[2] Die Begriffe wurden in Analogie zu den Methoden des *close reading* und *distant reading* in den Literaturwissenschaften geprägt. Cooks grundlegende Forderung ist es, die Vorteile von Korpusstudien musikalischer Tonaufnahmen (*distant listening*) – so die Vermeidung tautologischer Forschungsergebnisse, in denen nur das herausgehoben wird, was Forscher*innen in Aufnahmen ‚hineinhören' – mit dem in der Musikwissenschaft über Analysemethoden von jeher angelegten *close listening* zu verbinden, sodass mikro- und makroskopische Perspektiven auf Tonaufnahmen (und damit auf die interpretierten Werke) sich fortgesetzt wechselseitig kommentieren und korrigieren können.

In der Konsequenz tendiert also die performative Annäherung an eine morphosyntaktische Analyse der Klang-Struktur, wie sie im ersten Kapitel des Buchs entwickelt und im zweiten exemplifiziert wurde, auch zu einer Interpretationsanalyse, was in vielen Analysen der zweiten Kapitels bereits erkennbar war (etwa in den Interpretationsvergleichen von Boulez' *Structures Ia* und Griseys *Partiels*), und in diesem Kapitel nun in analytische Überlegungen überführt wird, die musikalische Zeiterfahrung beim Hören und Aufführen posttonaler Musik ins Zentrum rücken, nicht zuletzt da Musik als Aufführung, *music as performance*, immer nur als Erleben in der Zeit vorstellbar ist. Vermutlich liegt man nicht falsch, wenn man ein Zielen auf ‚unerhörte' Zeiterfahrungen als ein Kernelement zahlreicher kompositorischen Poetiken des 20. und 21. Jahrhunderts postuliert, das in einer hörsensitiven Methode der Analyse posttonaler Musik folglich eine zentrale Stellung einnehmen muss.

Als Rahmen der in diesem Kapitel entwickelten Analysen werden drei Modelle oder Archetypen musikalischer Zeiterfahrung vorausgesetzt – verräumlichte, transformatorische und präsentische Zeit (3.1.2), die vor allem am Ende des Kapitels in der Interpretationsanalyse von Helmut Lachenmanns Cello-Solo *Pression* aufgegriffen werden. Dort wird versucht, orientiert an den genannten Archetypen, alternative Hör- und Interpretationsweisen im Sinne der performativen Analyse und mit Bezug auf unterschiedliche klangliche Interpretationen als deutlich unterscheidbare Modelle ‚performativer Form' aufzufassen (3.4). Eine historische Kontextualisierung dieser Zeiterfahrungsmodelle und der mit ihnen korrespondierenden Hörmodelle, ausgehend vom grundlegenden Prinzip der Verräumlichung (3.1.1) und mit besonderer Berücksichtigung der für die neue Musik zentralen Kategorie des ‚Präsenzhörens' (3.1.3), bildet den Rahmen für die folgenden Unterkapitel (3.2 und 3.3), die anhand von Bernd Alois Zimmermanns und Brian Ferneyhoughs Werken und Poetiken ein solches Präsenzhören besonders eingehend thematisieren.

2 Vgl. Cook, „Between Art and Science". Der Ansatz des *augmented listening* wurde im vom Autor geleiteten Forschungsprojekt PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*, 2017–2020, https://petal.kug.ac.at) erweitert und konkretisiert und ist unter anderem in der Sonderausgabe „Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen" der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (2021) umfassend dokumentiert (https://doi.org/10.31751/i.52).

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

3.1 Diskurse der Zeiterfahrung in und durch Musik

3.1.1 Räumlichkeit als Spannungsfeld musikalischer Zeiterfahrung

Phänomenologische Musiktheorien und -philosophien, empirische Musikpsychologie und Interpretationsforschung haben sich mit dem Verhältnis von quantitativer und qualitativer Zeitwahrnehmung in und durch Musik intensiv befasst. Prägend waren dabei Autoren wie Ernst Kurth, Günther Anders, Theodor W. Adorno, Georg Picht, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Jonathan D. Kramer, David Epstein, Justin London und Christopher Hasty.[3] Musikalische Zeit wird komponiert, interpretiert und rezipiert, und in allen Fällen stehen quantitative und qualitative Zeitdimensionen in einem Spannungsverhältnis zueinander. Beim Komponieren wird Zeitorganisation durch Tempoangaben, Metrik und Takt, Rhythmus, Dichte etc. gestaltet, besonders aber auch durch die Anlage und Ausdehnung der Großform: Die komponierte Zeit in einer Bagatelle Anton Weberns ist eine andere als in einer Sinfonie Gustav Mahlers – obwohl gerade diese beiden Beispiele zeigen, dass die rein quantitative Dauer keinesfalls die einzige zu berücksichtigende Dimension von Zeiterfahrung ist. Beim Musikhören kann uns quantitativ Langes als kurz erscheinen und umgekehrt. Und Interpret*innen können, etwa durch unkonventionelle Tempi oder Tempokonzeptionen, aber auch durch Dynamik und Artikulation, ebenfalls das Zeitempfinden grundlegend beeinflussen.

Die wirkungsmächtigen Musiktheorien Hugo Riemanns und Heinrich Schenkers etwa sind von diesem Paradoxon stark geprägt: Sie stützen mit ihren makroformal orientierten synoptischen Methoden nachhaltig ein architektonisches, hierarchisches Denken, heben aber in einer phänomenologischen Sicht zugleich auch die prozesshafte Tendenz des musikalischen Hörens gegenüber der ‚Zusammenschau' visueller Wahrnehmung hervor, freilich mit markant unterschiedlichen Akzenten.[4] Auch die Musikpsychologie bot letztlich keine Lösung dieses Paradoxons an: Zum einen wurde, vor allem in der Folge der Gestalttheorie, eine imaginäre Räumlichkeit als grundlegend für die musikalische Wahrnehmung postuliert, sodass Ernst Kurth 1931 formulieren konnte, dass räumliche Assoziationen „Grundfunktionen des Hörens, nicht etwa zufallsbedingte Phantasiegebilde"[5] seien. Der Einfluss der Gestalttheorie führte bei Autoren wie Kurth, Kurt Westphal oder Hermann

3 Vgl. u.a. die grundlegenden Darstellungen Emery, *Temps et musique*, Kramer, *The Time of Music*, Barry, *Musical Time*, Houben, *Die Aufhebung der Zeit*, Mahrenholz, „Zeit. B. Musikästhetische Aspekte", Klein / Kiem / Ette, *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Borio, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik", Steinhauer, „Die Struktur des Stillstands in der Neuen Musik", Crispin / Snyers, *Unfolding Time* und Delaere / Coulembier / Quanten, „Tempo und Zeit als kompositorisches Problem in serieller und postserieller Musik". Eine zusammenfassende und systematische Darstellung von Zeitorganisation und Zeitwahrnehmung in der neuen Musik bietet mein Lexikonartikel Utz, „Zeit".

4 Vgl. Cook, *The Schenker Project*, 6–9.

5 Kurth, *Musikpsychologie*, 116.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Reichenbach zu einer holistischen Auffassung musikalischer Form als „Verlaufskurve",[6] die nur durch das Hören in der Zeit adäquat erfasst werden könne, und die sich nachhaltig von dem durch Riemann prominent vertretenen räumlich-untergliedernden Modell abzusetzen suchte.[7] Schließlich haben sich in jüngerer Zeit empirische wie auch musikphilosophische Untersuchungen zur Wahrnehmung nachhaltig *gegen* eine in verräumlichten (Partitur-)Darstellungen befangene Form von Musikanalyse und Musiktheorie gewandt. Der *concatenationism* Jerrold Levinsons (→ 2.2.3) sieht in einem hörenden Verfolgen der Klangfortschreitung von Moment zu Moment die Grundlage von musikalischem Verstehen schlechthin und streitet die Relevanz einer ‚Gesamtform' für die ästhetische Erfahrung von Musik schlicht ab: „The core experience of a piece of music is decidedly not of how it is as a whole, or even of how it is in large portions, since one never has the whole, or large portions of the whole, except in abstract contemplation."[8] Und auch viele empirische Studien zur Formwahrnehmung kommen zu einem vergleichbaren Resultat (→ 1.5.1): „listeners have difficulty perceiving the musical structures which turn the musical piece into a unified whole. [...] this finding calls into question music theory models that emphasize the importance of the global structure and higher-order organization of musical form."[9] Dass freilich musikalische Großformen in einem weiteren Sinn auf ‚nicht-analytische' Weise sehr wohl erfasst werden können und solche Wahrnehmung auch bis zu einem gewissen Grad empirisch nachgewiesen werden kann,[10] macht deutlich, dass (Nicht-)Korrespondenzen zwischen unterschiedlichen Hör-, Wahrnehmungs- und Formbegriffen bis in die Gegenwart die Diskussion erschweren. Eine Tendenz zur imaginären Verräumlichung von Form in jüngerer Zeit stellt auch die bereits im zweiten Kapitel im Kontext von Sciarrinos Schlussgestaltungen kurz gestreifte These des „beginning-middle-end paradigm" für die Musik des klassischen Stils dar,[11] wie sie vor allem in William E. Caplins Theorie formaler Funktionen weiterentwickelt wurde (→ 2.2.3).[12] Nach dieser Theorie besteht ein wesentliches Prinzip struktureller Organisation des klassischen Stils zwischen etwa 1780 und 1820 darin, dass eine Identifikation von Beginn, Mitte und Ende musikalischer Sinneinheiten auf allen Dimensionen der Form möglich ist und somit während des Hörvorgangs stets eine relativ präzise Einordnung des Geschehens innerhalb des Gesamtverlaufs vorgenommen werden kann. Diese These beruht also wesentlich auf einer ‚räumlichen' Lokalisierung von Klangereignissen in einer imaginären Zeit-Raum-Form des musikalischen Gedächtnisses. Ohne diese Diskussion hier vertiefen zu können, kann man festhalten, dass einige

6 Westphal, *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik*, 52f.
7 Vgl. Wörner, „Der Einfluss der Gestalttheorie auf die deutsche Formenlehre-Tradition im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts" und Wörner, *Konzeptualisierung von Form in Musik*, 265–346.
8 Levinson, *Music in the Moment*, 159f.
9 Tillmann / Bigand / Madurell, „Local Versus Global Processing of Harmonic Cadences in the Solution of Musical Puzzles", 169.
10 Vgl. Thaon de Saint André, *Experimentelle Untersuchung zur Formwahrnehmung in der Musik*.
11 Vgl. Agawu, *Playing with Signs*, 54–79.
12 Caplin, „What are Formal Functions?".

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Implikationen dieser Theorie zweifellos der Diskussion bedürfen und nicht zuletzt durch die eben genannten empirischen Forschungen zur Formwahrnehmung teilweise grundlegend hinterfragt werden. Formal-temporale Funktionen im klassischen Stil können daneben auch durch die Zeit- und Klanggestaltung der performativen Interpretation deutlich unterschiedlich gedeutet und gewichtet werden.[13]

Das Paradoxon bleibt jedenfalls insofern virulent, als eine imaginierte Räumlichkeit beim Musikhören und insbesondere bei der Memorierung des Gehörten zwar nachweislich eine Schlüsselrolle spielt,[14] aber dennoch kaum mit jenen Symmetrien und Analogien übereinzustimmen scheint, die ‚architektonische' Formanalysen zutage fördern. Diese wahrnehmungspsychologische Kritik muss auch deswegen ernst genommen werden, weil erst eine Diskussion über das hörende Erfassen von Form dabei hilft, sich von jener erwähnten Tendenz zum Schematismus zu lösen, die seit langem als das Manko der akademisch etablierten Formenlehre identifiziert und beanstandet wurde. Dass in einem konkreten Werk die ‚Umrisse' einer Suiten-, Lied- oder Sonatenform vorliegen oder die ‚organische' Entfaltung einer Urzelle oder eines Ursatzes erkannt werden kann, bleibt selbst im Falle hochgradiger Binnendifferenzierung dann belanglos, wenn nicht die Relevanz solcher analytischen Funde für das musikalische Erleben historischer wie zeitgenössischer Hörer*innen reflektiert wird, so schwierig dieses Unterfangen schon allein aufgrund der starken Individualisierung des Hörens in der Moderne sein mag. Wenn man das Projekt einer wahrnehmungspsychologisch orientierten Analyse ernst nimmt, muss man sich solchen Herausforderungen aber stellen, wobei musikalische Wahrnehmung grundsätzlich als flexibel, performativ und ständig erweiterbar verstanden werden muss und nicht von vornherein durch biologische „constraints" eingeschränkt, wie es in der Vergangenheit oft postuliert worden ist (→ 1.2).[15] Der biologistische und häufig allzu eng gefasste Wahrnehmungsbegriff der Kognitionsforschung und der im Gegensatz dazu häufig allzu spekulative und empirisch selten fundierte Wahrnehmungsbegriff der traditionellen Musikanalyse[16] bezeichnen zwei Extreme, deren Einseitigkeiten zu korrigieren sind.

Die angedeutete grundsätzliche Anerkennung räumlicher Hilfskonstruktionen während des musikalischen Hörens soll zunächst vertieft werden. Mit wünschenswerter Klarheit hat etwa György Ligeti diese Voraussetzung 1965 in seinem Darmstädter Vortrag „Form in der neuen Musik" formuliert:

> Bei der Vorstellung oder dem Anhören von Musik, wo der klangliche Vorgang primär zeitlich ist, entstehen imaginäre räumliche Beziehungen auf mehreren Ebenen. Zunächst auf der assoziativen Ebene, indem Veränderungen der Tonhöhe […] die vertikale, das Verharren auf derselben Tonhöhe die horizontale Raumdimension evoziert, während Lautstärke- und

13 Vgl. Utz, „Form-Functional Ambivalence in Performance".
14 Vgl. Bregman, *Auditory Scene Analysis*, 73–79 und Snyder, *Music and Memory*, 215–224.
15 Vgl. etwa Lerdahl, „Cognitive Constraints on Compositional Systems".
16 Vgl. zur Kritik dieses Wahrnehmungsbegriffs u.a. Neuwirth, „Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse".

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Klangfarbenveränderungen, etwa Unterschiede zwischen offenem und gedämpftem Klang, den Schein von Nähe und Ferne, […] von Raumtiefe erzeugen: Musikalische Gestalten und Ereignisse werden von uns vorgestellt, als ob sie in dem erst durch sie selbst fingierten, imaginären Raum Plätze einnähmen.
>
> […] Die syntaktischen Beziehungen der musikalischen Einzelmomente werden von unserer Imagination ebenfalls in einen virtuellen Raum hineinversetzt, wobei die Einzelmomente […] wie Orte oder Objekte wirken und das musikalische Geschehen in seinem gesamten Verlauf zugegen, gleichsam als Architektur im Raum, erscheint. Dies gilt nicht nur für „statische" musikalische Gebilde, bei denen die Raumanalogie unmittelbar durch den Schein des Stillstehens des musikalischen Geschehens entsteht, sondern ganz allgemein für jede Art von Musik, auch für die mit entwicklungsartigem Verlauf; denn dadurch, daß wir jedes in unser Bewußtsein eintretende neue Moment mit den bereits erlebten Momenten unwillkürlich vergleichen und aus diesem Vergleich Schlüsse auf das Kommende ziehen, durchschreiten wir den Bau der Musik, als ob dieser Bau in seiner Gesamtheit präsent wäre. Das Zusammenwirken von Assoziation, Abstraktion, Erinnerung und Prognose läßt überhaupt erst das Beziehungsnetz zustande kommen, das die Konzeption von musikalischer Form ermöglicht.[17]

Viele Einwände gegen die Vorstellung von Musik als Raum oder Architektur und deren Anwendung in der Analyse betreffen allerdings in der Regel nicht die von Ligeti beschriebene räumliche Welt der hörenden Imagination, sondern die unreflektierte Übertragung von notierten Strukturen, Proportionen, Dauern bzw. ‚Längen' in analytische Erkenntnisse, ohne deren Relevanz für die Wahrnehmung genauer zu prüfen. Der synoptische Blick in die Partitur – ein visueller Vorgang, und sei er auch gestützt durch inneres Hören –, das ‚In-den-Blick-Nehmen' des musikalischen ‚Gesamtplans' scheint in Widerspruch zu stehen zu den Unwägbarkeiten des Echtzeithörens: der Unvoraushörbarkeit des Kommenden und dem raschen „Herabsinken"[18] des Gehörten ins Unbewusste oder ins Vergessen. Sehr deutlich wird dieser Widerspruch an einem Vergleich zweier Zitate, in denen Heinrich Schenker und Hugo Riemann in markant unterschiedlicher Weise sich dem Phänomen des musikalischen Hörens zu nähern versuchen. Zunächst sei Schenker zitiert, der 1894 im Aufsatz „Das Hören in der Musik" schreibt:

> Und nun besteige man einen Ort, der mit Einem die gesammte Landschaft dem Blick erschließt: wie sich da fröhlich und winzig die Wege und Flüsse und Dörfer und Wälder […] kreuzen, dem schweifenden Blick überblickbar! So gibt es auch, über dem Kunstwerk hoch irgendwo gelegen, einen Punckt, von dem aus der Geist das Kunstwerk, all' seine Wege, und Ziele […] deutlich überblickt, überhört. Wer diesen Höhepunkt gefunden, – von solchen Punkten muß auch der Componist sein Werk aufrollen, – der mag ruhig sagen, er hat das Werk „gehört". Aber solcher Hörer gibt es wahrlich nur wenig.[19]

17 Ligeti, „Form in der Neuen Musik", 185f.
18 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 389f.
19 Schenker, „Das Hören in der Musik", 103.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Übertragung der visuellen auf die hörende Wahrnehmung macht Schenker offenbar keine Schwierigkeiten – selbst wenn er impliziert, dass es sich um eine elitäre, für den ‚Durchschnittshörer' wohl kaum erreichbare Form des Hörens handelt. Damit steht er in der im ersten Kapitel dargestellten langen Tradition einer ‚Kolonisierung des Ohrs durch das Auge', die im Weimarer Klassizismus um 1800 und zuvor bereits in der britischen Musiktheorie und -ästhetik ihren Ausgangspunkt nahm (→ 1.3.1). Bei Schenker bezeichnet diese Form von ‚Anschauung' zugleich den Punkt einer ‚unio mystica' zwischen der Konzeption des genialen Komponisten-Schöpfers und diesem stets unerreichbarem Ideal nacheifernden Hörer*innen.[20] Schenkers Urlinie-Tafeln[21] versuchen ca. drei Jahrzehnte später darzustellen, wie auf dieser Ebene selbst komplexe und zeitlich ausgedehnte Strukturen, etwa der Kopfsatz der *Eroica*, ‚mit einem Blick' fassbar werden – graphisch versinnbildlicht dadurch, dass die ‚Tiefenschichten' der Musik ab dem hinteren Mittelgrund in nur einer einzigen Notenzeile darstellbar sind.

Riemann hingegen geht von Anfang an sehr viel stärker vom Echtzeithören aus und grenzt in seiner 1888 erstveröffentlichten Schrift *Wie hören wir Musik?* die musikalische deutlich von der visuellen Wahrnehmung ab:

> Der Beschauer des Kölner Doms, der nicht selbst Architekt ist, befindet sich […] in einem gewaltigen Vorteil gegenüber dem Hörer der neunten Symphonie [Beethovens], der nicht Musiker ist. Jener steht vor dem Dom, läßt sein Bild, so lange er will, auf seine Phantasie wirken und versteht zunächst den Totalaufbau und allmählich mehr und mehr das Detail; er begreift zunächst die Symmetrien im großen und dringt von diesen allmählich zu den kleineren vor. Anders der Musikhörer. Flüchtig eilt das Tonbild an seinem Ohr vorüber, und wenn es ihm nicht sofort gelang, es festzuhalten, so ist die Möglichkeit, durch Vergleichung mit ihm Nachfolgendem es besser zu verstehen, verloren. Alles hängt also vom scharfen Auffassen der kleinsten Gebilde und ihrer richtigen Beziehung aufeinander, also vom Verständnis der kleinsten Symmetrien ab.[22]

Im Anschluss an seinen Lehrer Rudolph Hermann Lotze sowie an die Tonpsychologie Carl Stumpfs und den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin[23] verdichtet Riemann in der Folge aber die Interdependenz zwischen räumlichen und zeitlichen Dimensionen im Wahrnehmungsakt und weist als Konsequenz die Aufteilung in ‚Raumkünste' und ‚Zeitkünste' zurück:

> […] die gänzliche Ausscheidung aller räumlichen Vorstellungen ist doch auch der scheinbar absolut zeitlichen Kunst, der Musik, nicht möglich. Ich verweise einstweilen nur auf die

20 Vgl. Hust, „Aufführung als Analyse", 252 und Schenker, *Der freie Satz*, 18.

21 Vgl. Schenker, „Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt" und Schenker, *Fünf Urlinie-Tafeln*.

22 Riemann, *Grundlinien der Musik-Ästhetik*, 44f.

23 Ebd., 18–23 (Riemann bezieht sich hier auf Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* und Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen*). Vgl. auch La Motte-Haber, „Kräfte im musikalischen Raum", 286.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> ganz entschieden den Raumvorstellungen zum mindesten verwandten Begriffe des Hinauf und Herunter der einfachen Melodie, des Zusammen und Auseinander der Polyphonie, der weiten und engen Lage der Harmonie, überhaupt des Oben und Unten. Selbst eine dritte Dimension ist der Musik nicht fremd; das Vordringen und Zurückgehen sind auch ohne Hereinziehung von sekundären Associationen und absichtlicher Charakteristik der Musik unentbehrliche ästhetische Werte.
>
> So erweist sich der Versuch, nach diesen Kategorien die Künste streng zu scheiden, als hinfällig und resultatlos; denn auch die räumliche Disposition der Architektur und Malerei ist ohne das Hineinspielen von Vorstellungen zeitlichen Verlaufs lebens- und ausdruckslos.[24]

Im Zuge des pädagogischen Impetus seiner während des folgenden Jahrzehnts eifrig produzierten Lehrbücher sprach Riemann dem räumlichen Aspekt der Formkonstruktion durch das Musikhören zunehmend eine Schlüsselrolle zu:

> … das Werk besteht also eigentlich niemals in seiner Ganzheit; denn wenn das Ende herankommt, ist der Anfang, ja alles andere bereits wieder vergangen! Welch hohes Wunder vollzieht sich da, wenn diese wechselnden Schwingungsformen der Luft in unserer Erinnerung bleibende Eindrücke hinterlassen, so daß schließlich vor unserem Geiste ein Bild vollendet steht, das hinter dem erhabensten Bauwerke an Großartigkeit nicht zurückbleibt! Dieses Wunder wird dadurch möglich, daß die zeitlich geschehenden Veränderungen der Schallschwingungen sofort in eine Art räumlicher Vorstellungen umgesetzt werden; gerade umgekehrt wie der Geist das ruhend existierende Körperliche sich in Bewegungsformen umsetzt durch Verfolgen der Grenzlinien, so verdichtet er sich hier gleichsam das nur als Bewegung, nur als verlaufende Linien Existierende zu ruhenden Formen.[25]

Dies macht sichtbar, dass sich beide Theoretiker in ihrer Auffassung des Hörens doch recht nahe kamen: Auch wenn Riemanns Zitate darauf hinzuweisen scheinen, dass er dem Hören gegenüber dem Sehen eine gewisse Eigenständigkeit zugesteht, so ist doch deutlich, dass das Ideal eines „scharfen Auffassen[s] der kleinsten Gebilde" – genauso wie Schenkers Vision einer das gesamte Werk in den Blick nehmenden Zusammenschau – letztlich vom Wunsch geleitet ist, die zeitliche Flüchtigkeit durch eine ‚autoritäre' räumlich-architektonische Gedächtnisleistung gewissermaßen zu bändigen, zur „ruhenden Form" zu transformieren, die ohne Zweifel einen hohen Übereinstimmungsgrad mit dem aus der Partitur ablesbaren Formmodell haben soll. Hier wird nicht zuletzt auch deutlich, wie sehr die Raum- und Architekturmetaphern eine didaktisch-pädagogische Funktion im Rahmen eines bürgerlichen Bildungsideals einnehmen konnten.[26]

---

24 Riemann, *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*, 11.

25 Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, 5.

26 Wie wirkmächtig dieses Modell noch in den 1960er Jahren war, zeigt etwa Adornos Definition des „strukturellen Hörens" im Anschluss an Thrasybulos Georgiades, dessen Vortrag zu Mozarts ‚Jupiter-Symphonie' Adorno 1954 gehört hatte: „Strukturell hört man – auch Georgiades hat das betont – den ersten Takt eines klassizistischen Symphoniesatzes erst, wenn man den letzten Takt hört, der ihn

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ernst Kurths Energetik wandte sich zwar vor dem Hintergrund einer Rezeption von Tonpsychologie, Gestalttheorie und Phänomenologie nachdrücklich von architektonischen Modellen ab und stellte sich dezidiert gegen die Überführung räumlicher Assoziationen beim Musikhören in einen „geometrisch-anschaulichen Raum",[27] konzedierte aber, wie erwähnt, die Grundfunktion räumlicher Vorstellungen, eines „energetischen Raum[s]"[28] für das Auffassen von Musik. Dabei ging Kurth, nicht unähnlich Riemann, davon aus, dass ein beim Echtzeithören geformtes „Bewegungsnachbild" in ein „simultan vorschwebendes Bild" transformiert und somit „eine Beziehung zwischen Bewegung, Zeit und Raum […] hergestellt" werde.[29] Kurths prozesshaftes Modell des Hörens ist deutlich von vitalistisch-phänomenologischer Prägung:

> Darum ist es widersinnig so vorzugehen, als würden wir die Form nur sehen; damit denkt man immer allein an die starr gewordenen Umrisse; wir empfinden die Form. Nicht die Übersichtlichkeit ist, mag sie wie z.B. bei Bruckner auch ganz einfach sein, das eigentliche und wesentliche, sondern man sollte lieber von Überspürbarkeit reden, wo man an Formgefühl, Meisterung, und Geschlossenheit denkt […]; denn Musik ist keine Augenkunst.[30]

Wenn Kurths Modell zweifellos ganz grundlegend von einem Modell wie Richard Wagners ‚unendlicher Melodie' als gewissermaßen verabsolutiertem Organismusprinzip, aber auch von Lebensphilosophie und Phänomenologie ausging,[31] so gab es dagegen früh auch Stimmen, die in solcher Hingabe an den prozessual-energetischen Charakter musikalischer Zeit Kritik anmeldeten. So formulierte bereits Friedrich Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches*, Wagner fürchte „die Versteinerung, die Kristallisation, den Übergang der Musik in das Architektonische", und verurteilte diese Tendenz als „naturalistische Schauspielerkunst und Gebärdensprache" und als Manifestation des „allzuweiblichen Wesens der Musik", der das Maß fehle.[32]

Arnold Schönberg dagegen, obgleich er auf dem Gebiet der Formenlehre einen bis heute nachwirkenden, an Adolf Bernhard Marx und Johann Christian Lobe orientierten

---

einlöst. Die Illusion der gestauten Zeit: daß also Sätze wie die ersten der Fünften und Siebenten Symphonie oder selbst der sehr ausgedehnte der Eroica bei richtiger Wiedergabe nicht sieben oder fünfzehn Minuten währen sondern nur einen Augenblick, ist ebenso von jener Struktur produziert wie das Gefühl des Zwangs, der den Hörer nicht ausläßt; der symphonischen Autorität als einer immanenten des Sinnes, schließlich des Umfangenseins durch die Symphonie, der ritualen Rezeption des Einzelnen in einem werdenden Ganzen." (Adorno, „Über die musikalische Verwendung des Radios", 376)

27 Kurth, *Musikpsychologie*, 116.

28 Ebd., 136.

29 Ebd. Vgl. La Motte-Haber, „Kräfte im musikalischen Raum", 301–303.

30 Kurth, *Musikpsychologie*, 116.

31 Vgl. u.a. Köhler, *Natur und Geist*, Krebs, *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie* und La Motte-Haber, „Kräfte im musikalischen Raum".

32 Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches, Zweiter Band*, 789.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

musikanalytischen Klassizismus par excellence etablierte,[33] in dem sorgfältig die Gliederungsebenen und -prinzipien musikalischer Form verzeichnet werden, lehnte die Architekturmetapher ebenso rigoros ab wie Kurth:

> It would be very beneficiary to all musical theory if the term form could be eliminated entirely. It is very unfortunate that most of music's terms derive from other subjects, from philosophy, esthetics, poetry, architecture, painting etc. They produce confusion because false consequences are drawn from their original meaning.[34]
>
> It is rather superficial to compare architecture to music on the ground that it can be considered as „frozen music", or vice versa, calling music thawed up architecture. There is one decisive difference: music does not repeat without variation, at least not in its higher kind –, and will never renounce development, that is growt[h] and production of new formulations, what is not given to architecture.[35]

Stattdessen versuchte Schönberg mit dem Gedanken eines anti-hierarchischen und unbegrenzten Raums seinen Schlüsselbegriff des musikalischen Gedankens im wörtlichen Sinne zu ‚vertiefen'[36]: Dieser mehrdimensionale Raum habe, so Schönberg, „kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts."[37] Auch wenn Schönberg dieses Konzept erst nach der Einführung der Zwölftonmethode explizit ausformulierte, nicht zuletzt um die diversen horizontalen und vertikalen Reihenableitungen zu rechtfertigen und somit gewissermaßen eine Alternative zum klar begrenzten kontrapunktisch-harmonischen ‚Ton-Raum' der Tonalität zu entwickeln, spricht doch einiges dafür, wie insbesondere Albert Jakobik in seinem wenig bekannten Buch *Arnold Schönberg. Die verräumlichte Zeit* (1983) darzulegen versuchte, dass Schönberg schon weit früher diese eigentümliche Vorstellung musikalischer Räumlichkeit entwickelt hatte, etwa wenn im Zweiten Streichquartett (1908) traditionell sukzessiv entfaltete Elemente in die Gleichzeitigkeit ‚zusammengeklappt' erscheinen.[38] Jakobik entwickelt aus solchen Beobachtungen ein ganz im Sinne des performativen Hörens gehaltenes mehrdimensionales Analysemodell, bei dem „Entwicklungszeit" und „‚Raum'-Zeit" parallel zueinander dargestellt werden, wobei er resümiert, dass die „‚Raum'-Zeit" als Charakteristikum der neuen Musik stets „ein gewisses Maß von Entwicklungszeit bewahren" müsse, „soll sie nicht in die Unhörbarkeit absinken."[39]

Die durch Helmholtz' Psychophysik zur Mitte des 19. Jahrhunderts initiierte Hinwendung zur Wahrnehmung und physikalischen Zusammensetzung von Klängen trug im

33 Vgl. Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Bd. 1, 55–125.
34 Arnold Schönberg, „Versuche zur musikalischen Terminologie" [undatiertes Manuskript T77.07], zit. nach Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Bd. 2, 690–694, hier 690.
35 Arnold Schönberg, „Form in Music" [undatiertes Manuskript T51.17], zit. nach Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Bd. 2, 681f., hier 681.
36 Vgl. Hansen, „Schönbergs Begriff des musikalischen Raumes".
37 Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen", 115.
38 Vgl. Jakobik, *Arnold Schönberg. Die verräumlichte Zeit*, 24–46.
39 Ebd., 118.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zusammenhang mit den spektakulären Entwicklungen von Instrumentenbau, Orchestertechnik und Instrumentationskunst im 19. Jahrhundert nicht unwesentlich dazu bei, dass sich die Vorstellung einer quasi-räumlichen ‚Tiefenstruktur' des Klangs (wie sie auch Ligeti im oben angeführten Zitat vermerkt) verstärkt herausbildete und Komponist*innen, auch in Verbindung mit der Entwicklung elektronischer Klangerzeugung, zunehmend anregte. Varèses Konzept von *son organisé* bzw. *organized sound* verstand ganz im Sinne Kurths musikalische Form als quasi-räumliche Anziehung, Abstoßung und Durchdringung von Klängen in permanenter dynamischer Bewegung (→ 1.3.2). Auch der Gedanke von Form als Resultante ist dabei analog zu Kurths „dynamischer Form" eine Grundvoraussetzung von Varèses Komponieren,[40] was eine enge Anbindung an das Organismusmodell bezeichnet. Nun ist zugleich aber Varèses Interesse am Mythos der Naturwissenschaften, insbesondere an deren spekulativen Traditionen, zu vermerken, das sich mit diesem phänomenologischen Zugang in ein Spannungsfeld begibt. Einerseits soll Klang von allen systemischen Zwängen, wie sie die Regeln der Dur-Moll-Tonalität repräsentierten, ‚befreit' werden, andererseits sind die Klänge in Varèses Werken durchaus in ein architektonisch konzipiertes Gerüst von ‚Zeitstrecken' eingebunden, das die Abfolge und Durchdringung dieser Klänge regelt: Die laut Varèse in den Klängen selbst angelegte Intelligenz[41] soll keineswegs rein intuitiv, sondern vielmehr auf Grundlage „berechneter, doch irregulärer Zeitstrecken"[42] Gestalt annehmen. Vor diesem Hintergrund ist der mehrfache Bezug Varèses auf mittelalterliches spekulativ-quadriviales Denken ebenso bemerkenswert wie seine häufigen Bezüge auf geometrische Metaphern und sein – durchaus zeituntypisches – positiv akzentuiertes Bild der Beziehung Musik-Architektur[43]:

> I was always in touch with things of stone and with this kind of pure structural architecture – without frills or unnecessary decoration. All of this became an integral part of my thinking at a very early stage.[44]
>
> As the architect bases his structures on a proper knowledge of the physical materials he uses, the composer should, in building his sonorous constructions, have thorough knowledge of the laws governing the vibratory system… and of the possibilities that science has already abundantly placed, and continues to place, at the service of his imagination. […]
>
> It was Helmholtz who first started me thinking of music as masses of sound evolving in space, rather than, as I was being taught, notes in some prescribed order. […] Later, I made

40 „Form ist das Ergebnis eines Prozesses. Jedes meiner Werke entdeckt seine eigene Form." (Varèse, „Erinnerungen und Gedanken", 359)

41 Varèse, „Musik als ars scientia", 14. Vgl. Utz, „Klang als Energie in der Musik seit 1900", 256–259.

42 Varèse, „Rhythmus, Form und Inhalt", 18.

43 Eine Zusammenfassung von Varèses Äußerungen zum Thema der Räumlichkeit bietet Reynolds, „The Last Word Is: Imagination".

44 Schuller, „Conversation with Varèse", 34. Varèse bezieht sich hier auf die romanische Abbaye de Saint Philibert in Tournus nahe dem Ort Le Villars, in dem er die ersten zehn Jahre seines Lebens von 1883 bis 1893 verbrachte.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> some modest experiments on my own and found that I could obtain beautiful parabolic and hyperbolic curves of sound which seemed to me equivalent to the parabolas and hyperbolas in the visual domain.[45]

Wenn bei Schönberg die Raummetapher im Wesentlichen die flexibilisierte Handhabung der horizontalen und vertikalen Dimensionen des Tonsatzes veranschaulichte, so wurde sie bei Varèse zum entscheidenden Grundmodell eines stark räumlich-mehrdimensional gedachten Komponierens, das auch Dynamik und Klangfarbe als integrale ‚räumliche' Elemente begriff und so (zusammen mit Tonhöhe und Tondauer) einen vierdimensionalen Raum entwarf. Dieter Nanz hat diese im engeren Sinn kompositionstechnischen Aspekte von Varèses Raumbegriff auf zwei weitere Tendenzen bezogen: Zum einen tendiere dieser Raumbegriff zur Expansion und Wucherung und somit zur Befreiung von architektonisch begrenzenden Raumkonzeptionen, zum anderen gewinne Varèse aus der Verengung und Ausweitung einer imaginären Räumlichkeit entscheidendes expressives Potenzial, was seine Musik dem musikalischen Expressionismus annähere.[46]

Die ‚Verräumlichung der Zeit' in der Musik erschien spätestens seit der Moderne um 1900 nicht zuletzt als ein komplementäres Motiv zur ‚Verzeitlichung des Raums' in der Malerei, wie sie etwa bei Paul Cézanne, Robert Delaunay oder Paul Klee angestrebt wurde. Während Klee bereits 1905 in einer Tagebuchnotiz Malerei wie Musik als „zeitlich" bezeichnet und in seiner in den 1920er Jahren entwickelten Kunsttheorie dann, u.a. in Bezug auf Delaunay, einen zeitlich-dynamischen Raumbegriff entwirft,[47] beschreibt Jonathan Crary anhand eines Briefs Cézannes aus dem Jahr 1906 eindringlich die durch solche „Verzeitlichung des Raums" bedingte „Verschiebung" des Gegenwarts-Begriffs:

> Die Zeitlichkeit ist hier […] eine skalar unbestimmte Zeit – die Gegenwart nicht als ein Augenblick, der aus der Zeit extrahiert ist, sondern als einer, der sich auf die Zeit hin öffnet – eine atemporale Gegenwart des Infinitivs, in der die „Intensität", die sich chromatisch vor dem Maler entfaltet, als unwiderruflich darstellungsextern erfahren wird, als eine Belebung, die uneinholbar ist.[48]

---

45 Varèse, „Edgard Varèse on Music and Art. A Conversation between Varèse and Alcopley", 194.

46 Nanz, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke*, 45.

47 1905 notiert Paul Klee: „Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik u. bildender Kunst auf. Doch will keine Analyse gelingen. Sicher sind beide Künste zeitlich, das liesse sich leicht nachweisen." (Klee, *Tagebücher 1898–1918*, Nr. 640). Vgl. dazu vor allem Geelhaar, „Paul Klee" und Düchting, *Paul Klee. Malerei und Musik* sowie Zimmermann, „Wechselbeziehungen zwischen den Künsten". Allgemein hat die Kunstgeschichte in jüngerer Zeit Aspekte von Temporalität, Bewegung und Raum verstärkt thematisiert, vgl. Kisser, *Bild und Zeit*.

48 Crary, *Aufmerksamkeit*, 279. Cézanne schreibt im betreffenden Brief: „Hier, am Ufer des Flusses, sind die Motive sehr vielgestaltig, derselbe Gegenstand, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet einen Studiengegenstand von äußerstem Interesse und derart verschieden, daß ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate damit beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln […]." (Paul Cézanne, Brief an seinen Sohn Paul, September 1906, in: *Briefe*, 337, zit. nach Crary, *Aufmerksamkeit*, 278)

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wenn hier also Spuren von zeitlicher Bewegung und Kontemplation in die Räumlichkeit eines Gemäldes hinein geholt werden und so die „sedimentierte Zeit“[49] des Bildes hervorkehren, so implizierte das Prinzip der Verräumlichung von Zeit in der Musik umgekehrt häufig die Vorstellung, dass Zeit gleichsam als ‚Parameter‘ raumartig organisiert und ‚Zeitschichten‘ architektonisch gegeneinander und nacheinander kompositorisch ‚gesetzt‘ werden könnten. Diese historisch auf die Mensuralpolyphonie des 14. Jahrhunderts rückführbare und in ihren wahrnehmungspsychologischen Konsequenzen häufig kaum hinterfragte Voraussetzung eines vor allem mit dem seriellen Prinzip herausgebildeten Zeitkonzepts lässt sich auch in Igor Strawinskis Idee einer „chrono-ametrischen“ Musik finden, die wiederum von Pierre Souvtchinskys Gegenüberstellung von psychologischer und ontologischer Zeit ausging.[50] Allgemeiner verweist der Topos der verräumlichten Zeit auf Motive der historischen Avantgarde um 1900, in der, teilweise beeinflusst von den revolutionären Entdeckungen der Physik, insbesondere in Albert Einsteins Relativitätstheorien, eine „Vierte Dimension“, ein „Raum-Zeit-Kontinuum“ und ein „nicht-euklidischer Raum“ als Modelle künstlerischer Poiesis herangezogen wurden.[51]

Die Orientierung am Visuell-Räumlichen hat in der neuen Musik gewiss generell, ganz besonders auch seit 1945, eine grundsätzliche Bedeutung erlangt.[52] Die abstrakte imaginäre Räumlichkeit der seriellen Musik, verständlich auch als Folge von Schönbergs dodekaphon erweiterter Raumvorstellung, wurde von Adorno scharf als „Pseudomorphose an die Malerei“[53] bzw. „Pseudomorphose der musikalischen Zeit an den Raum“[54] kritisiert (→ 1.5) – ein Vorwurf, der bei Adorno auf so unterschiedliche musikalische Entwürfe wie Wagners Musikdrama, Debussys Flächen und Strawinskis rhythmische Form bezogen ist und die „Zurücknahme der Zeit in den Raum“ auch mit der Resignation einer gescheiterten politischen Utopie verbindet:

> Solche Suspension des musikalischen Zeitbewußtseins entspricht dem Gesamtbewußtsein eines Bürgertums, das, indem es nichts mehr vor sich sieht, den Prozeß selber verleugnet und seine Utopie an der Zurücknahme der Zeit in den Raum hat. Die sinnliche tristesse des Impressionismus ist die Erbin des Wagnerischen philosophischen Pessimismus. An keiner Stelle geht der Klang zeitlich über sich hinaus, sondern verschwebt im Raum.[55]

49 Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, 632.
50 Vgl. Borio, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik“, 317f. sowie Utz, „Zeit“, 611.
51 Vgl. u.a. La Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst*, 22–43, La Motte-Haber, „Zeitschichten“ und Fontaine, „Koinzidenzen und kreative Missverständnisse“.
52 Vgl. u.a. Nauck, *Musik im Raum – Raum in der Musik*, Brüstle, *Konzert-Szenen*, 40–56 und Brüstle, „Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Kunstbereichen“.
53 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 174.
54 Ebd., 177.
55 Ebd., 173f.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Adorno konstatiert die Ablösung der Zeitschichten „von einer linearen Ereigniskette" und ihre quasi-räumliche Anordnung als „Konstellation".[56] Die umstrittene Strawinski-Kritik Adornos insgesamt kristallisiert sich im Zeitbegriff[57]: Adorno diagnostiziert zwar eine „Dissoziation" von Zeit, das „Absterben subjektiver Zeit" als eine dem Schaffen sowohl Schönbergs als auch Strawinskis gemeinsame Tendenz,[58] zugleich etabliert er aber einen Gegensatz zwischen einem „*in sich dissoziierten und verdinglichten Prozess*, der […] auf eine sich in Tönen entäußernde subjektive Innerlichkeit zurückbezogen bleibt" bei Schönberg und einer „*nur noch äußerlichen* ‚Zurücknahme der Zeit in den Raum'" bei Strawinski.[59] Adornos Tendenz zur Verabsolutierung und Normierung eines dynamischen Formbegriffs hat häufig Anlass zu Widerspruch gegeben. Allerdings hat der Philosoph mit den nicht leicht fassbaren, jedoch gut ausbaubaren Begriffen der „intensiven" und der „extensiven" Zeit in seinen Beethoven-Fragmenten eine Differenzierung seiner Position vorgenommen (→ 3.1.3).[60] Jenseits eines Parteienstreits und kulturessenzialistischer Vorurteile gegenüber der ‚französischen Musik' aber deckt Adornos grundsätzliches Festhalten an der *Irrevisibilität* von Zeit wie sie durch Musik vermittelt wird, eine grundlegende Paradoxie auf: Wie ist eine Dehnung des Begriffs von Präsenz oder Gegenwart vom impuls- oder schockhaften Erfahren eines komprimierten Moments hin zu einem fortlaufend sich transformierenden Raum oder einem Feld der Vergegenwärtigung, wie es vor allem in den Zeitphilosophien Bergsons und Husserls angelegt ist, kompositorisch realisierbar? Wird der Zeit dergestalt verräumlichende Komponist nicht zwangsläufig, wie Adorno sagt, „zum Anwalt von Rationalisierung im Sinn erinnerungsloser Meß- und Zählbarkeit",[61] wirft er sich nicht „zum arbiter temporis auf und veranlaßt die Hörer, ihre Erlebniszeit zu vergessen und der verräumlichten sich auszuliefern"?[62]

Der seriellen Zeitkonzeption könnte dies insofern vorgeworfen werden, als sie durch die Serialisierung und damit im wesentlichen Quantifizierung von Tempo, Dauern und Zeitstrecken (‚Einsatzabständen') eine gleichsam ‚atemporale Situation' erzeugt, aus der,

56 Ebd., 171 und 175.

57 „Strawinsky ist nicht nur der Künstler, den Adorno vom Zeitbegriff her versteht, sondern fast sieht es so aus, als verstehe Adorno den Zeitbegriff von Strawinsky her." (Falke, „Neoklassizismus als andere Moderne", 140)

58 „Bei beiden droht die Musik im Raum zu erstarren. Bei beiden wird alles musikalisch Einzelne vom Ganzen prädeterminiert, und es gibt keine echte Wechselwirkung von Ganzem und Teil mehr. Die verfügende Disposition übers Ganze vertreibt die Spontaneität der Momente." (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 71)

59 Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit", 70, vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 173. Laut Klein werde nach Adornos Darstellung in Strawinskis Musik der physikalische Körper zum Klingen gebracht „ohne dass ein Rückbezug auf vermittelnde Selbstpräsenz noch gewollt oder intendiert wäre." („Die Frage nach der musikalischen Zeit", 70)

60 Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, 135–146 und passim. Vgl. dazu auch zusammenfassend Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit", 66–69 und ausführlicher Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, 164–216.

61 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 177.

62 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wie Ulrich Mosch ausführlich dargestellt hat, keine konventionellen Formen, Beziehung oder Zusammenhang mehr hervorgehen, die durch Substanzgemeinschaft oder formale Funktionen (Wiederholung/Wiederkehr, Kontrast etc.) gestützt werden.[63] Probleme, die das Publikum aus diesen Gründen mit dem Hören serieller Werke hatte, waren spätestens am Ende der 1950er Jahre unübersehbar. Sie bildeten den expliziten Ausgangspunkt von Stockhausens Idee der „Momentform", die freilich die (a)temporale Aporie der seriellen Formen nicht aufgab, sondern gewissermaßen konzeptionell verabsolutierte und damit am Modell autoritativ gesetzter „Zeitquanten" festhielt (→ 3.1.3).[64]

Einerseits wurde also gerade in der seriellen Musik die ‚Verräumlichung von Zeit' gewiss zu einer Paradoxie, waren die überlagerten ‚Zeitschichten' für das hörende Erfassen doch oftmals keineswegs als solche unterscheidbar und ließen – wie es Adorno anhand der frühen Atonalität in Analogie zur Abschaffung der Raumperspektive in der modernen Malerei diagnostizierte – mitunter vermuten, das „Raumbewußtsein" sei „ausgelöscht" worden.[65] Varèses Werke dagegen – im Einklang mit den ebenfalls nachhaltig aus visuellen Dimensionen hervorgehenden Klangerfindungen von Olivier Messiaen, György Ligeti, Klaus Huber, Salvatore Sciarrino oder Hughes Dufourt – stellen eindringlich dar, wie die von Adorno in Strawinskis Musik vermissten „zeitliche[n] Relationen" (Übergang, Steigerung, die Unterschiede von Spannungs- und Auflösungsfeld)[66] kompositorisch durchaus mit einer intermodalen Beziehung zwischen räumlich-visueller und zeit-räumlich-auditiver Wahrnehmung vereinbar sind. In den visuell ansprechenden Formskizzen, wie sie etwa von Varèse, Huber und Sciarrino vorliegen,[67] wird deutlich, dass hier nicht nur ein architektonischer ‚Bauplan' erstellt wird, in den dann in einem zweiten Schritt Klänge ‚eingefüllt' werden (gegen eine solche Vorstellung von Form als Gefäß richtet sich in der Regel die Skepsis gegen die Architekturmetapher, so etwa bei Schönberg[68]), sondern dass hier

63 Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, 80–88 und passim. Moschs Modell der „integrierenden Wahrnehmung" serieller Werke geht jedoch davon aus, dass beim Hören auch stark Divergierendes und Heterogenes nach dem Modell der Collage aufeinander bezogen wird (→ 1.4.6).

64 Stockhausen, „Momentform", 119f.

65 „Durch die Kritik an der tonalen Harmonik, in der das Raumbewußtsein sich gleichsam sedimentiert hatte, so daß gewisse Akkordverbindungen und vor allem modulatorische Verhältnisse unmittelbar musikalischen Raum zu konstituieren schienen, war nun dies Raumbewußtsein ausgelöscht, gar nicht so unähnlich der Abschaffung der Raumperspektive in der modernen Malerei." (Adorno, „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik", 167)

66 „Indem er sich versagt, was immer eigentlich zeitliche Relationen stiften könnte, den Übergang, die Steigerung, den Unterschied von Spannungs- und Auflösungsfeld, von Exposition und Fortsetzung, von Frage und Antwort, verfallen dem Verdikt alle musikalischen Kunstmittel außer dem einen Kunststück, und es tritt eine Rückbildung ein, die von der literarisch-regressiven Absicht sich rechtfertigen ließ, aber zum Verhängnis wird, wenn der absolut-musikalische Anspruch im Ernst erhoben wird." (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 178)

67 Vgl. dazu u.a. Meyer/Zimmermann, *Edgard Varèse*, Zimmermann, „‚Ich zeichne lieber, als dass ich rechne.'" und Carratelli, *L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poetica post-strutturalista*, 147–150.

68 „The term *form* incites the idea as if there would be a solid and unflexible body like a mould in which to past[e] material in order to produce a positive reproduction of the mould[']s negative. In reality

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

substantiell an einer intermodalen Schnittstelle gearbeitet wurde. Dies wird deutlich in der von Sciarrino pointiert formulierten Überzeugung, dass räumliche Vorstellungen stets unweigerlich am Beginn einer Komposition stehen und zudem sich aus visuellen Eindrücken unmittelbar Kriterien zur Organisation des Klanglichen erkennen lassen (→ 2.2.3).[69]

3.1.2 Drei Archetypen musikalischer Zeiterfahrung: verräumlichte, transformatorische und präsentische Zeit

Inwieweit können diese räumlichen und architektonischen Vorstellungen beim Hören plausibel werden und wie können sie mit anderen Perspektiven, besonders ‚zeitlich-prozessualen', sinnvoll zusammengedacht oder kontrastiert werden? Hinter der zuletzt genannten Fragestellung steht nicht zuletzt die hier vertretene Überzeugung, dass Musik eine grundsätzliche Art der Mehrdeutigkeit besitzt, und somit in Bezug auf ein konkretes Werk weder eine einzige ‚historisch angemessene' noch eine einzige ‚analytisch zwingende' Deutung von musikalischer Form, Raum und Zeit isoliert werden kann. Zudem scheint es trivial und kaum notwendig eigens darauf hinzuweisen, dass sich räumliche und zeitliche Faktoren beim Musikmachen und Musikhören unaufhörlich durchdringen.[70] Gerade dadurch wird aber noch einmal bewusst, dass es sowohl historischen Hörer*innen als auch (in wohl verstärktem Ausmaß) Hörer*innen unserer Zeit stets gegeben war bzw. ist, das Wahrgenommene performativ zu gestalten und aus mehreren Hör-Wegen oder -Optionen zu wählen, ohne dass daraus Unverbindlichkeit oder Beliebigkeit resultieren müsste. Die in diesem Kapitel diskutierten Beispiele zielen vor diesem Hintergrund durchaus sympathisierend auf eine stringente oder zumindest plausible Beziehung zwischen visuell bestimmten Architektur- und Raummodellen der kompositorischen Praxis und einer imaginierten Räumlichkeit, die mit Aufführungspraxis und Wahrnehmung verbunden ist. Ziel meiner Ausführungen ist es also, musikalische Räumlichkeit so anzusprechen, dass es möglich wird, musikalische Analyse enger an die ‚Raum-Zeit' ästhetischer Erfahrung anzunähern.

Zu diesem Zweck werden hier nun drei Modelle von musikbezogener Zeiterfahrung bzw. -konzeption eingeführt: ‚verräumlichte Zeit', ‚transformatorische Zeit' und ‚präsentische Zeit'. Sie beschreiben in sich stark historisch gewachsene und ausdifferenzierte Wahrnehmungsfelder, wobei es evident ist, dass sie sich in einem konkreten Hörakt stets überlagern und durchdringen können. Sie bilden zugleich einen heuristisch-pragmatischen Rahmen für die folgenden Analysen. Wenn diese drei Arten der Zeiterfahrung als ‚Archetypen' bezeichnet werden, soll das darauf hinweisen, dass sie in vielfältiger Weise mit einflussrei-

---

the concept of form involves quite a number of different things." (Schönberg, „Form in Music", zit. nach Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Bd. 2, 681f., hier 681.) Vgl. dazu Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Bd. 1, 88–93.

69 Vgl. Sciarrino, *Le figure della musica*, 60.

70 Vgl. dazu u.a. Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik*, 415 und 481f.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

chen Traditionen in der Geschichte der Musiktheorie und der Geschichte des Musikhörens in Verbindung gebracht werden können.

(1) *Verräumlichte Zeit*: Aus philosophischer bzw. phänomenologischer Perspektive ist es, wie oben ausführlich dargestellt, ungewiss, ob Zeitwahrnehmung ohne zumindest elementare Formen der Verräumlichung überhaupt möglich ist. Im Kurzzeitgedächtnis bleiben eben gehörte Ton- oder Klangfolgen im Wesentlichen als verräumlichte Gestalt zurück und werden mit den in der unmittelbaren Gegenwart gehörten Klangereignissen verknüpft.[71] Es entstehen die in den beiden vorangehenden Kapiteln beschriebenen Konturen, Texturen und Strukturen, die wiederum in quasi-räumlicher Weise aufeinander bezogen werden können, wie es von Ligeti beschrieben wurde.[72] Speziell wenn daraus dann Hierarchien gebildet werden, kann man auch im engeren Sinn von einer Art der verräumlichten Zeit sprechen, die mit der Architekturmetapher fassbar ist. Auf diesem Modell beruhen die meisten etablierten Formenlehren: Form wird hier verstanden als Architektur von zusammenhängenden, verbundenen oder kontrastierenden Klangereignissen unterschiedlicher Gewichtung in der Zeit – ein Verständnis von Form, wie es etwa in Heinrich Schenkers frühem Formkonzept exemplifiziert ist, das von Wilhelm Furtwängler als „Fernhören" bezeichnet wurde: Man ‚überblickt' die Musik wie eine Landschaft von einem Hügel aus.[73] Weitere historisch einflussreiche Formen verräumlichter musikalischer Zeit sind etwa Zyklizität und Simultaneität, oft verbunden mit religiösen, spirituellen oder auch zeitkritischen Implikationen: Karol Berger bietet etwa eine Fülle an Belegen für das theologisch fundierte ‚zyklische' Zeitverständnis Bachs auf, von dem er das ‚moderne' zukunftsorientierte Zeitverständnis Mozarts unterscheidet.[74] Er spricht dabei, an Stephen Jay Gould anknüpfend, von „Bach's Cycle" und „Mozart's Arrow": Während für Berger Bachs Musik ‚in der Zeit' steht, wobei die Zeitdimensionen von ‚Vorher' und ‚Nachher' keine essenzielle Rolle spielen, wird die lineare, vergehende Zeit für ihn zum zentralen Thema von Mozarts Musik, eine Entwicklung, die allerdings bereits in der mittleren Schaffensperiode Beethovens Risse erhält, sodass in der Folge die Zeitgestaltung Beethovens und der ‚Romantiker' zwischen der Repräsentation linearer Zeit und ihrer Erosion in ‚Zeitlosigkeit' bzw. – analog zu den Schriften Jean-Jacques Rousseaus – zwischen sozial-humanitärem Engagement und einer Abwendung von der Welt hin- und hergerissen ist.[75] Auch wenn Berger diese Unterscheidung analytisch breit ausdifferenziert und durch gegenläufige Tendenzen relativiert, ist sein Ansatz kritisiert worden, da sich, etwa durch die Einbeziehung

71 Vgl. Snyder, *Music and Memory*, 215–224.
72 Ligeti, „Form in der Neuen Musik", 185f.
73 Schenker, „Das Hören in der Musik", 103. Vgl. Furtwängler, „Heinrich Schenker. Ein zeitgemäßes Problem", 201–204.
74 Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow*.
75 Vgl. ebd., 17 und 329–341.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von Aspekten der Interpretationsgeschichte, durchaus abweichende Periodisierungen von ‚Zeitparadigmen' ergeben können.[76]

(2) *Transformatorische Zeit*: Wenn wir uns stärker am Echtzeithören orientieren, können wir Zeit als einen sich ständig transformierenden ‚Fluss' von Klängen empfinden. Auch dieses prozessuale Modell ist ausgehend von einer organizistischen Ästhetik in den etablierten Form- und Analysemethoden prominent vertreten, insbesondere durch die Prinzipien der motivisch-thematischen Arbeit und der entwickelnden Variation, die gewissermaßen als echtzeitorientierte Korrekturen des Architekturmodells fungieren, aber auch in Ernst Kurths Energetik, die wesentlich vom Gedanken einer ‚kinetisch' aufgeladenen Linienführung ausgeht – ein Gedanke, der freilich auch in Schenkers später Theorie immer wichtiger wird und sich dort mit dem architektonisch-räumlichen Denken eng verbindet.[77] Bekannt ist daneben, wie sehr das prozessuale Prinzip kulturhistorisch mit der Vorstellung von Teleologie und Finalität verknüpft ist, wie sie besonders mit Beethovens Sinfonik bzw. Formgestaltung assoziiert wurden. Scott Burnham ist vor diesem Hintergrund als einer der ersten nachdrücklich dafür eingetreten, gerade die Werke aus Beethovens ‚heroischer Periode' neu auch unter *nicht*-prozessualen Aspekten zu hören, etwa im Sinne ‚präsentischer' markanter Ereignisse, die gewissermaßen aus der Zeit heraustreten.[78] Zudem ist zu betonen, dass der Begriff ‚Prozess' im musikästhetischen Diskurs vielerlei Abstufungen kennt (→ 2.2.2) und keineswegs an eine finalistische Zeitkonzeption gebunden sein muss. So ist etwa der Prozessbegriff des amerikanischen Minimalismus eher zuständlich und kontemplativ, also nicht finalistisch orientiert.[79]

(3) *Präsentische Zeit*: Insbesondere in der neuen Musik des 20. Jahrhunderts kommt es, u.a. durch Einflüsse der Performancekunst, der szenischen Musik und außereuropäischer Zeitvorstellungen, verstärkt zur Ausprägung einer ‚Präsenzästhetik': Die Hörer*innen sollen nun in den jeweiligen Moment des Erklingenden gewissermaßen hineingestoßen werden, der, wie Stockhausen formuliert, „ein mit allen anderen [Momenten] verbundenes Zentrum ist, das für sich bestehen kann"[80]; die Erfüllung erlangt das Hören also nicht erst in einer zeitlich ausgedehnten Zusammenhangsbildung oder Prozessualität. Dieses Konzept kann, wie oben angedeutet, auch als Konsequenz aus der Dissoziation von Zeit in der seriellen und postseriellen Musik angesehen werden, in der jegliches Aufkeimen einer diskursiv-entwickelnden Zeitlichkeit oft gezielt sabotiert wird. Wiederum kann es vielfältige Wechselwirkungen mit den anderen Modellen geben; so können etwa eine theologisch-

76 Vgl. u.a. Butt, „From ‚Early' to ‚Modern' Music", Fuhrmann, „Die Dramatisierung der Zeit" und Janz, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, 58–60.
77 Vgl. Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, 330–341.
78 Burnham, *Beethoven Hero*, 155 und 166.
79 Vgl. Utz, „Zeit", 615f.
80 Stockhausen, „Momentform", 190.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

verräumlichende und eine präsentische Zeiterfahrung ineinander aufgehen, zum Beispiel in der – etwa aus Olivier Messiaens Musik vertrauten – Annahme, dass sich göttliche Präsenz oder Epiphanie im Rahmen einer musikalisch durchgestalteten Zeitarchitektur ereignen könne. Da es sich um ein für die Rezeption von Musik insgesamt, ganz besonders aber für Entwicklungen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zentrales Modell der Musikästhetik und Hörphänomenologie handelt, sollen seine Genese und seine Facetten hier etwas genauer nachverfolgt werden.

3.1.3 Historische Genealogie des Präsenzhörens

Wie es dazu kam, dass die Hinwendung zur Gegenwärtigkeit des Klangs in der Musik des 20. Jahrhunderts als ‚Befreiungsdiskurs' eine derart zentrale Rolle annehmen konnte, wurde bereits im ersten Kapitel ausgeführt (→ 1.3). Die Frage soll hier aber aus einer etwas anders gewichteten Perspektive nochmals aufgegriffen werden. Zwei dominierende musikästhetische und -soziologische Diskurse trugen seit dem späten 18. Jahrhundert entscheidend dazu bei, Klanggegenwart zu ‚domestizieren': zum einen der hierarchisierte Gegensatz von Auge und Ohr, die Hierarchie der Sinne, in der das alles überblickende Auge dem stets empfänglichen und manipulierbaren Ohr übergeordnet war,[81] zum anderen eine im aufsteigenden Bürgertum auch soziologisch stark motivierte Polarisierung zwischen den geistigen und den sinnlichen Dimensionen von Musik[82] – Diskurse, die Klangpräsenz einer ‚Anschauung' von Form und Struktur unterordneten.[83] Auch wenn über den Topos des Erhabenen die Dimension des *Augenblicks* bereits in der Weimarer Klassik anlässlich von Gotthold Ephraim Lessings „Laokoon-Paradigma" Gegenstand intensiver Kontroversen war, die auf die Musik um und nach 1800 nicht ohne Einfluss blieb,[84] so hat im 19. Jahrhundert doch, nicht zuletzt über die einflussreichen Hörmodelle Eduard Hanslicks, Hugo Riemanns und Heinrich Schenkers, eine Domestizierung des Moments durch ein verräumlichtes Formhören stattgefunden, die vielen Vertreter*innen der neuen Musik dann ganz besonders als Gegenmodell dienen konnte.

Die vermutlich folgenreichste Ablehnung des Präsenzhörens wurde von Eduard Hanslick artikuliert. Den im ersten Kapitel dargestellten Injektiven Hanslicks gegen das „elementarische" oder „pathologische" Element einer „körperlichen Überwältigung" beim Musikhören,[85] also gegen die Intensität von isolierten Klangwirkungen, gegen das Verweilen und Betrachten, wurde „ein in schärfster Wachsamkeit unermüdliches Begleiten" der Werke entgegengesetzt (→ 1.5). Hanslick akzentuierte dabei

81 Vgl. Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form*.
82 Vgl. Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* und Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*.
83 Vgl. Janz, *Klangdramaturgie*, 32–39.
84 Vgl. Celestini, „Joseph Haydn und die Gestaltung des Augenblicks".
85 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 69.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voran zu eilen, sich in seinen Vermutungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. Es versteht sich, daß dieses intellektuelle Hinüber- und Herüberströmen, dieses fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzvoll vor sich geht. […] Der Musik aber ist diese Form von Geistesthätigkeit darum vorzüglich eigen, weil ihre Werke nicht unverrückbar und mit Einem Schlag dastehen, sondern sich successiv am Hörer abspinnen, daher sie von diesem kein, ein beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulassendes Betrachten, sondern ein in schärfster Wachsamkeit unermüdliches Begleiten fordern. Diese Begleitung kann bei verwickelten Compositionen sich bis zur geistigen Arbeit steigern.[86]

Hanslicks kantianisches Modell wendet sich implizit gegen Konsequenzen einer frühromantischen Ästhetik der frei assoziierenden und mitunter abschweifenden Hingabe ans Erklingende wie es etwa bei Wilhelm Heinrich Wackenroder aufscheint, gegen das „Lauschen" als bei Clemens Brentano oder Jean Paul ausgebildeten verinnerlichten und räumlich geweiteten Hör-Topos,[87] den nicht zuletzt Robert Schumann aufgreift, und auch gegen ein körperlich-viszerales Hören von einzelnen Klangereignissen wie es E. T. A. Hoffmann u.a. in seinen berühmten Beethoven-Essays schilderte.

Wackenroder skizzierte das Ideal einer „aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung: in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom von ‚Empfindungen'; in der ‚Entfernung und Abgezogenheit' von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken."[88] Von besonderem Interesse ist dabei, dass Wackenroder auch das assoziative Abschweifen während des Hörens keinesfalls rein negativ akzentuiert:

> Die andere Art, wie die Musik mich ergötzt, ist […] eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel.[89]

Die berühmte Rezension Hoffmanns von Beethovens Fünfter Sinfonie enthält zahlreiche Verweise auf einige der Ästhetik der Empfindsamkeit zugehörigen Körperreaktionen, die insofern als besonders signifikant angesehen werden dürfen als Hoffmanns Text in vielen historischen Darstellungen als der Beginn einer modernen strukturorientierten Analyse angesehen wird. Die Akkorde ab Takt 168 im ersten Satz beschreibt Hoffmann als „Laute, womit sich die Brust, von Ahnungen des Ungeheuren gepresst und beängstet, gewaltsam Luft macht."[90] Das Hauptthema des Menuetts trägt eine „unruhvolle Sehnsucht" in sich,

86 Ebd., 78f.
87 Vgl. Rummenhöller, „‚Hören' als ideengeschichtliche Kategorie der Romantik".
88 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Brief vom 5.5.1792, zit. nach Besseler, „Das musikalische Hören der Neuzeit", 152.
89 Ebd.
90 Hoffmann, „Beethoven op. 67. c-moll-Sinfonie", 638.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die im Übergang zum Finale beim dissonierenden *C* der Pauke „bis zur Angst gesteigert" wird, „die die Brust gewaltsam zusammenpresst": „Diese dumpfen Schläge ihres Dissonierens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Ausserordentlichen – der Geisterfurcht."[91] Hoffmann beschreibt mit solchen Momenten ein körperliches Empfinden, das von der Musikpsychologie in jüngerer Zeit als „chill" systematisch untersucht wurde.[92] Für die Isolierung solcher ‚unsagbarer', ‚ungeheurer', ‚schauerlicher' oder ‚erhabener' Momente wandte insbesondere die frühe Musikanalyse Techniken der extremen Zeitlupe an, wie sie im ersten Kapitel bereits anhand von Gottfried Webers Analyse der Einleitung zum ersten Satz von Mozarts ‚Dissonanzen'-Quartett KV 465 beschrieben wurden (→ 1.5).[93] Das Herausheben der Wirkung jedes Einzeltons bzw. -klangs innerhalb eines komplexen harmonisch-syntaktischen Prozesses steht exemplarisch für ein Hörmodell, das sich seine *extensive* Zeit unabhängig vom Fortdrängen des fortlaufenden *intensiven* Zeitmodus einfach nimmt.

Von der Musiktheorie des späteren 19. Jahrhunderts wurde insbesondere der betont aktive Charakter von Hanslicks Hörmodell aufgegriffen. Hugo Riemanns „Annahmen der musikalischen Informationsverarbeitung [beruhten] explizit auf der Aktivität einer Verstandesleistung, die alle Ressourcen nutzt."[94] Für Riemann bestand die „Tätigkeit des Gehörs" vor allem in der logisch-aktiven „Verknüpfung einander folgender Gehörseindrücke […]."[95] Heinrich Schenker wiederum teilte mit Hanslick eine dezidiert kulturpessimistische Grundhaltung und forderte wiederholt, „das Ohr zu besserem Hören anzuleiten." Der Weg dafür war freilich, wie bei Hanslick, von der Autorität der kanonisierten Komponisten vorgegeben; das Ohr müsse „auf jene Wege" geleitet werden, „auf denen unsere großen Meister so neuartig geniale Varietäten und Prolongationen der Urgesetze geschaffen haben[.]"[96] In Schenkers bereits oben zitiertem Argument, es sei „im Hören eines Kunstwerkes der höchste Triumph, die stolzeste Wonne […], das Ohr gleichsam zur Macht des Auges zu erheben, zu steigern"[97] wird deutlich, wie dieser ‚Anti-Präsenz-Diskurs' aus der zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als hundertjährigen Kontroverse über die ‚Kolonisierung des Ohrs durch das Auge' hervorging (→ 1.3.1).

Das an den Augenblick sich hingebende Hören, in dem das Vergehen von Zeit zugunsten eines konzentriert-kontemplativen Wahrnehmens gegenwärtiger Klangstrukturen in den Hintergrund tritt, war als Residuum ritueller Praxis vermutlich von jeher ein Zentrum

91 Ebd., 654.
92 Vgl. etwa Grewe / Kopiez / Altenmüller, „The Chill Parameter".
93 Weber, „Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart'schen Violinquartett aus C". Vgl. dazu auch Ruf, „Mozart in der Musiktheorie des frühen 19. Jahrhunderts" und Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century*, Bd. 1, 157–160.
94 La Motte-Haber, „Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik", 304.
95 Riemann, *Grundlinien der Musik-Ästhetik*, 21.
96 Schenker, „Die Kunst zu hören", 23. Zur Beziehung Schenker – Hanslick vgl. Cook, *The Schenker Project*, 48–62.
97 Schenker, „Das Hören in der Musik", 103.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

musikalischer Erfahrung. Dem gegenüber steht die schlichte Tatsache, dass musikalisches Hören letztlich nicht ohne eine zumindest elementar-reflexhafte Aktivierung von Gedächtnisvorgängen vorstellbar ist, die momentan Gehörtes in eine Beziehung zum vorher und nachher Gehörten setzen. Der Widerspruch wurde meist so aufgelöst, dass man eine Wechselwirkung von Präsenz- und Zeiterfahrung annahm bzw. eine Dehnung des Präsenzbegriffs vornahm. So formulierte etwa Carl Dahlhaus: „Das Jetzt, das man Gegenwart nennt, ist in jedem Augenblick ein anderes; es ist nicht unverrückbar, sondern wandert gleichsam mit dem, der es bewußt erfaßt."[98] Vergleichbar mit Henri Bergsons einflussreichem Konzept der (reinen) Dauer ([*pure*] *durée*), in dem die Erfahrungen von Präsenz und vergehender Zeit vermittelt werden (→ 2.2.1),[99] definierte Maurice Merleau-Ponty in Anschluss an Edmund Husserl das „‚Präsenzfeld' […], das sich nach zwei Dimensionen erstreckt: der Dimension der Hier-Dort und der Dimension Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft",[100] und verband damit zugleich räumliche und zeitliche Manifestationen von Gegenwärtigkeit. In der (Musik-)Psychologie versuchte man vor diesem Hintergrund, die „psychische Präsenzzeit" (*perceptual present*) quantitativ mit etwa drei bis fünf Sekunden zu bestimmen, als Zeit innerhalb derer einzelne Ereignisse zu Gestalten verbunden werden.[101] Unschwer wird allerdings klar, dass eine solche schlicht quantitative Bestimmung im Hinblick auf die Integration von Präsenzerfahrungen in die musikalische Analyse in vieler Hinsicht unzureichend ist, da die Formen und Dimensionen solcher Erfahrungen in hohem Maß kontextabhängig sind; entscheidende Faktoren, die Präsenzerfahrungen beeinflussen können, sind etwa die Relevanz metrischer Periodizität und Aperiodizität, Geschwindigkeit, Dichte und Beschaffenheit der Klangereignisse,[102] die Anzahl und Komplexität von simultan verlaufenden Ereignissen oder Linien etc.

Auch zahlreiche prominente philosophische Strömungen haben schon seit längerer Zeit, teils in der Folge poststrukturalistischer französischer Philosophie, Präsenz zu einem

98 Dahlhaus, *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 99.

99 Bergson, *Zeit und Freiheit*, 77–80.

100 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 309. Vgl. dazu Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 390–401 (auf Seite 391 spricht Husserl vom „Zeitfeld" einer als ausgedehnt erlebten Gegenwart; → 1.5.1).

101 Der Begriff „Psychische Präsenzzeit", auf den sich auch Husserl bezog, wurde von William Stern geprägt. Vgl. Stern, „Psychische Präsenzzeit" und Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 383. Stern geht davon aus, dass die Eindrücke während der Präsenzzeit von einem „Bewußtseinsband" zusammengehalten werden (Stern, „Psychische Präsenzzeit", 320). Ein ähnliches Phänomen hatte bereits 1890 William James als „specious present" bezeichnet (James, *Principles of Psychology*, Bd. 1, 609 und 619). Vergleichbare Konzepte stellen Kurt Koffkas „actual present" (Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, 586) und Paul Fraisses „psychological present" dar (Fraisse, *The Psychology of Time*). Fraisse unterscheidet zwischen einer „perception of time" im Bereich bis zu ca. fünf Sekunden und einer „estimation of time", für die Gedächtnisfunktionen aktiviert werden müssen (vgl. ebd. sowie Fraisse, „Rhythm and Tempo" und Fraisse, „Perception and Estimation of Time").

102 Vgl. Barry, *Musical Time. The Sense of Order*.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ihrer Hauptthemen gemacht.[103] Martin Seel etwa beschreibt Präsenzerfahrungen durch die Wahrnehmung des „bloßen Rauschens", das nur vernommen werden könne, „wo sich die Wahrnehmung von allen teleologischen Orientierungen befreit." Dieses „radikalisierte Verweilen bei dem Erscheinenden" gehe mit einem „temporären Verzicht auf [die] Bestimmbarkeit unserer selbst und der Welt" einher und sei damit „Erfahrung der Gegenwart eines unwiederbringlichen temporalen Erscheinens, die als Erfahrung einer einzigartigen Dauer, nämlich als Zustand eines *bleibenden Vergehens* willkommen geheißen werden kann."[104] Eine solche „Verbreiterung" der Gegenwart war lange auch in der kulturhistorischen Debatte aktuell. So sammelte Hans Ulrich Gumbrecht umfangreiche Belege für die Vorstellung einer „breiter" werdenden Gegenwart, weg von Präsenz als einem bloßen Moment des Übergangs innerhalb des Chronotops der „historischen Zeit" hin zu einer vor allem sich zur Vergangenheit hin ausdehnenden Präsenz,[105] die zugleich eine spezielle Fähigkeit dazu besitze, die „Gegenwart auf Gegenwärtigkeit zu öffnen."[106]

In Philosophie, Kompositionspoetik sowie in Musikästhetik, -psychologie und -theorie scheint dabei weitgehend darüber Einigkeit zu herrschen, dass Musik generell eine besondere Fähigkeit zu einer ‚Dehnung des Jetztmoments' besitzt und zugleich in einzigartiger Weise die Simultaneität von unabhängig scheinenden Ereignissen zu inszenieren vermag, die gleichsam im Jetztpunkt zusammenschießen.[107] Die Musik des 20. Jahrhunderts hat ein solches Präsenzerleben gewiss in ganz besonderer Weise gefordert, provoziert und radikalisiert, nicht zuletzt indem sie sich auffallend häufig gegen ein dramatisierendes teleologisches Entwicklungsprinzip wandte, wie es insbesondere im klassischen Stil – paradigmatisch im ersten Satz von Beethovens Fünfter Sinfonie – ausgebildet schien. Helmut Lachenmanns Einforderung einer „befreiten Wahrnehmung" als konkrete Utopie[108] (→ 1.3.4), Luigi Nonos Imperativ „Ascolta!" – von zentraler Bedeutung in der ‚Hörtragödie' *Prometeo* (1981–85)[109] – oder die Forderung John Cages Klänge nur als ‚Klänge an

103 Vgl. etwa Mersch, *Ereignis und Aura*.

104 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 234–236. Seel bringt in der Folge zahlreiche Beispiele aus der (neuen) Musik, um diese Erfahrung zu veranschaulichen, darunter Richard Wagners *Lohengrin*-Vorspiel, György Ligetis *Continuum*, Zwei Etüden für Orgel und *Atmosphères*, John Cages *4′33″* (ebd., 238f.), Steve Reichs *Piano Phase* und *It's gonna rain* (ebd., 243 und 246) sowie Beispiele aus dem Jazz (John Coltrane, David Murray, Cecil Taylor, Ben Webster), bei denen er einen „Triumph des Geschehens über das musikalisch Geschehende" konstatiert (ebd., 239).

105 Gumbrecht führt hierbei u.a. die mittelalterliche *media aetas* an, die Zeit zwischen der Erschaffung des Menschen und des Jüngsten Gerichts, als eine „unüberbietbar breite Gegenwart" (Gumbrecht, *Präsenz*, 72).

106 Ebd., 86.

107 Mahrenholz, „Zeit. B. Musikästhetische Aspekte".

108 Lachenmann, „Zum Problem des Strukturalismus", 90.

109 Nonos ‚Imperativ' geht zurück auf die Übertragung von Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen in Gedichtform durch Massimo Cacciari in *Il Maestro del Gioco*, in der sich wiederholt Unterbrechungen durch „Ascolta"-Rufe finden, die Nono in seine Partitur übernimmt. Vgl. Jeschke, *Prometeo*, 41f.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich' aufzufassen[110] (→ 1.3.2, 1.4.5) teilen trotz ihrer sehr stark differierenden kompositorischen Konsequenzen eine bewussten Abkehr von gesellschaftlich etablierten Formen der Musikwahrnehmung: Sie wenden sich gegen eine ästhetische (Vor-)Urteilsbildung, wie sie sich durch kanonisierte Klang-Zeit-Gestalten des Konzert- und Opernrepertoires oder der kommerziellen Musik sedimentieren. Für das Provozieren eines solchen Hörens wird insbesondere auf Strategien der (oft ins Extrem getriebenen) Kompression oder Dehnung von Prozessen, der Fragmentierung, der hochgradigen Komplexität und Simultaneität von Ereignissen oder, im Gegenteil, der radikalen Einfachheit und Reduktion einer oder mehrerer Materialebenen zurückgegriffen.

Allerdings ist die damit referierte und im öffentlichen Diskurs oft vernommene ‚Erzählung' nur die halbe Wahrheit: Der Gegensatz von Präsenz und Entwicklung, von gebanntem Augenblick und prozessualer Kontinuität ist nicht nur eine philosophische Aporie, er ist auch schlicht zu grob, um die komplexen Vorgänge der musikbezogenen Zeitwahrnehmung und -erfahrung tatsächlich angemessen fassen zu können. Adornos Begriffe des „intensiven" und des „extensiven Zeittypus" sollen daher hier nochmals aufgegriffen werden, um diese Polarität zu problematisieren.[111] Die Verwicklungen der beiden Konzepte in Adornos Beethoven-Fragmenten beschreiben die Problematik der musikalischen Präsenz treffend: Der *intensive Typus* repräsentiert zwar das Modell der irreversiblen, finalistisch überformten Zeit, meint aber zugleich auch die Aufhebung von Zeit-Modi in einer „zeitlos beständigen Präsenz."[112] Indem er darauf zielt, die Vergänglichkeit des Moments abzuschaffen, begreift er das Ganze eines Werks als ideell gegenwärtig. Im Gegensatz dazu bildet der *extensive Typus* eine exterritoriale Art der Präsenz aus, in der die reine Immanenz der Entwicklung durch einen Einbruch von außen gestört und durchschnitten wird: „Der extensive Typ entdeckt die modale Zeit, die nicht aufhebbar ist, während der intensive Typ die Dimensionierung der Sukzession unterordnet" und dabei die „Zeit in ‚der wir sind' je schon als Mangel definiert."[113] Richard Klein bemängelt an Adornos Modell, dass darin – bezogen auf die Musik Beethovens als beständiger Hauptreferenz – am Ende doch der intensive Typus den extensiven in die „Totalisationsbewegung eines werdenden Ganzen" integriere[114] – eine Totalisationsbewegung, gegen die sich die neue Musik seit den Umbrüchen in Atonalität, Serialität und Klangkomposition in besonderem Maße wendet und die sie doch zugleich in sich bewahrt.

110 Vgl. u.a. Cage, „History of Experimental Music in the United States", 69 und 71.

111 Adorno, *Beethoven*, 135–146 und passim. Eine konzise Diskussion bietet Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit", 66–69. Klein betont, dass man „mit dem Diskurs vom ‚intensiven' und ‚extensiven Zeittypus' […] nicht zu handfest operieren" solle: „Er hat keine dualen Entitäten im Sinn, sondern verweist allererst darauf, dass der Zeitbegriff, den der intensive Typ verkörpert, in sich gebrochen ist, ja ein unmögliches Unternehmen darstellt." (Ebd., 67)

112 Klein, „Prozessualität und Zuständlichkeit", 182.

113 Klein, „Die Frage nach der musikalischen Zeit", 68.

114 Klein, „Prozessualität und Zuständlichkeit", 189.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Es ist zunächst weitgehend unklar, welche Konsequenzen aus dem Präsenzdenken für die musikalische Analyse zu ziehen sind. Zumindest etablierte Modelle einer mit architektonischen und räumlichen Metaphern operierenden Formanalyse scheinen dem Phänomen der Präsenz zunächst ratlos gegenüberzustehen. Levinsons *concatenationism* (→ 3.1.1), der sich gezielt gegen solche ‚verräumlichenden' Analysen wandte und sich damit explizit *nicht* am Modell eines ‚Expertenhörers' orientierte, sah in einem hörenden Verfolgen der Klangfortschreitung von Moment zu Moment nicht nur *ein* legitimes Modell, sondern die Grundlage von musikalischem Verstehen und ästhetischem Urteil schlechthin.[115] Richard Taruskin ging in seiner *Oxford History* dann so weit, Levinsons Theorie als Symptom einer heraufdämmernden Epoche der „postliteracy" zu interpretieren und sie in Zusammenhang mit dem Überhandnehmen von beiläufigem, fragmentarisiertem Hören im Medienzeitalter und mit elektronisch gestützten Formen des Komponierens, die herkömmliche Notationsvorgänge umgehen, zu stellen.[116] Der dabei immer wieder vernehmbare kulturpessimistischen Akzent korrespondiert bei Taruskin freilich mit einer fragwürdig verengten Perspektive auf musikalische Innovationen im 20. Jahrhundert, insbesondere auf die serielle Musik, die auf die musikhistorisch im Grunde längst obsolete Figur eines ‚Atomismus' reduziert wird,[117] der als Vorläufer eines solchen fragmentierten Hörens hingestellt wird. Hier lässt sich festhalten, dass es prekär ist, die unterschiedlichen Dimensionen des Präsenzhörens allzu leichtfertig miteinander zu vermischen oder gar gleichzusetzen: Die Art von ‚Präsenz', wie sie durch eine geteilte, fragmentierte Konzentration im Alltag bewirkt wird – etwa beim Hören eines Sinfoniefragments während einer kurzen Autofahrt zum Einkaufen[118] oder bei der Vermischung von über Kopfhörer gehörter Klaviermusik mit einem vorüberdonnernden LKW – kann kaum mit der Art von hingebungsvollem, kontemplativ-wachem Präsenzerleben verbunden werden, wie sie die Kunstmusik nach 1945 immer wieder einforderte. Im Zelebrieren des Jetzt-Moments in zahlreichen Formen neuer Musik spiegelt sich vielmehr eine breite kulturgeschichtliche Tendenz, die Jonathan Crary als ‚Aufmerksamkeitsschulung' beschrieben hat: eine prominente Reaktion auf die vermeintlich zunehmende Zerstreuung der Wahrnehmungsaktivität im Alltag seit dem späten 19. Jahrhundert.[119]

Viele Werke der neuen Musik verfolgen diverse Strategien, um das „radikalisierte Verweilen bei dem Erscheinenden" zu provozieren. Sie zielen auf eine unmittelbare Klanggegenwart, in der keine schlüssige Teleologie, Dramaturgie oder gar Kausalität eines Vorher-Nachher mehr konstruiert werden kann und stattdessen ein ‚voraussetzungsloses' Hören, ein Sich-Einlassen auf die jeweils ‚präsente' Klangsituation möglich wird. Karlheinz Stockhausen versuchte mit dem Konzept der ‚Momentform' in besonders expliziter Weise, Prä-

115 Levinson, *Music in the Moment*.
116 Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century*, 511–514.
117 Ebd., 509.
118 Vgl. ebd., 511.
119 Vgl. Crary, *Aufmerksamkeit*, 21–69 und passim.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

senzhören zum Modell zu erheben. Ausgangspunkt des Konzepts war zum einen die ‚offene Form' im Klavierstück XI (1956) und die mit ihr verbundene Cage- und Ostasien-Rezeption Stockhausens,[120] zum anderen, wie der Aufsatz „Momentform" (1960) eindrücklich zeigt, ein bewusstes Reagieren auf ‚Hör-Probleme', die das Publikum mit dem Hören serieller Werke allgemein und mit den Werken Stockhausens im Besonderen hatte. Die Ursache dieser Hör-Probleme glaubte Stockhausen darin zu erkennen, dass die seriellen Formen keine dramatische Entwicklung mehr beschrieben. Er formulierte als Konsequenz die Kritik an den Entwicklungsformen gewissermaßen zu Ende, indem er Formen forderte, „in denen ein Augenblick nicht Stückchen einer Zeitlinie […] sein muß, sondern in denen die Konzentration auf das Jetzt – auf jedes Jetzt – gleichsam vertikale Schnitte macht, die eine horizontale Zeitvorstellung quer durchdringen bis in die Zeitlosigkeit […]."[121]

Unklar bleibt jedoch weitgehend, mit welchen kompositorischen Mitteln Stockhausen eine solche ‚Überwindung der Zeit' realisieren wollte, die auch für viele andere Komponisten – so etwa auch für Bernd Alois Zimmermann (→ 3.2.) – seit den späten 1950er Jahren oberstes Ziel war. Stockhausens Definition eines Moments ist derart breit angelegt, dass sie kaum zu einer ‚Beschwörung von Präsenz' taugt:

> Ich will also den Begriff [Moment] so fassen, daß ich jede durch eine persönliche und unverwechselbare Charakteristik erkennbare Formeinheit – ich könnte auch sagen: jeden selbständigen Gedanken – in einer bestimmten Komposition als *Moment* bezeichne; so ist der Begriff *qualitativ* und unter Berücksichtigung eines gegebenen Kontextes […] gefaßt, und die Dauer eines Momentes ist *eine* Eigenschaft seiner Charakteristik unter anderen; Momente können also, je nach Charakteristik, beliebig lang oder kurz sein.[122]

Als Vorgriff auf situative Konzeptionen der Klangkunst schließlich ist Stockhausens Anmerkung zu werten, Momentformen verlangten „einen Hörer, der gelassen, seelisch und körperlich vorbereitet ist, der den Zeitpunkt des Hörens, seinen räumlichen Abstand von den Schallquellen und die Dauer seines Zuhörens selbst wählen und mitbestimmen kann."[123] Tatsächlich offenbart sich erst hier, dass der Begriff der Momentform bei Stockhausen von einer Sprengung der herkömmlichen Präsentationsform im Konzert untrennbar ist; er zielt auf „unendliche Formen", also Werke, die „permanent […] wiedergegeben beziehungsweise gespielt werden, ganz gleich, ob jemand zuhört, oder nicht."[124] Die radikale Individualisierung des Hörvorgangs ist also Stockhausens Lösung für die Hör-Probleme, die mit der seriellen Konzeption von Zeit einhergingen; und kaum zufällig fügt er in seine Schlussworte dabei die Figur des Lauschens ein:

120 Vgl. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, 136–171.
121 Stockhausen, „Momentform", 199.
122 Ebd., 200.
123 Ebd., 198f.
124 Ebd., 205.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Die beschriebenen Erneuerungen der Aufführungs- und Hörpraxis gäben *jedem Hörer die Möglichkeit* – die ja den Werken ganz adaequat wäre – *sich seine Zeit zu nehmen,* so viel Zeit, wie er braucht zur persönlichen Wahrnehmung der Schöpfung; „denn die Dinge, die geschehen, brauchen jemand, dem sie geschehen können, jemand muß sie auffangen" – schreibt Beckett in seinem Buch „L'Innommable", und an einer anderen Stelle: „wer einmal lauschen mußte, wird immer lauschen, ganz gleich, ob er weiß, daß er nie mehr etwas hören wird, oder ob er es nicht weiß… das einmal gebrochene Schweigen wird nie wieder heil." [125]

Freilich wird rückblickend deutlich, dass Stockhausens Momentform nur schwach jene ‚hegemoniale' Tendenz der seriellen Zeitkonzeption kaschiert, die sich in der Vorstellung abbildete, frei und autoritativ über ‚Zeitschichten' kompositorisch gebieten zu können. Denn auch der Gedanke einer Isolation von Momenten beliebiger Dauer, die „eine horizontale Zeitvorstellung quer durchdringen", ist von diesem Denken geprägt, resultiert aber letztlich nur in einer Folge von Klangereignissen, aus denen beim Hören dann doch wieder Kontinuitäten und Diskontinuitäten aneinander vermittelt werden. Nichts anderes geschieht beim Hören der Ergebnisse von Brian Ferneyhoughs zugespitztem Montageprinzip der „sausage-slicer technique" (→ 3.3) oder von Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979–80), das den Grundgedanken der Momentform vielleicht am prägnantesten einlöst. Verblüffend, aber angesichts der fortdauernden Orientierung an Autorintention und Produktionsästhetik nicht verwunderlich, ist in diesem Zusammenhang, dass noch keine Analyse von Nonos Quartett existiert, die sich wirklich auf Fragen des hörenden, wahrnehmenden Erfahrens und Erfassens von Präsenz in diesem Schlüsselwerk konzentriert.

3.2 Paradoxie musikalischer Zeitlichkeit: Bernd Alois Zimmermanns *Tratto* und *Photoptosis*

Bernd Alois Zimmermann hat mit seinen philosophisch-literarisch eklektisch informierten Überlegungen und Werkkonzepten zur ‚Überwindung der Zeit' eine sehr bekannte und in der Forschung bereits viel diskutierte Spielart einer auf Phänomene der Zeiterfahrung fokussierten Kompositionspoetik hervorgebracht. Das im Spätwerk Zimmermanns in diesem Zusammenhang entwickelte Konzept der „Zeitdehnung" soll hier in Verbindung mit dem Modell des Präsenzhörens gebracht und dabei einer kritischen Neusichtung unterzogen werden, die vor allem von den Aporien ausgeht, die dieses Modell für die musikalische Analyse mit sich bringt. Dabei wird hier ein pragmatischer methodischer Ansatz verfolgt, der sich nicht in den Labyrinthen musikphilosophischer Spekulation über Zeiterfahrung allzu sehr verliert, wozu gerade Zimmermanns Werk stets Anlass gegeben hat. Analytische Grundlage ist dabei das in den ersten beiden Kapiteln entwickelte morphosyn-

125 Ebd., 209f.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

taktische Analysekonzept, das von psychologischen und ideengeschichtlichen Schichten der Musikwahrnehmung ausgeht und dabei auf Zusammenhänge zwischen temporalisierten Klangstrukturen und metaphorischer Bedeutung zielt. Klangbezogene Analysemodelle zu Zimmermanns Musik wurden bislang vor allem durch Gerhard Winkler und Oliver Korte vorgelegt.[126] Anknüpfen kann ich dabei insbesondere an Korte, der die Klanggestaltung in Zimmermanns Cellokonzert *pas de trois* (1966) u.a. mit Hilfe von Helmut Lachenmanns Klangtypologie untersucht und zum Schluss seines Aufsatzes fordert, die „Technik der Zeitdehnung in Beziehung zu Zimmermanns Methoden der Klangkomposition zu setzen",[127] aber auch an die Analysen auf der Basis von Sonagramm-Darstellungen bei Winkler sowie bei Ralph Paland.[128]

„Zeitdehnung" ist eine von Zimmermann relativ spät, nämlich 1966, entwickelte Spezifizierung seines seit den mittleren 1950er Jahren verfolgten Projekts einer „Überwindung der Zeit", das auf einen „ästhetisch-metaphysischen Zustand von ‚Zeitlosigkeit' in ‚erlebter Gegenwart'" zielt.[129] Die durchaus epochentypische Paradoxie dieses Projekts kann aus der häufig zitierten, von Zimmermann erstmals bereits 1955 geprägten Formulierung abgelesen werden, eine „Überwindung der Zeit" sei nur durch „höchste Organisation der Zeit" zu erlangen:

> Die Musik wird wesentlich bestimmt durch die Ordnung des zeitlichen Ablaufes, in dem sie sich *darstellt* und in den sie *hineingestellt* ist. Darin liegt zugleich die tiefste Antinomie beschlossen, denn kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält.[130]

Schon Carl Dahlhaus hob hervor, diese Paradoxie bewahre einen „Rest von Unbegreiflichem" und betonte die „religiöse Färbung" der Zeiterfahrung, auf die Zimmermann zielte.[131] Dass Zimmermann zudem davon sprach, diese „Überwindung der Zeit" sei das „Glück des Komponierens" und mache die „Gewalt der Musik" in besonderer Weise deut-

126 Vgl. Winkler, „Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klanges" und Korte, „‚Eine äußerst komplexe Strukturierung der Klangfarbe'".

127 Korte, „‚Eine äußerst komplexe Strukturierung der Klangfarbe'", 64.

128 Winkler, „Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klanges", 68f. und Paland, „La composition de l'espace chez Bernd Alois Zimmermann", 170–177.

129 Dahlhaus, „‚Kugelgestalt der Zeit'", 299.

130 Zimmermann, „Intervall und Zeit", 12. Ähnliche Formulierungen ziehen sich durch Zimmermanns Schriften (vgl. Zimmermann, *Intervall und Zeit*, 16, 79, 81, 103, 113); erstmals erscheint der Topos im Aufsatz „Mozart und das Alibi", 16 [Dezember 1955] (siehe unten): „Überwindung der Zeit kraft vollkommenster Organisation der Zeit […]." Vgl. dazu auch Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem für einen jungen Dichter, 300. (Die Zitate aus Zimmermanns Gesammelten Schriften folgen der ersten Auflage 1974, da die hier zitierten Texte in der zweiten Auflage 2020 weitgehend unverändert erscheinen und diese zudem keine Werkkommentare enthält.)

131 Dahlhaus, „‚Kugelgestalt der Zeit'", 299.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lich,[132] lässt nicht nur einen emphatischen, im Kern romantischen Kunst- und Musikbegriff durchscheinen, sondern auch biographisch-existenzielle sowie gesellschaftspolitische Aspekte, die für Zimmermann mit dem Zeitproblem eng verwoben waren. Zimmermanns Grundgedanke, dass „selbst das Chaos, will es der Künstler darstellen, […] auf eine künstlerische Strukturformel gebracht werden"[133] müsse, kann als der Versuch verstanden werden, der Desintegration des historischen Prozesses durch integrale Strukturierung des Klangmaterials etwas Autonomes, Beharrendes entgegenzusetzen und sie dadurch zugleich nur umso mehr zum Vorschein zu bringen. Der Topos der „Überwindung" muss dabei auch im Kontext zu Ansätzen einer deutschen Vergangenheitsbewältigung gesehen werden, zu der Zimmermann nicht zuletzt mit seinem *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69) einen gewichtigen Beitrag leistete.[134] Erkennbar wird bereits hier, dass der Zeitbegriff von Zimmermann stets bewusst mehrdeutig verwendet wird: Zeit wird verstanden im Sinne einer fortdauernden Präsenz historischer Epochen einerseits und im Sinne erlebter Gegenwart beim Rezipieren von Musik andererseits. ‚Überwunden' werden muss dabei für Zimmermann freilich streng genommen nicht Zeit als solche, sondern, auf historischer Ebene, die Illusion einer abgeschlossenen, von der Gegenwart isolierten Vergangenheit einerseits und, auf kompositorischer und perzeptueller Ebene, die irreführende Vorstellung einer Gleichsetzung von quantifizierbarer ‚objektiver' und erlebter ‚subjektiver' Zeit andererseits.

Die Paradoxie einer Überwindung von Zeit durch deren Organisation sah Zimmermann keinesfalls nur als ein Spezialproblem der neuen Musik an, sondern sie war ihm Inbegriff eines gelungenen musikalischen Kunstwerks schlechthin, wie die Ausdehnung dieses Passus auf Mozarts Musik im Aufsatz „Mozart und das Alibi" (1955) deutlich macht, der im Zusammenhang mit einem Bestreben nach Re-Kontextualisierung der neuen Musik in die ‚klassische' westliche Tradition seit den mittleren 1950er Jahren zu verstehen ist, wie ihn auch Mozart-Aufsätze Stockhausens, Hans Werner Henzes und anderer aus demselben Zeitraum dokumentieren.[135] Mozarts Musik offenbart für Zimmermann eine „Schönheit befreit von Klammer und Konvention des Ästhetischen",[136] die nicht zuletzt auf einer spezifischen „Zeitlosigkeit" beruht:

132 „Für ihn, Zimmermann, bedeute die Idee von der Einheit der Zeit ‚einen wesentlichen Faktor' seiner Komposition. Ein Komponist müsse sich vor allen Dingen mit der Zeit auseinandersetzen; denn in einer Komposition würde die Zeit gewissermaßen ‚überwunden', sie würde zum Stillstand gebracht. In der Überwindung der Zeit liege für ihn das Glück des Komponierens, die Gewalt der Musik würde auf diese Weise deutlich." (Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, 180)

133 Brief an den Graphologen Töpel, 8.8.1968, zit. nach Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 317.

134 Vgl. dazu Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 314–325 und 397–408, Hiekel, „‚In der Tat ist der Komponist Berichterstatter…'" und Hiekel, „Bernd Alois Zimmermanns Zeitauffassung", 18f. sowie Kutschke, *Neue Linke – neue Musik*, 53–78.

135 Vgl. Dibelius, „Mozarts Geltung bei der Nachkriegsavantgarde".

136 Zimmermann, „Mozart und das Alibi", 16.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Hier ist das akustische Material des gegenständlichen Charakters so vollkommen entkleidet, das Dimensionale so weitestgehend überwunden, daß das Moment der zeitlichen Ausdehnung aufgehoben erscheint und den Anschein des Zeitlosen erhält. Überwindung der Zeit kraft vollkommenster Organisation der Zeit hat hier die tiefste Antinomie der Musik in eine Ordnung gebannt, die kardanisch aufgehängt und zugleich gelöst in einem freien Raum, Musik ganz aus sich selbst und zugleich ganz Ausdruck in sich selbst ist, Schönheit und Tod in der Sekunde der Ewigkeit miteinander verschwistert, befindlich in der windstillen Mitte des Taifuns.[137]

Dass von Zimmermann gerade Mozarts Musik mit der „Überwindung von Zeit" assoziiert wird, ist keineswegs selbstverständlich. Denn einflussreiche neuere Darstellungen haben, wie oben bereits ausgeführt, im Gegensatz dazu gerade Mozarts Musik zum Anlass genommen, einen fundamentalen Wechsel von einem zyklischen musikalischen Zeitempfinden hin zu einer zielgerichteten Temporalisierung musikalischer Form am Ende des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen (→ 3.1.2).[138]

Zimmermann jedenfalls sah in der ‚zeitlosen' Musik Mozarts in besonderem Maß die „Verklammerung […] des Disparaten zu einer stimmigen ‚musikalischen Wirklichkeit'"[139] eingelöst. Deutlich wird in Zimmermanns Mozart-Essay somit, dass das Überwinden der Zeit für ihn nicht nur eine Emanzipation von linearen Verlaufsformen, sondern vor allem auch das Überwinden des „Dimensionalen" voraussetzte – ein Begriff, der hier wohl als Chiffre für die Parametrisierung der musikalischen Strukturen in der seriellen Poetik gelesen werden kann. Der Topos der „Überwindung der Zeit" ist also bestimmt vom Zweifel an der konstruktivistischen Annäherung an musikalische Form und Zeit bei Zimmermanns Zeitgenossen. Die kompositorische Umsetzung der „Überwindung" einer konventionell gestalteten Klang-Zeit bewegt sich somit im weiteren Spannungsfeld serieller und postserieller Zeitkonzepte, in denen in besonders nachhaltiger Weise etablierte Zeitdramaturgien außer Kraft gesetzt werden sollten.[140]

Giacinto Scelsi verfolgte, wie im zweiten Kapitel dargestellt (→ 2.2.1), besonders explizit den Impuls, sich im zeitlichen Medium der Musik einer zeitlosen, mystischen, etwa durch Yogaübung erreichbaren Erfahrung des „richtigen Klangs"[141] anzunähern, und er entwickelte dabei vermutlich nahezu zeitgleich zu Zimmermanns Formulierung „Kugelgestalt der Zeit" die Metapher von der „Tiefe" eines „kugelförmigen Klangs".[142] Die erste

137 Ebd.

138 Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow* sowie, zum Teil kritisch an Berger anknüpfend und dessen Ansatz differenzierend, Fuhrmann, „Die Dramatisierung der Zeit".

139 Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 301. Der Anspruch auf ‚Wirklichkeit' könnte mit Kofi Agawus *topic theory* quergelesen werden, basiert diese doch auf der Annahme einer großen Vielzahl an sozialgeschichtlich geprägten *topics*, die im konkreten Werk in einem übergeordneten narrativen Zusammenhang („plot") aufgehen. Vgl. dazu Agawus Analyse von Mozarts Streichquintett C-Dur KV 515 in *Playing With Signs*, 80–99.

140 Vgl. dazu vor allem Borio, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik".

141 Scelsi, „Son et musique" / „Klang und Musik", 601.

142 Ebd., 596.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Formulierung der viel zitierten Figur „Kugelgestalt der Zeit" ist wohl in Zimmermanns Aufsatz „Neue Aspekte der Oper" (1960) zu finden.[143] Zimmermann spricht hier allerdings spezifischer von der „gewissermaßen kugelförmigen Vorstellung der Raum-Zeitgestalt der Oper."[144] Die Aufsatzsammlung *Intervall und Zeit* verzeichnet den Topos „Kugel(gestalt) der Zeit" neun Mal, wiederum besonders häufig in Aufsätzen zu Zimmermanns Oper *Die Soldaten* (1957–64). Im Einführungstext zu den *Dialogen* für zwei Klaviere und Orchester (1960) spricht Zimmermann dagegen von der „Kugel des Klanges",[145] an anderen Stellen – ebenfalls vorwiegend im Zusammenhang mit den *Soldaten* und den *Dialogen* – vom „pluralistischen Klang"[146] bzw. einer „pluralistischen Zeitauffassung".[147] Deutlich ist also, wie sich Zeit-, Klang- und Raumbegriff in der Kugel-Metapher verschränken. Zentral ist es daneben, vor allem auch im Lichte neuerer theaterwissenschaftlicher Untersuchungen, darauf hinzuweisen, dass der Kugel-Metapher Zimmermanns neben philosophischen auch theaterreformerische bzw. -utopische Raum-Konzepte zugrunde lagen. So wies bereits Klaus Ebbeke darauf hin, dass Zimmermann von den Entwürfen eines das Publikum kugelförmig umgebenden Theaters von Jacques Polieri beeinflusst war, die der Komponist vermutlich durch Paul Pörtners Buch *Experiment Theater* (1960) kennengelernt hatte.[148] So schreibt Zimmermann 1961 in einem Werkkommentar zu den *Soldaten*:

> Die kompositorischen Prinzipien dieses Werkes, welches bereits in der Zeit von 1958 bis 1960 entstanden ist, lauten auf eine kurze Formel zusammengedrängt etwa folgendermassen: Übertragung der kugelförmigen Vorstellung der Raum-Zeit-Gestalt meiner Oper in die flächenhaft-frontale Zuordnung von Bühne und Zuschauerraum; das bedeutet weiter, dass die Bühne im Falle der „Soldaten" in der Höhe und Tiefe, überwölbend, peripher mit Gruppen von Schlagzeuginstrumenten umfangen wird. Der akustische Halbkreis der Bühne wird durch Lautsprechergruppen im Zuschauerraum zum Kreis geschlossen, in dessen Mittelpunkt nun Bühne und Orchester agieren. Das Instrumentarium wird durch die ständig sich ändernde Raumdisposition zum ständig seinen Ort wechselnden Partner des Sängers auf der Bühne.[149]

143 *Kölner Stadt-Anzeiger* Nr. 43 (20./21. Februar 1960), 5 (redaktioneller Übertitel „Komponist entdeckt das ideale Libretto"), vgl. Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, 79.

144 Zit. nach Ebbeke, „*Sprachfindung*", 12.

145 Zimmermann, *Intervall und Zeit*, 101.

146 Ebd., 95, 99, 101 und 106.

147 Ebd., 72, 80 und 115.

148 Ebbeke, „Zur Entstehungsgeschichte der ‚Soldaten'", 65.

149 Westdeutscher Rundfunk, 24.8.1961, zit. nach Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, 82; vgl. auch die vergleichbare Formulierung im Aufsatz „Zukunft der Oper", 45. Hierbei kann auch von einem Einfluss Stockhausens ausgegangen werden, der 1958/59 im Aufsatz „Musik im Raum" einen „kugelförmigen Raum, der rundum mit Lautsprechern versehen ist" gefordert hatte – und diesen dann ja 1970 im deutschen Pavillon zur Weltausstellung in Osaka realisieren konnte (Stockhausen, „Musik im Raum", 153).

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Regine Elzenheimer hat zuletzt ein breites Panorama vergleichbarer Ansätze eines „Totaltheaters" skizziert, das Zimmermanns Konzeption in einen Kontext mit Raumkonzeptionen von László Moholy-Nagy, Walter Gropius, Erwin Piscator und Antonin Artaud stellt.[150]

Zimmermanns Zeitkonzeptionen, die ja in enger Nähe und widersprüchlicher Gegenläufigkeit zu Stockhausens Gedanken zur Zeit entstanden, sind stark von dem oben als charakteristisch für die serielle Poetik erkannten Grundprinzip bestimmt, metrisch-rhythmische Verläufe im Sinne von ‚Zeitschichten' nach- und übereinander ‚setzen' zu können.[151] Dabei erhalten die für Zimmermanns pluralistisches Konzept wesentlichen musikalischen Zitate zunehmend die Funktion einer „Verdeutlichung" des „Proportionsgefüges von verschiedenen Zeitschichten […]."[152] Erfahrung von Zeit im Sinne einer während des Hörens erlebten Konstellation von Klangobjekten und -prozessen ist bei Zimmermann also insofern an die historische Zeitschicht zitierter Werkfragmente gebunden, als diese zum einen bestimmte Proportionen besonders klar hörbar ‚markieren', zum anderen die Zitate selbst zu einer „erlebniszeitlichen Verschiebung"[153] führen, also von einem unmittelbar verfolgbaren linearen Verlauf gleichsam ablenken.

Nach den bereits seit den *Perspektiven* für zwei Klaviere (1955–56) verfolgten Techniken symmetrischer und schichtenartiger Zeitorganisation und den in der Folge in den *Soldaten* nach dem Modell von Stockhausens *Gruppen* (1955–57) entwickelten proportionalen Temposchichtungen, ist es vor allem das seit 1966 im Zentrum stehende Prinzip der „Zeitdehnung",[154] mit dem sich Zimmermann von Stockhausens Konzept emanzipierte.[155] Es findet in allen Werken ab der elektronischen Musik *Tratto* (1966–67) Anwendung (wenn auch nur sehr eingeschränkt im letzten Werk, der *Ekklesiastischen Aktion*, 1970[156]), und Zimmermann erachtete dieses Verfahren als einen besonders bedeutsamen

150 Vgl. Elzenheimer, „‚Theater als internationaler Freistaat des Geistes'".

151 Dahlhaus („‚Kugelgestalt der Zeit'", 296f.) hat diesen Aspekt besonders herausgehoben.

152 Zimmermann, „Vom Handwerk des Komponisten", 35.

153 Ebd.

154 Zimmermann selbst verwendete in seinen Schriften die Begriffe „Zeitstreckung" („Gedanken über elektronische Musik", 58) bzw. „Dehnung des Zeitablaufs wie auch des Zeitbegriffs" („Intercomunicazione per violoncello e pianoforte") und spricht nur einmal, nämlich im Einführungstext zu *Photoptosis* [1968] explizit von „Zeitdehnung" („Photoptosis", 115). Heribert Henrich weist im *Zimmermann Werkverzeichnis* anlässlich der Skizzen zu *Tratto* darauf hin, dass „der Begriff ‚Zeitdehnung' seinen ganz konkreten Ursprung in der Art und Weise hatte, in der Zimmermann aus dem Schlußteil (ab 11:40) durch die Vervielfachung der Zeitproportionen den Hauptteil (bis 11:40) gewann" (Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, 739). Eine – gewiss grundsätzlich notwendige – Diskussion darüber, ob der Begriff angemessen ist, soll hier zunächst ausgeklammert werden. Grundlegende analytische Darstellungen des Konzepts anhand von Zimmermanns Spätwerk bieten u.a. Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung", Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 236–249 und 300–325 sowie Utz, „Überwindung der Zeit als musikalische Utopie".

155 Vgl. Korte, *Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann*, 151f.

156 Vgl. ebd., 9 und 85f. Korte hebt hier hervor, dass die *Ekklesiastische Aktion* im Gegensatz zu den anderen Spätwerken Zimmermanns „eine klare Entwicklungsrichtung, sowohl in dramaturgischer als auch

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

musikhistorischen Beitrag seines Komponierens – eine Selbsteinschätzung, die keineswegs von allen Exegeten geteilt wird.[157]

Orientiert an den Philosophemen der „innerlichen/eigentlichen Zeit"[158] (Henri Bergson) und des „inneren Erlebnisbewußtseins"[159] (Edmund Husserl) sowie an dem von Stockhausen 1955 in die Diskussion eingeführten Begriff der „Erlebniszeit"[160] leitet Zimmermann das Konzept der Zeitdehnung direkt aus den Aporien der Zeitorganisation in der seriellen Musik ab:

> Die Frage der zeitlichen Organisation des musikalischen Kunstwerks hatte in der seriellen Phase der Neuen Musik eine, an der Vielschichtigkeit der zeitlichen Abläufe gemessene, geradezu einseitige Interpretation gefunden. Dieser[,] nach meiner Überzeugung lediglich partiellen Entsprechung mit dem Zeitganzen habe ich seit mehreren Jahren meine pluralistische Zeitauffassung entgegengestellt. Eines der eigentümlichsten Phänomene, zu denen mich die Weiterführung dieser Kompositionstechnik gebracht hat, ist die Dehnung des Zeitablaufes, wie überhaupt des Zeitbegriffs. Diese Dehnung stellt ein neues Moment in der Musik unserer Zeit dar: die Gegenwart als Präsens der Zeit erhält dadurch eine besondere Artikulation.[161]

Zimmermann versucht mit diesem Konzept insbesondere seinen spezifischen von Augustinus ausgehenden und durch Bergsons und Husserls Zeitkonzepte differenzierten Begriff von Gegenwart zu konkretisieren: Gegenwart wird verstanden als „ständige Gegenwart",[162] in die Zukunft und Vergangenheit fortgesetzt mit einfließen, sie ist für Zimmermann also nicht die magische Beschwörung eines isolierten ‚erfüllten Augenblicks', sondern eine *Situation*, in der das Gefühl für ein (lineares) Vergehen von Zeit suspendiert wird. In der musikalischen Konkretion habe dies, laut Zimmermann, die Konsequenz, dass die Musik tendenziell „kürzer" erscheine als ihr quantitatives Maß.[163] Hierbei wird eine Abgrenzung von Anton Weberns Verfahren vorgenommen, in denen ein einziger konzentrierter Moment einen derartig hohen Informationsgehalt besitze, dass er für die Wahrnehmung nur in gleichsam gedehnter Form gänzlich fassbar werde, sodass seine Werke „globaler erlebt werden" als ihre „effektive[] Zeitdauer" nahelegen würde. Zimmermanns Zeitdehnung will dem entgegenwirken:

---

in struktureller Hinsicht" habe: „Es vollzieht sich ein unumkehrbarer Prozess der *Dekomposition.* Die Zeit selbst entfaltet eine zerstörerische Kraft […]." (Ebd., 86)

157 Vgl. Hiekel, „Bernd Alois Zimmermanns Zeitauffassung", 10.

158 Zimmermann, „Intervall und Zeit", 12. Vgl. Feneyrou, „Zimmermann et la philosphie du temps", 201–212.

159 Zimmermann, „Intervall und Zeit", 13. Vgl. Feneyrou, „Zimmermann et la philosphie du temps", 216–225.

160 Vgl. Stockhausen, „Struktur und Erlebniszeit".

161 Zimmermann, „Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik", 80.

162 Zimmermann, „Intervall und Zeit", 12. Zimmermann beschrieb Gegenwart auch als jene „hauchdünne Schicht", die „Vergangenheit und Zukunft miteinander verbindet." (Kommentar zu *Presence* im Programmheft der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik des Kranichsteiner Musikinstituts, 29.8.–10.9.1961, zit. nach Kühn, *Die Orchesterwerke B. A. Zimmermanns*, 114)

163 Zimmermann, „Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik", 80.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> […] mir scheint in der Anwendung einer übermäßigen Dehnung die Gelegenheit zu bestehen, diese nun sehr periphär gewordenen Ereignisse wieder zu kontrahieren; d.h. für den Hörer wird durch die Exposition solcher extrem gedehnter Zeitschichten die Notwendigkeit gegeben, diese zu kontrahieren. Diese Notwendigkeit tritt fast automatisch auf als hörpsychologisches Phänomen. Der Hörer wird sich dessen gar nicht bewußt, und es ist sehr interessant festzustellen, wie nachher die effektiven Zeitabstände bzw. die Zeitquantitäten beschrieben werden. Ich möchte sagen, daß Stücke von Webern, die an effektiver Zeitdauer vielleicht fünf Minuten lang sind, viel globaler erlebt werden als umgekehrt Stücke, deren musikalischer Zeitablauf sehr gedehnt ist; sie erscheinen relativ kürzer.[164]

Wie wird das Modell der Zeitdehnung nun kompositorisch realisiert? Zimmermanns kompositorische Lösungen können auf fünf Prinzipien reduziert werden, wobei, wie vor allem Jörn Peter Hiekel ausführlich dargestellt hat,[165] das Modell Zimmermanns Spätwerk auf nahezu allen Ebenen durchdringt:

1. Basis des Modells ist das ostinate Gegeneinandersetzen bzw. Übereinanderschichten von zwei oder mehr ständig wiederkehrenden, sich meist fortwährend subtil verändernden, in der Regel durch Pausen deutlich voneinander getrennten Klangereignissen in bestimmten, meist am Tritonus orientierten Proportionen (7:5, 11:8 etc.).
2. Dazu werden ostinate Liegetöne, -intervalle oder -klänge gesetzt, die meist ebenfalls unterschiedliche Zeitstrecken und -proportionen zueinander bilden bzw. an die beiden ostinaten Grundschichten (1.) gekoppelt sind.
3. In vielen Fällen sind die ostinaten Schichten in ‚beide Richtungen zugleich' komponiert, d.h. eine ‚Zeit-Grundgestalt' und ein ‚Zeit-Krebs' laufen simultan ab; damit soll die Gerichtetheit des Prozesses insgesamt unterlaufen werden; diese Technik ist in besonderem Maß dem Konzept einer Verräumlichung von Zeit geschuldet und knüpft unmittelbar an spiegelsymmetrische Konstellationen in Weberns Spätwerk an.
4. Zugleich gibt es eine Tendenz zur kompositorischen Inszenierung jener Momente, in denen die unterschiedlichen Verlaufsprozesse in einem Punkt zusammenfallen, womit die ‚schicksalshafte', ‚unentrinnbare' Dynamik des Geschehens verdeutlicht werden soll.[166]

---

164 Ebd. Zimmermann variiert diese Passage in einem Brief an Siegfried Palm vom 22.3.1967: „Durch die extreme Dehnung soll, so paradox es klingen mag, der fatale molekulare Abgrund, den Webern durch seine Kürze im Musikalischen aufgerissen hat, wieder überbrückt werden, und das kann nur dadurch geschehen, indem die konstituierenden Ereignisse von den äußersten Punkten wieder in den Mittelpunkt gezogen werden. Der Hörer wird dadurch gezwungen, das vorzunehmen, was Webern ihm abgenommen hat, die musikalischen Ereignisse unerbittlich streng miteinander zu verbinden. Deshalb: Intercomunicazione! Webern spaltet gewissermaßen den Atomkern, ich versuche das Gespaltene in einen großen übergreifenden, gewissermaßen interplanetarischen Zusammenhang zu stellen." (Zitiert nach Ebbeke, *Zeitschichtung*, 183)

165 Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 236–249 und 300–325.

166 Die Figur der ‚Unentrinnbarkeit' ist zweifellos ein zentraler Topos in Zimmermanns Ästhetik, der insbesondere im Kontext der *Soldaten* entwickelt wurde: „nicht das Zeitstück, das Klassendrama,

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

5. Rupturen, Risse im Verlauf der so stark geschlossen konzipierten Strukturen werden metaphorisch semantisiert zu Zeichen einer kritischen, teils pessimistischen Stimme, durch die eine „Überwindung der Zeit" als gescheiterte Utopie erfahrbar wird; dies gilt insbesondere für das *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69), das Orchesterwerk *Photoptosis* (1968), die Orchesterskizzen *Stille und Umkehr* (1970) und zum Teil auch für *Intercomunicazione* (1967) für Violoncello und Klavier.

3.2.1 Tratto *(1966–67): Das Oszillieren von Prozess und Präsenz*

Die Arbeit mit ostinat wiederkehrenden Klangereignissen verbindet Zimmermanns Werke dieser Phase mit repetitiven Tendenzen wie sie zeitgleich von den Minimalisten in den USA entwickelt wurden. Die dabei angestrebten kontemplativen Wirkungen und psychoakustischen Täuschungseffekte, die in anderer Weise auch bei György Ligeti oder Morton Feldman auftreten, lassen sich ebenfalls – bei aller Differenz der primären stilistisch-klanglichen Artikulationsformen – durchaus mit Zimmermanns Arbeiten in Zusammenhang bringen. Dies gilt insbesondere für die beiden Werke *Tratto* und *Stille und Umkehr*, die fast gänzlich auf dynamische Entwicklungsprozesse und klangliche Expansion verzichten und damit das Zeitdehnungsprinzip vielleicht am konsequentesten umsetzen. Zeitdehnung ist in diesen Werken im engsten Sinn als Kontemplation *eines* kontinuierlichen Klangzustandes aufgefasst, der in *Tratto* durch zwei alternierende Klangkomplexe, in *Stille und Umkehr* durch die Entfaltung eines einzigen Tons, Zimmermanns ‚Lebenston' *d*, verwirklicht wird.[167]

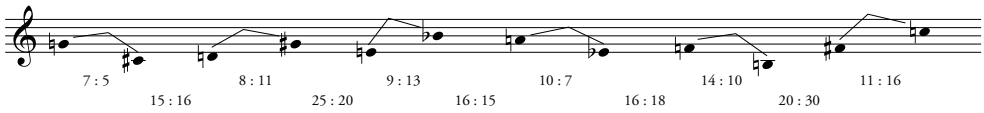
In *Tratto* (1966–67) bzw. *Tratto II* (1969)[168] wird durch die klangliche Homogenität (Sinustöne) von zwei in unterschiedlichen Zeitdimensionen alternierenden Grundklän-

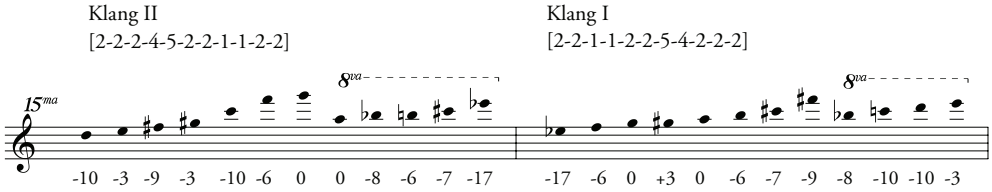
nicht der soziale Aspekt, nicht auch die Kritik an dem ‚Soldatenstand' (zeitlos vorgestern wie übermorgen) bildeten für mich den unmittelbaren Beziehungspunkt, sondern der Umstand, wie alle Personen der 1774–1775 von Lenz geschriebenen ‚Soldaten' unentrinnbar in eine Zwangssituation geraten, unschuldig mehr als schuldig, die zu Vergewaltigung, Mord und Selbstmord und letzten Endes in die Vernichtung des Bestehenden führt." (Zimmermann, „Zukunft der Oper", 41.) Vgl. dazu ausführlich Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 300–325 und passim.

167 In mehreren Werktiteln dieser Phase ist das oben thematisierte Paradoxon einer Überwindung von Zeit durch rigorose Organisation, einer ‚Ausdehnung der Gegenwart' bereits angelegt: So versteht Zimmermann „Tratto" im Doppelsinn von „Strecke" und „Stelle" (Zimmermann, „Gedanken über elektronische Musik", 58). Das Wort „Umkehr" in *Stille und Umkehr* wiederum ist wohl nicht ausschließlich im spirituellen oder gar autobiographischen Sinn (etwa als ‚Abkehr' von der Welt) zu sehen, sondern auch ‚technisch' als Hinweis auf die auch hier häufig in beide Zeitrichtungen zugleich verlaufenden Prozesse, durch die eine Gerichtetheit von Zeit unterlaufen werden soll.

168 *Tratto (I)* (15:00) wurde von Juli 1966 bis Februar 1967 im elektronischen Studio der Hochschule für Musik Köln realisiert; *Tratto II* (1969) ist eine Variante (neue Abmischung) desselben Materials von kürzerer Dauer (12:20), eingerichtet für eine Klangprojektion bei der Weltausstellung in Osaka 1970. In *Tratto II* wird der Schlussklang direkt an den Hauptteil (bis 11:40) geschnitten, der für die Konzeption von *Tratto (I)* zentrale Abschnitt von 11:40–14:20 entfällt ganz (vgl. Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, 742). Das Projekt ist mit den Plänen Zimmermanns zu einer zweiten Oper *Medea* verbunden, in der elektronische Klänge eine wichtige Rolle spielen sollten. In

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gen vor einem sich transformativ entfaltenden Hintergrund und die dynamisch weitgehend ausgeglichene Gestaltung das Verlieren an eine „Art von Zeitlosigkeit“ [169] besonders eindringlich provoziert (dies gilt stärker für *Tratto II*, während *Tratto [I]* in einem deutlichen *crescendo* terminiert). Zugrunde liegt dabei die Umkehrungsreihe der Szene III/5 aus den *Soldaten*, in der sechs Tritoni alternierend mit anderen Intervallen auftreten (Nbsp. 55).[170] Wie in den *Soldaten* folgt Zimmermann dabei in den Grundzügen der Methode aus Stockhausens *Gruppen*, die Zeitproportionen aus den Intervallproportionen der Reihe abzuleiten. Alle Klanggemische in *Tratto* bestehen aus Sinustönen und sind aus zwei Grundklängen (Nbsp. 56) abgeleitet, wobei Klang I die Krebsumkehrung von Klang II darstellt. Von diesen Klängen erstellt Zimmermann Varianten mittels „Schwebungen“, die aus den Intervallproportionen der Reihe abgeleitet sind.[171]

Notenbeispiel 55: Zimmermann, *Tratto*, zugrunde liegende Zwölftonreihe mit Intervallproportionen



Notenbeispiel 56: Zimmermann, *Tratto*, Grundklänge I und II (laut Skizzen und Werkkommentar), in Klammern Intervallstruktur in Halbtönen; Abweichungen der Tonhöhen von der gleichstufig temperierten Stimmung sind in Centwerten angegeben

„Gedanken über elektronische Musik“ sowie in „Tratto (II)“ referiert Zimmermann ausführlich den Kompositionsprozess des Werks. Analysen bieten Müller, „Erleben und Messen“, 552, Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung“, 20–31 und vor allem – auf Grundlage der Skizzen – Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 238–246 sowie – erstmals auf Basis der vierkanaligen Fassung – Paland, „La composition de l’espace chez Bernd Alois Zimmermann“, 170–177. Eine Aufstellung aller relevanten Skizzen und Dokumente findet sich bei Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, 727–742 sowie Farbtafel 16. Ich bedanke mich bei Oliver Wiener, Universität Würzburg, für die Übersendung einer digitalen Kopie der vierspurigen Fassung von *Tratto II*, die der kurzen Analyseskizze hier zugrunde liegt.

169 Müller, „Erleben und Messen“, 225.

170 Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, 739. Vgl. Korte, „Zu Bernd Alois Zimmermanns später Reihentechnik“, 33.

171 Vgl. dazu die Briefe und Skizzen Zimmermanns in Henrich, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis*, 728–734.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wie in Stockhausens *Gruppen* werden die Proportionen offenbar auf verschiedenen Dimensionen des Werks angewandt, abgeleitet aus der ‚Dehnung' eines als Modell dienenden Abschnitts, der in der Endfassung an den Schluss des Werks gestellt wurde (ab 11:40) und in *Tratto II* dann ganz wegfiel.[172] In der Eröffnungsphase von *Tratto II* sind die Proportionen der Reihe etwa in den Spuren 1 und 2[173] klar zu erkennen (Abb. 32, Audiobsp. 44). Hier alternieren Klänge in sehr tiefer Lage (Spur 1, Material a_1) und unterer Mittellage (Spur 2, Material a_2) im Dauernverhältnis 8:11, wobei aufgrund der tiefen Frequenzen die Einsatzwechsel kaum hörend nachvollziehbar sind. Deutlich erkennbar ist aber bereits hier das grundlegende ‚verräumlichende' Zeitdehnungsprinzip einer gegenläufigen Anordnung der Klänge. Markant hörbar wird dann das in Spur 4 bei 0:46 einsetzende Wechselspiel von zwei Klängen in hoher Lage (Material b) im Verhältnis 15:16 (Abb. 33). Hier kann äußerst anschaulich nachvollzogen werden, wie die Varianten der beiden Grundklänge zunächst stark ineinander verwoben sind, dann zur Mitte der Passage hin deutlich als sukzessive Ereignisse wahrnehmbar werden, um dann wieder stärker zu verschmelzen.

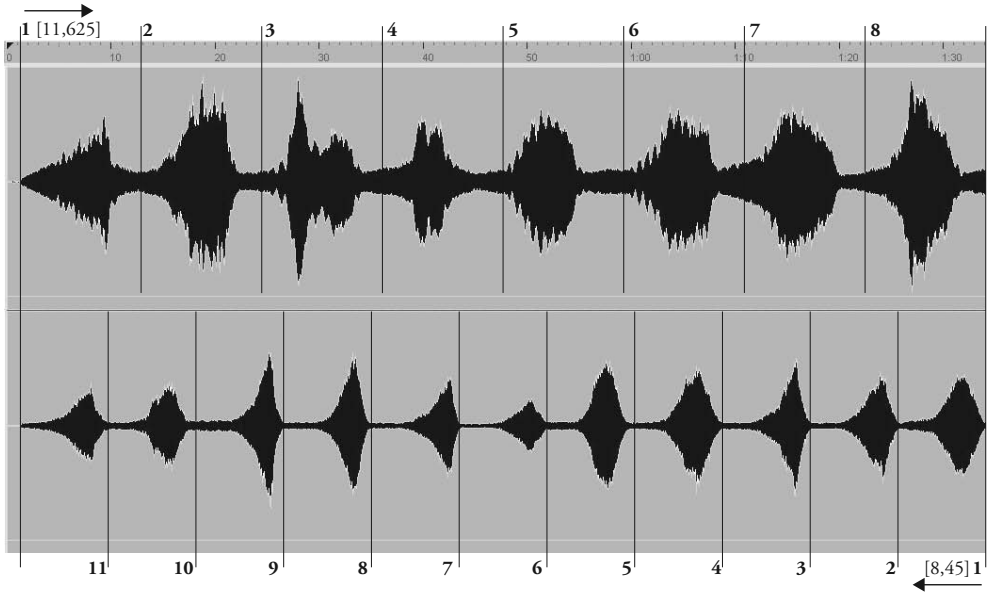


Abbildung 32: Zimmermann, *Tratto II*, Spuren 1+2, 0:00–1:34, alternierende Klangereignisse im Verhältnis 8:11 (Spur 1: Klang – Stille; Spur 2: Klang – Stille rückläufig); Amplitudendarstellung

In *Tratto* wird also die Gleichzeitigkeit von ‚gerichteter Zeit' (deutlich im ‚unerbittlichen' Ablaufen einer einmal in Gang gesetzten Prozessualität von alternierenden Klanggebilden)

172 Ebd., 739 und 742.

173 Die räumliche Anordnung der vier Spuren sollte gemäß Zimmermanns Angaben wie folgt vorgenommen werden: I = vorne links, II = vorne rechts, III = hinten links, IV = hinten rechts (Zimmermann, „Gedanken über elektronische Musik", 60).

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

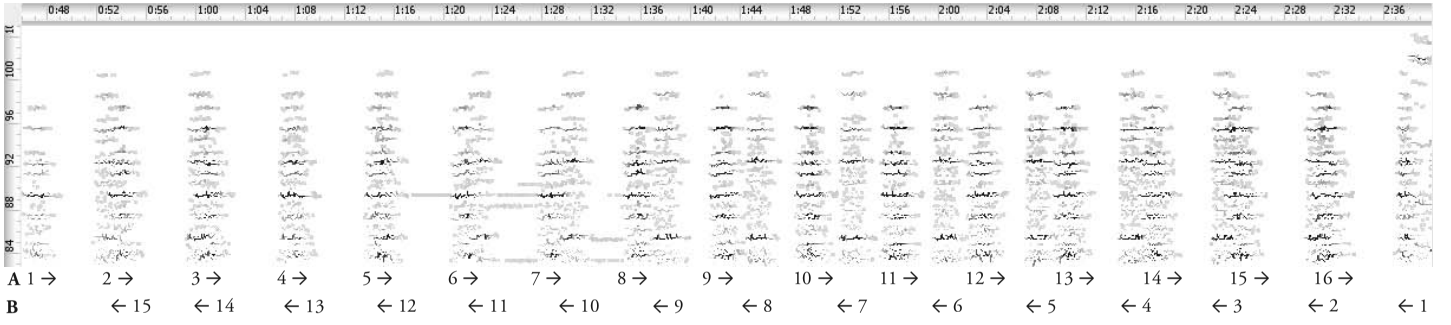


Abbildung 33: Zimmermann, *Tratto II*, Spur 4: 0:46–2:40, alternierende Klangereignisse im Verhältnis 15:16 (Klang A: Klang – Stille, 16-mal; Klang B: Klang – Stille rückläufig, 15-mal); annotierte Spektralanalyse

Audiobeispiel 44: Zimmermann, *Tratto II*, 0:00–2:40; CD WER 6776 2, ℗ 1972/2012 Wergo, Track 7, 0:00–2:40

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und Gegenwärtigkeit (deutlich in der sich stets wandelnden, also nicht schematisch voraushörbaren und dennoch klanglich homogen bleibenden Klangumgebung) inszeniert. Damit wird greifbarer, inwiefern Zeitdehnung zur „Überwindung der Zeit" beitragen soll – nämlich indem sie die Dualität von Prozess und Präsenz unterläuft bzw. aufhebt. Deutlich wird freilich in den Werken des späten Zimmermann auch, dass diese reduzierte, kontemplative Form der Zeitdehnung einem kritisch-pessimistischen Grundmoment verpflichtet bleibt, das sich in der Brüchigkeit innerhalb der vermeintlichen strukturellen Geschlossenheit offenbart. Ist schon in *Tratto* die klangliche Entwicklung immer wieder von Akzenten unterbrochen, die aus Umschaltknacksen gewonnen wurden und von Hiekel als Anspielung auf militärische Gewalt gedeutet wurden,[174] und wird die klangfarbliche Desintegration zwischen den „unvereinbaren" Instrumenten Cello und Klavier (übernommen aus dem Prinzip der Isolierung der drei Instrumente des Klaviertrios in *Présence*, 1961) zur Grundkonzeption in *Intercomunicazione*,[175] so ist in *Stille und Umkehr* die klangfarbliche Entwicklung einem konsequenten „Prozeß der Entmaterialisierung" unterworfen, die den Ton *d* immer mehr in geräuschhafte und untemperierte Bereiche überführt.[176] Die damit einhergehenden zunehmenden Unschärfen in Tonhöhenorganisation und ‚Zeitstrecken-Überlagerung' bringen hier die akribisch geordneten Zeitschichten immer mehr in eine prekäre Situation, die schließlich in ein ‚erzwungen' wirkendes Verstummen mündet. Dabei arbeitet Zimmermann gezielt mit einer metaphorischen Symbolik der Schichten: Das Zeitraster des „Blues-Rhythmus" – der „unbedingt" von einem Jazzer gespielt werden muss[177] – durchzieht als Symbol der chronometrischen Zeit, der aber stets eine Unschärfe inhärent ist, das gesamte Werk; er gerät in seiner Monotonie zunehmend in Konflikt mit der sonstigen Prozessualität. Impulse des Ensembles dagegen stehen für den vergeblichen Versuch, durch Zeitfixierung das Gegenwärtige, den Moment zu erfassen, er scheitert früh und mündet in ein gestaltloses Übereinander anonymisierter ‚Zeitstrecken': Das Scheitern der Utopie einer „Überwindung der Zeit" ist hier auskomponiert.

174 Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 245. Dass diese Akzente in *Tratto II* heftiger ausfallen als in *Tratto [I]* und dass die zweite Fassung so „erheblich düsterer, aggressiver erscheint als die erste" (ebd.) kann nach einem genauen Vergleich beider Fassungen allerdings nicht bestätigt werden, im Gegenteil erscheint die zweite Fassung deutlich flächiger und kontemplativer.

175 Die Verbindung mit *Presence* stellt Zimmermann in einem Brief an Siegfried Palm vom 22.3.1967 her (zitiert in Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 215). Vgl. auch Zimmermanns Werkkommentar: „Das Werk untersucht in besonderer Weise die Kommunikationsbedingungen zweier an sich ‚unvereinbarer' Partner, wie sie Cello und Klavier meiner Auffassung nach sind." (Zimmermann, „Intercomunicazione per violoncello e pianoforte", 115)

176 Utz, „Überwindung der Zeit als musikalische Utopie", 136.

177 Zimmermann, *Stille und Umkehr*, 9 (Fußnote: „der Blues-Spieler sollte unbedingt ein Jazzer sein").

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

3.2.2 Photoptosis *für Orchester (1968): Metaphorisierung der Zeitebenen*

Zu Zimmermanns spätem Orchesterwerk *Photoptosis* (1968) liegen bereits mehrere detaillierte Analysen vor.[178] In unserem Zusammenhang interessant ist die besondere Bedeutung, die der Aspekt der Verräumlichung im Zusammenhang mit dem Zeitdehnungsprinzip in diesem Werk hat. Ein klares Indiz für die gewachsene Bedeutung der räumlichen Metaphorik ist Zimmermanns Hinweis auf den Einfluss durch die von Yves Klein gestalteten Wandflächen im Foyer des Musiktheaters im Revier Gelsenkirchen (Eröffnung 15.12.1959), wo *Photoptosis* am 19.2.1969 uraufgeführt wurde. Zimmermann beschrieb detailliert die Affinität seiner „monochromen Klangfarbenflächen" in *Tratto* und *Intercomunicazione* zu Kleins Arbeiten.[179] Von einiger Bedeutung für die musikalische Gestaltung mag zudem sein, dass Kleins Schwammreliefs im Gelsenkirchener Foyer (1957–59)[180] keineswegs glatte, sondern topologisch zerfurchte, reliefartige monochrome Flächen entwerfen. Auch Zimmermanns Werktitel („Lichteinfall") verweist auf Räumliches. Jörn Peter Hiekel versteht ihn als „Metapher für die vom Hörer erwartete Rezeptionshaltung"[181]: Gemeint damit seien einerseits „die Notwendigkeit, die Zeitschichten aufeinander zu beziehen" und die „Farbveränderungen nachzuvollziehen", aber auch die dadurch fortgesetzt neu „beleuchteten" Schattierungen und Konstellationen zu begreifen, insbesondere auch im zentralen Collage-Abschnitt.[182]

Der erste Abschnitt terminiert nach 360 Takten bzw. 360 Sekunden,[183] also nach sechs Minuten, ‚spektakulär' in einem Collage-Abschnitt, wobei das harmonisch gespannte, doppeldominantische zweite Auftreten der ‚Schreckensfanfare' aus Beethovens Neunter Sinfonie zugleich schlüssigen Ziel- und Höhepunkt wie extreme Desintegration darstellt.[184] Die dreistufige Gliederung der ersten 360 Takte im Verhältnis 8:3:4 (192:72:96 Takte) erfährt insofern eine Dramatisierung, als eine deutliche Verdichtung der überlager-

178 Müller, „Bernd Alois Zimmermann: ‚Photoptosis, Prelude für großes Orchester'", Kühn, „Bernd Alois Zimmermann: ‚Photoptosis'", Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung", 37–64 und Bäßler, *Zeiterfahrung*, 107–182. Vgl. auch Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 312–314.

179 Zimmermann, „Photoptosis", 115.

180 Vgl. dazu u.a. Hesse/Bockemühl, *Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein*. Abbildungen finden sich etwa auf http://www.baukunst-nrw.de/bilder/full/255_183557.jpg.

181 Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 313.

182 Ebd.

183 Die Partitur von *Photoptosis* ist durchgehend in einem Zeitraster von 1/4-Takten mit dem Tempo ♩ = 60 gesetzt.

184 Vgl. auch Utz, „Bernd Alois Zimmermann und Charles Ives", 134. Der Überraschungseffekt wird auch durch die bestehende Analogie des Motivs mit den Tuttischlägen in den Takten 193 und 265 des ersten Abschnitts kaum gemildert (vgl. Brockmann, „Das Prinzip der Zeitdehnung", 46). Zur Symbolik des Zitats im Rahmen des *Requiem* vgl. Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns* Requiem, 398 und 401f. Bemerkenswert ist, dass am Beginn des „Dona nobis pacem" im *Requiem* das erste Auftreten der Fanfare, d.h. der Beginn des Beethoven-Finales, zitiert ist, während in *Photoptosis* das harmonisch stärker gespannte, doppeldominantische zweite Auftreten (Beethoven, T. 17–24) eingesetzt wird, was auf eine unterschiedliche formale Funktion des Zitats in beiden Werken hinweist.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

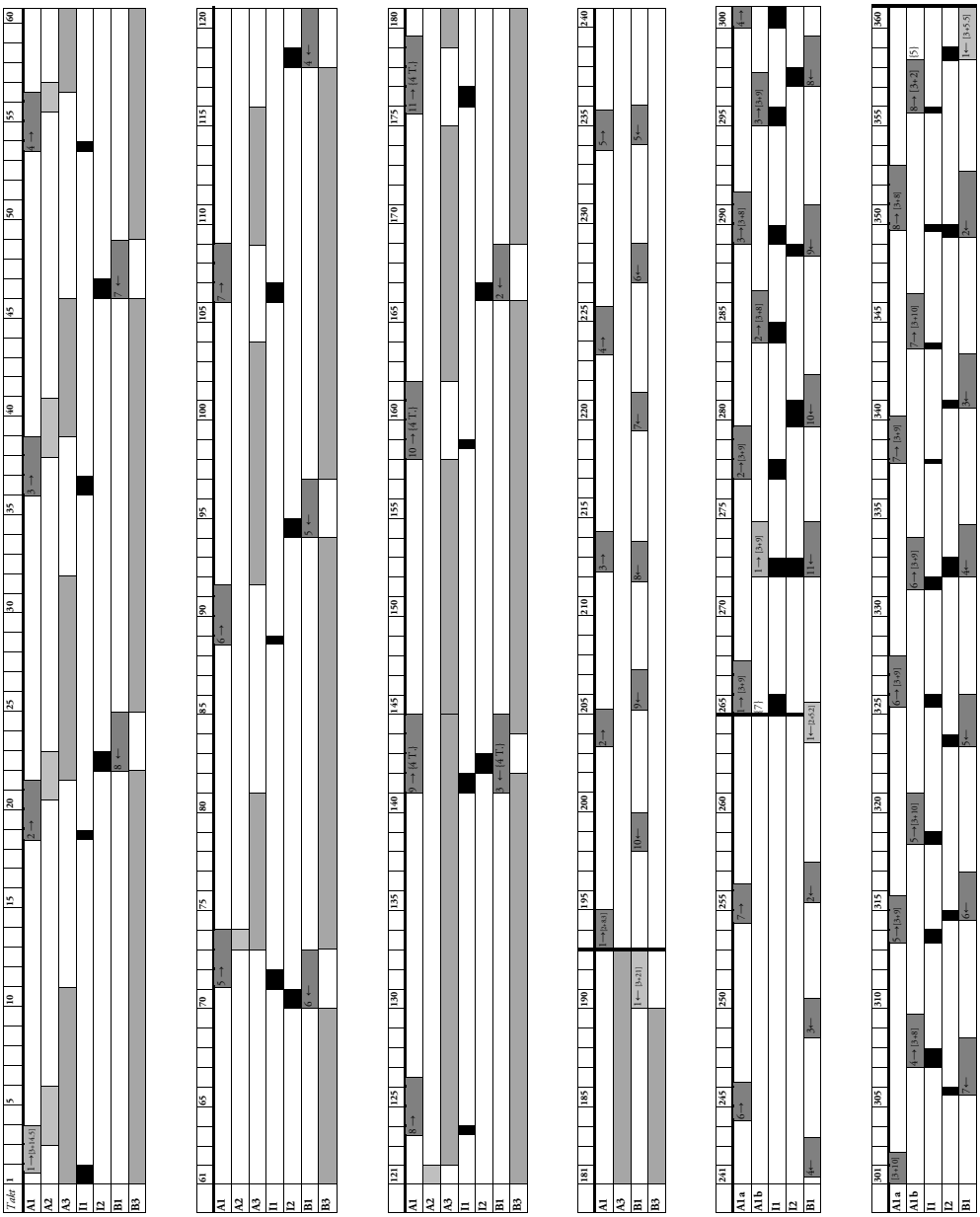


Abbildung 34: Zimmermann, *Photoptosis*, T. 1–360: Anordnung der Klangschichten (erster Teil: 11:8, zweiter Teil: 10:7, dritter Teil: 11:8, 8er-Schicht kanonisch; die Teile sind durch vertikale Striche deutlich voneinander abgegrenzt, die Proportionen sind anhand der gegenläufigen Klangfelder in A1 und B1 zu erkennen); A: figurierte Klangtexturen, I: Impulsklänge, B: liegende Klangflächen

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ten Zeitstrecken stattfindet (Abb. 34), die dynamisch zudem eklatant durch ein fortgesetztes *crescendo* hin zum *fortissimo* des dritten Abschnitts markiert ist.

Steht diese deutlich ‚vektoriale' Tendenz nun im Widerspruch zum Prinzip der Zeitdehnung? In eine solche Richtung wies bereits die Kritik Clemens Kühns:

> Fraglich ist jedoch, ob Zimmermanns Bestreben, Zeit im Sinne „ständiger Gegenwart" aufzuheben, kompositionstechnisch tatsächlich realisierbar ist; denn „Musik ist, als Zeitkunst, durch ihr pures Medium an die Form der Sukzession gebunden und damit irreversibel wie die Zeit" (Adorno). Der Versuch, diese Grundbedingung von Musik zu unterlaufen, wird weder dem Hörer noch dem Analytiker nachvollziehbar sein. Musik wird vom Hörer als zeitlich gerichteter Vorgang wahrgenommen; zumal bei „Photoptosis" – mit der gezielten Entwicklung vom *pp*-Beginn bis zur abschließenden Klangentfesselung – wird der Hörer das Übereinander musikalischer Schichten nicht als Gegenläufigkeit erkennen können.
>
> Der Eindruck aber von strenger zeitlicher Ordnung, von großräumiger Weite und scheinbarer Unendlichkeit ist unbestreitbar […]. [185]

Die Furchen und Risse in der strukturell hochgradig ‚organisierten' Zeit, von denen bereits die Rede war, treten gerade in der Schlusspassage dieses Eröffnungsabschnittes unmissverständlich hervor. Ihre Semantisierung als Topoi von (militärischer oder ziviler) Gewalt (fanfarenartige Blechbläsereinsätze; scharfe Schlagzeugakzente) oder allgemeiner als Eindruck von Konflikthaftigkeit ist unüberhörbar. Trotz dieser Neigung zum Theatralen erreicht die über die gesamte Dauer der Passage gleichmäßig beibehaltene Gespanntheit eine Zuständlichkeit, die solche Brüchigkeit als ‚Situation' und nicht als narrativen oder dramatischen Verlauf erscheinen lässt. Auch hier also unternimmt Zimmermann die anhand von *Tratto* herausgearbeitete Aufhebung des Gegensatzes von Prozess und Präsenz. Die spektrale Darstellung der Schlusspassage (Abb. 35, Videobsp. 6) zeigt beides: die Kontinuität des Klangbildes, die entscheidend zur rituellen Wirkung der Musik beiträgt, aber auch die heftigen Akzente, die das Kontinuum immer wieder scharf unterbrechen. Die Metaphorisierung der Zeitebenen wird so – gerade auch im Bezug auf Kleins Schwammreliefs – markant deutlich: Während die Akzente die ‚Gewalt' einer Domestizierung von Zeit durch regelmäßige ‚Zeitquanten' abbilden, widersetzt sich das Klangkontinuum dieser Messbarkeit im Bemühen ‚ständige Gegenwart' zu erzeugen.

Videobeispiel 6: Zimmermann, *Photoptosis*, T. 265–367, *sone*-basierte Spektralanalyse; Deutsches Symphonieorchester Berlin, Bernhard Kontarsky, Aufnahme 1995, col legno WWE 1 CD 20002, ℗ 1997 col legno, Track 15, 5:06–6:51

185 Kühn, *Die Orchesterwerke B. A. Zimmermanns*, 115 f. (Zitat im Zitat: Adorno, „Strawinsky. Ein dialektisches Bild", 386.) Auch Christian Martin Schmidt erachtete Zimmermanns Versuch, Zeit zu „überwinden" als „mehr als fragwürdig […]." (Schmidt, Begleittext zur Schallplatte *Die neue Musik und ihre neuesten Entwicklungen*, 5; vgl. auch Schmidt, *Brennpunkte der Neuen Musik*, 103–105)

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

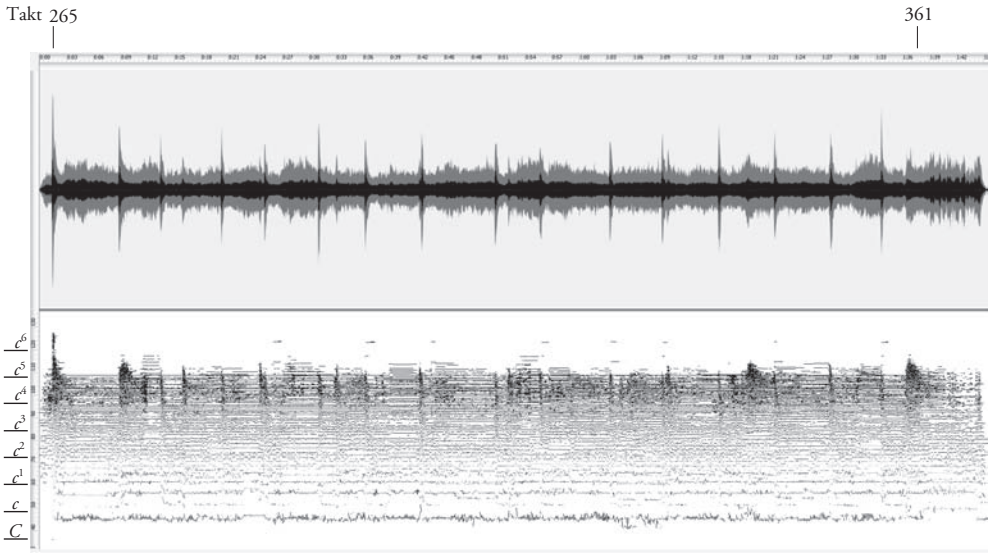


Abbildung 35: Zimmermann, *Photoptosis*, T. 265–367, *sone*-basierte Spektralanalyse (Deutsches Symphonieorchester Berlin, Bernhard Kontarsky, Aufnahme 1995)

3.3 Entgrenzung des Augenblicks: Brian Ferneyhoughs verdichtete Klangfiguren

Die besonders nachhaltige Hinwendung zur Präsenzästhetik bei Brian Ferneyhough kann als eine Konsequenz aus der Radikalisierung serieller Poetik hin zu hochkomplexen Strukturen verstanden werden, in denen jegliche konventionelle Dramatisierung von Zeitverläufen gezielt unterminiert wird (→ 1.1–1.2). Eine grundlegende Funktion in Ferneyhoughs kompositorischem Denken fällt dabei einem spezifischen Begriff von ‚Figur' zu, der auf Gilles Deleuzes Bacon-Interpretation[186] zurückgeht: Figur wird verstanden als ein „Einfangen von Kräften",[187] ein Konzept, das Querverbindungen zu anderen Komponisten wie Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino oder Franco Donatoni erlaubt, die einen ähnlich akzentuierten Figur-Begriff in den Mittelpunkt stellten.[188] Bei Ferneyhough verbinden sich, ausgehend von Deleuze, mit dem Begriff energetische und vitalistische Metaphern, die besonders an Griseys Vokabular erinnern, wenn etwa von „Wellen", „Kraftlinien", „sub-

186 Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*.
187 Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, 56.
188 Vgl. ebd., 252–263 und Cavallotti, *Differenzen*, 65–72.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kutanen Trieben" etc. die Rede ist.[189] Andererseits könnte es keinen größeren Gegensatz geben zwischen Griseys systematischem Präsentieren von hörend nachvollziehbaren Materialtransformationen (→ 2.2.2) und dem starken Gewicht auf *prä*-kompositorischen Vorgängen bei Ferneyhough, die sich dann im klanglichen Endergebnis zu äußerst dichten Konglomeraten verbinden, in denen hörend zunächst meist keine einfache Form von Prozessualität mehr ausgemacht werden kann. Ferneyhough hat im Gegenteil mit Strategien der Zersplitterung und Unterbrechung Verfahren entwickelt, die darauf zielen, „die Wahrnehmung musikalisch entwickelter Zeit gezielt auszuschalten […]."[190] Diese „abolition of linear temporal experience"[191] wurde durch Techniken der „interruptive polyphony" und der „interference form"[192] umgesetzt, in späteren Werken wie *Plötzlichkeit* für Orchester (2004–06), *Chronos/Aion* für Ensemble (2008) oder dem Sechsten Streichquartett (2010) radikalisiert zur „sausage-slicer technique",[193] in welcher der musikalische Verlauf aus mehr als hundert kleinen Zellen zusammengesetzt wird.

Ferneyhough hat sich mehrfach zu Fragen der Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit geäußert, wohl nicht zuletzt herausgefordert durch eine oft polemische Musikkritik, die immer wieder einen Mangel an ‚Wahrnehmbarkeit' oder sinnlicher Nachvollziehbarkeit seiner Musik monierte. Dabei ist einerseits charakteristisch, dass Ferneyhough sich konsequent eines phänomenologischen Vokabulars bedient und damit eine morphologische Betrachtungsweise seiner Musik nahelegt, andererseits aber auch darauf verweist, dass der Zugang zu dieser Musik über die musikalische Oberfläche zu kurz greift:

> Meine eigene Musik ist hinsichtlich der Anzahl von gleichzeitig aktiv beteiligten Ebenen häufig extrem dicht, aber der unmittelbare Effekt ist auf der Oberfläche nicht selten eher grau und einheitlich. Das tue ich, um den Hörer darauf hinzuweisen, dass es in dem Stück eigentlich nicht um die unmittelbare Oberfläche geht – anders als zum Beispiel bei vielen Werken der 60er Jahre, in denen die unmittelbare, strukturell geformte Qualität von primärer Bedeutung war. Ich möchte sozusagen, dass das Ohr im Morast versinkt, in einem Meer ständig mobiler Elemente, von denen zu jedem gegebenen Zeitpunkt immer nur ein paar wenige ins Sichtfeld treiben und erkennbar werden.[194]

189 Vgl. Ferneyhough, „Form – Figure – Style" und Ferneyhough, „Il Tempo della Figura". Diese beiden Aufsätze erschienen in deutscher Übersetzung von Claus-Steffen Mahnkopf als „Form, Figur, Stil – eine vorläufige Einschätzung", *MusikTexte* H. 37 (1990), 7–10 und „Il Tempo della Figura", *MusikTexte* H. 36 (1990), 27–30. Eine weitere deutsche Übersetzung von Christiane Tewinkel erschien als „Il Tempo della Figura (1984)", in: *Brian Ferneyhough* (Musik-Konzepte, Bd. 140), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2008, 32–41.

190 Lippe, „Brian Ferneyhough", 18.

191 Ferneyhough, „Time and Motion Study II", 107.

192 Feller, „Resistant Strains of Postmodernism", 257.

193 Ferneyhough / Archbold, „Brian Ferneyhough in Conversation with Paul Archbold", 49.

194 „My own music is often extremely dense in terms of the number of simultaneously participating levels of activity, but the immediate surface effect is not infrequently rather grey and uniform. I do that in order to suggest to the listener that the immediate surface is not what the piece is funda-

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Metapher vom „Meer ständig mobiler Elemente" legt freilich doch wiederum einen Weg zur klanglichen Oberfläche frei, und zwar einen mehrpoligen und mehrdeutigen. Die Wellen, Kraftlinien, subkutanen Triebe etc., von denen Ferneyhough häufig spricht, entstehen durch eine Verknüpfung von „musikalischen Ereignissen", die „durch [ihre] Fähigkeit definiert [werden], die auf [sie] einwirkenden Kräfte sichtbar zu machen, sowie die Energien, die dadurch freigesetzt werden."[195] ‚Figur' kann bei Ferneyhough tendenziell synonym zu einem solchen „musikalischen Ereignis" verstanden werden und es darf dabei angenommen werden, dass dieser Begriff *nicht* ausschließlich „die kleinste mit autonomer melodisch-rhythmischer Konfiguration ausgestattete Zelle",[196] sondern auch größere, übergeordnete Gestalteinheiten bezeichnen kann.

3.3.1 Kraftlinien in Incipits *(1996)*

Anhand einer kurzen Passage aus Ferneyhoughs äußerst ‚figuralem' Kammermusikwerk *Incipits* für Viola, obligate Perkussion und sechs Instrumente (1996) kann gezeigt werden, wie solche Figuren in Klangfarben- und Konturvorgänge einfließen, die eine übergeordnete hörende Orientierung innerhalb einer zunächst verwirrend erscheinenden Komplexität ermöglichen. Das sechsköpfige Kammerensemble entfaltet in der herausgegriffenen Passage (T. 77–97, Audiobsp. 45, Ausschnitt in Nbsp. 57: T. 84–91) in fast konstanter Dichte ein ständiges Überblenden zwischen Vorder- und Hintergrund, das die hörende Wahrnehmung zwingt, sich an elementaren Bezugspunkten zu orientieren. Dies sind zum einen extreme Lagen, insbesondere hohe Spitzentöne (hier durch Ellipsen gekennzeichnet), zum anderen perkussive Impulsklänge sowie geräuschhafte Elemente, die sich markant von den Tonhöhenfeldern absetzen (durch Rechtecke hervorgehoben). Auf dieser Grundlage lassen sich für jede Partiturseite einige prominente ‚musikalische Ereignisse' herausfiltern, die ein performatives Hören, wie die verbindenden Linien zu zeigen versuchen, durchaus zu übergeordneten ‚Kraftlinien' zusammensetzen kann.

Audiobeispiel 45: Ferneyhough, *Incipits*, T. 77–97; Bodo Friedrich, Olaf Tzschoppe, Ensemble SurPlus, James Avery, CD cal-13013, ℗ 2004 edition zeitklang Musikproduktion, Track 4, 5:53–6:29

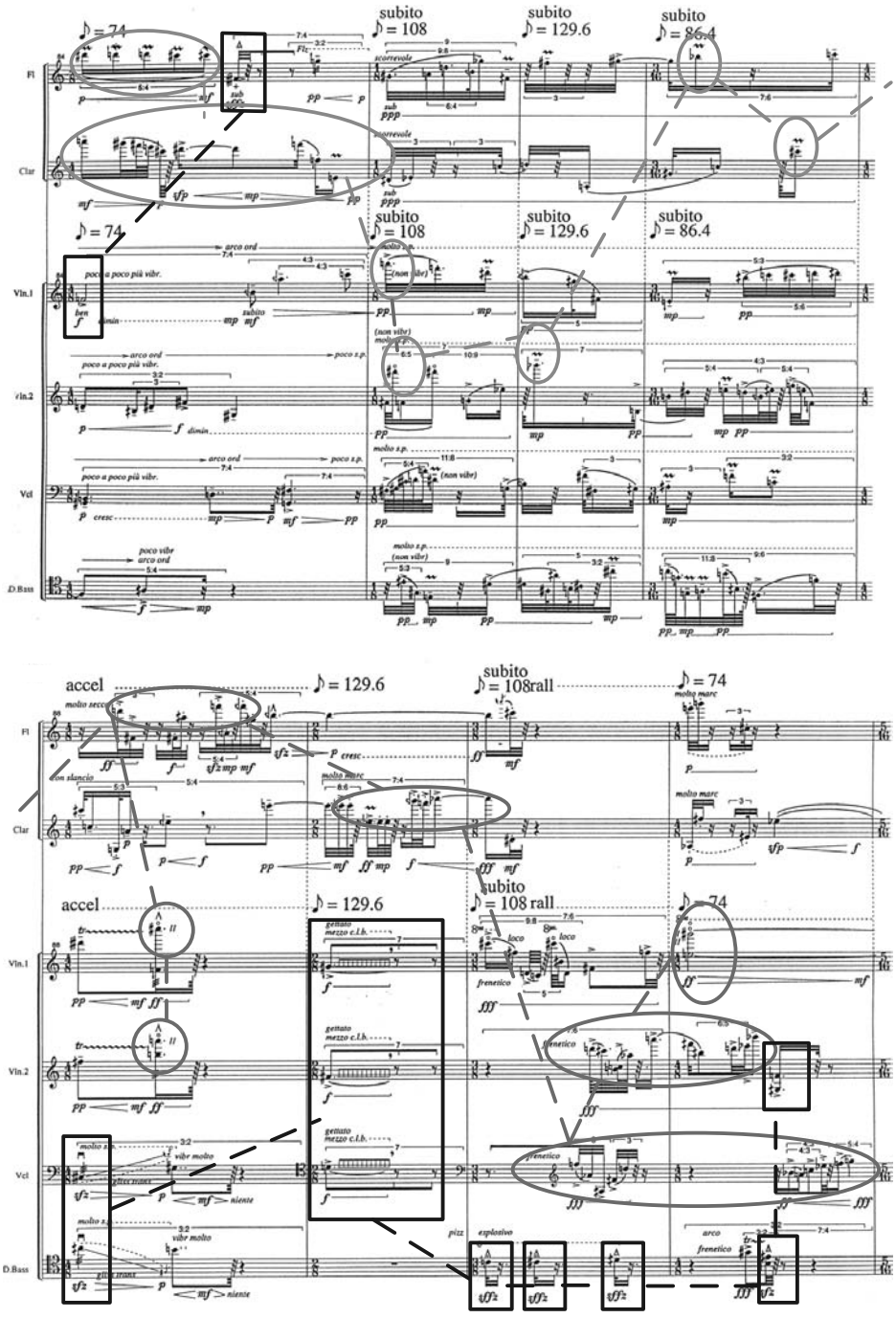
Die Kraftlinien ergeben sich hier im Wesentlichen aus dem bereits im zweiten Kapitel ausführlich analytisch produktiv gemachten psychoakustischem Phänomen des *auditory*

mentally *about* – unlike, for instance, many works of the sixties, in which the immediate, texturally sculpted quality was of primary significance. I want the ear to sink down, as it were, into the morass, the sea of constantly mobile elements, only a few of which float into distinct view at any given instant." (Ferneyhough, „Interview with Joël Bons", 231, Übersetzung Lippe, „Brian Ferneyhough", 8)

195 „The musical event is defined by its capacity to render visible the forces acting on it as well as the energies thereby set free." (Ferneyhough, „Carceri d'Invenzione", 132)

196 Cavallotti, *Differenzen*, 67.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb



Notenbeispiel 57: Ferneyhough, *Incipits*, T. 84–91; © Copyright 2002 by Hinrichsen Edition Peters Edition Ltd. London

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

streaming (→ 1.4.8, 2.1.1). Ferneyhoughs postserielle Verfahren münden in einem ‚figuralen' und damit auch konturorientierten Komponieren, in dem herkömmliche, also tonale, aber auch serielle Mittel der Gestaltbildung sowie harmonischer Zentrismus konsequent durch alternative, gezielt destabilisierende Verlaufsmodelle ersetzt werden. Es können sich so eigenständige Kriterien musikalischer Sukzessivität ausbilden, wobei das musikalische Hören auf elementare, mitunter reflexhafte Wahrnehmungsvorgänge wie die Beziehung zwischen Konturverläufen oder *streams* zurückgeworfen wird. Zweifellos wirft das „Gefühl von Bedrängnis, von ‚zu wenig' Zeit", das, wie Ferneyhough sagt, den musikalischen Fluss als „schnell" oder „zu schnell" erscheinen lässt,[197] Hörer*innen im besonderen Maß auf solche elementaren Wahrnehmungsreflexe zurück. Immerhin ist es hier aber möglich, die Kraftlinien über einen gewissen Zeitraum hinweg als stabile morphosyntaktische Komponenten zu begreifen. In anderen Werken führt die Stärkung einer „inneren Integrität" musikalischer Ereignisse aber mitunter zu einem gänzlichen „Verbergen" eines solchen „Zeitpfeils".[198] Ganz im Sinne der Präsenzästhetik sucht Ferneyhough durch solche Verfahren

> Momente, in denen unser Bewußtsein sich aus dem unmittelbaren Fluß der Ereignisse löst und sich abseits stellt, abtastet, sich bewußt ist, daß es in einem „spekulativen Zeit-Raum" der Dimensionen operiert, die sich von denen, die für den musikalischen Diskurs an und für sich geeignet sind, unterscheiden.[199]

3.3.2 Funérailles *(1969/78/80) und die Störung von Prozessualität*

Das Hinzielen auf Einzelmomente kann anhand eines Vergleichs der beiden Versionen von *Funérailles* für sieben Streicher und Harfe (1969/78, revidiert 1980) genauer veranschaulicht werden. In Version 1 ist eine klare Prozessualität ausgebildet: Liegende Einzeltöne bilden zu Beginn ein Bezugsnetz im Tonraum, werden zunehmend verkürzt und mittels ‚herausfahrender' Gesten verdichtet (Nbsp. 58, Audiobsp. 46). Diese Gesten werden vor-

197 Ferneyhough, „Die Taktilität der Zeit", 15 (vgl. „The Tactility of Time", 44).

198 Ferneyhough spricht davon, dass „in dialektischer Weise der Einfluss des Zeitvektors das Ereignis-Objekt ‚beschädigt'" („Die Taktilität der Zeit", 15, vgl. „The Tactility of Time", 45). Vgl. auch Ferneyhoughs Aussage: „Es gibt so zwei Bedeutungen von Kraftlinien: Auf der einen Seite (der sogenannt positiven) blickt man immer mit einem Auge in die Zukunft, während man das Innenleben eines bestimmten Klangphänomens (einer Phrase, eines Themas, eines Klangobjekts) gestaltet. Auf der anderen Seite werden diese Kraftlinien und Energien durch Zerstörung oder Beschädigung wahrgenommen: Erhält eine aufgebaute Struktur von irgendwelchen unsichtbaren Kräften Beulen, so wird sie kaputt gemacht, umgestaltet, und je nachdem, in welchem Maß dies geschieht, mit welcher Ausdehnung am Objekt diese Zerstörungstendenzen wahrnehmbar sind, kann man Schlüsse ziehen auf Richtung und Energiegehalt dieser Kraftlinie, von der ich gesprochen habe. Es ist die Wunde, die uns ein kleines Fenster öffnet auf das, was im Inneren eines Klangobjektes wirklich stattfindet." (Ferneyhough in Ferneyhough / Meyer, „‚Wichtig ist, daß sich der Komponist selbst beim Komponieren umkomponiert'", 48f.)

199 Ferneyhough, „Die Taktilität der Zeit", 14.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

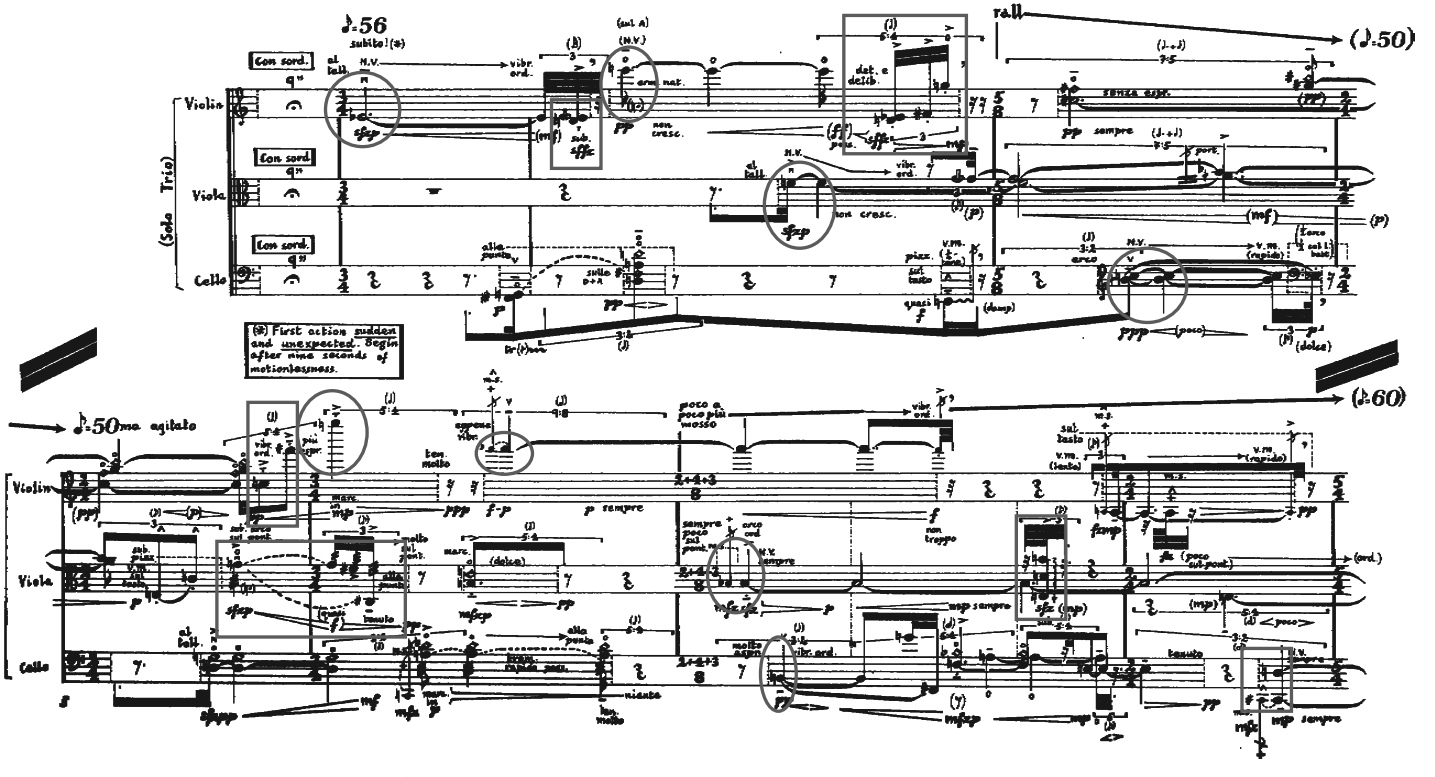
übergehend in Tremolofeldern neutralisiert, tauchen aber immer wieder impulsiv an die Oberfläche und treiben den ‚Zeitvektor' voran. Version 2, in der das Material aus Version 1 vollkommen neu angeordnet und kompositorisch neu ‚interpretiert' wurde, ist dagegen in mehrfacher Hinsicht gebrochen und durchbrochen. Dabei wird zum einen die zeitliche Prozessualität durch die Eigendynamik von Einzelereignissen gestört. Man kann dies etwa beobachten anhand der Ausweitung der vier durch Pausen isolierten Cellofiguren zu Beginn, die in Version 1 drei Takte umfassen, in Version 2 aber wuchernd über die ersten 16 Takte ausgebreitet werden (Nbsp. 59, vgl. Nbsp. 58).[200] Zum anderen wird in Version 2 bereits am Beginn sichtbar, wie synchronisierte Tutti-Einsätze oder eingefügte Generalpausen immer wieder den musikalischen Fluss scharf unterbrechen (Nbsp. 60, Audiobsp. 47, T. 4/5, 5/6, 9/10), eine Tendenz, die sich in Version 1 erst gegen Schluss andeutete. Diese stärker ‚perforierte' Oberfläche von Version 2, am deutlichsten sichtbar in der Vielzahl homorhythmischer Impulse und Gesten (vgl. Abb. 36), zeigt zugleich anschaulich wie die Isolation von einzelnen Klangereignissen nicht lediglich Kohärenz zerstört, sondern zugleich dialektisch gebunden ist an Wucherungsprozesse, in denen die isolierten Fragmente auf das Potential neuen syntaktischen Sinns abgetastet werden. Dabei scheinen sich die einzelnen Ereignisse zu dehnen und eine Art von klanglicher Zeitlupe zu durchlaufen, die im Gegensatz zum Eindruck des ‚Zu-wenig-Zeit-Habens' steht. Peter Rosser hat in diesem Sinn dargestellt wie Ferneyhough in Übereinstimmung mit Walter Benjamins Theorie des Films durch die Anwendung filmischer Techniken wie Montage, Vergrößerung oder Zeitlupe „die Wahrnehmung von Zeit verlangsamt bis zum Punkt, wo den physischen Extrakten eines andernfalls Unbemerkten eine neue Dauer außerhalb ihrer zeitlichen Umgebung verliehen wird."[201]

Audiobeispiel 46: Ferneyhough, *Funérailles* für sieben Streicher und Harfe, Version 1, T. 1–8; Virginie Tarrête, Ensemble Recherche, Arditti Quartett, Lucas Vis, Aufnahme 2004, CD STR 33739, ℗ 2005 Stradivarius, Track 1, 0:00–0:47

200 Vgl. dazu Rosser, „Brian Ferneyhough and the ‚Avant-garde Experience'", 135–138.

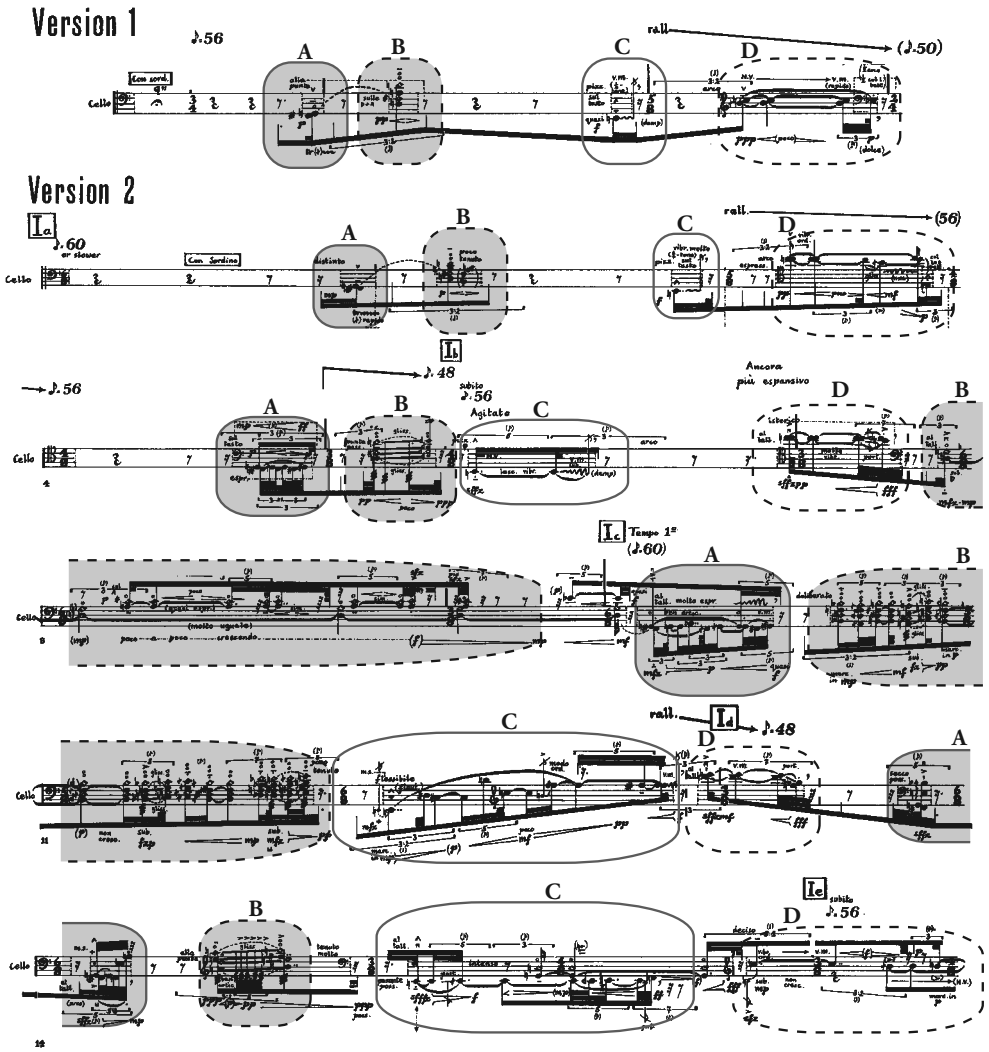
201 „The intensity of concentration on the smallest detail slows the perception of the flow of time down to such an extent that concrete, physical extractions of the otherwise unseen are given a new permanence outside of their temporal environs." (Ebd., 121)

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb



Notenbeispiel 58: Ferneyhough, *Funérailles* für sieben Streicher und Harfe, Version 1, T. 1–8: Tonraum-Netz aus liegenden Einzeltönen (Ellipsen); Verdichtung durch ‚herausfahrende' Gesten (Rechtecke); © 1980 by Hinrichsen, Peters Edition Ltd., London, Edition Peters 7224

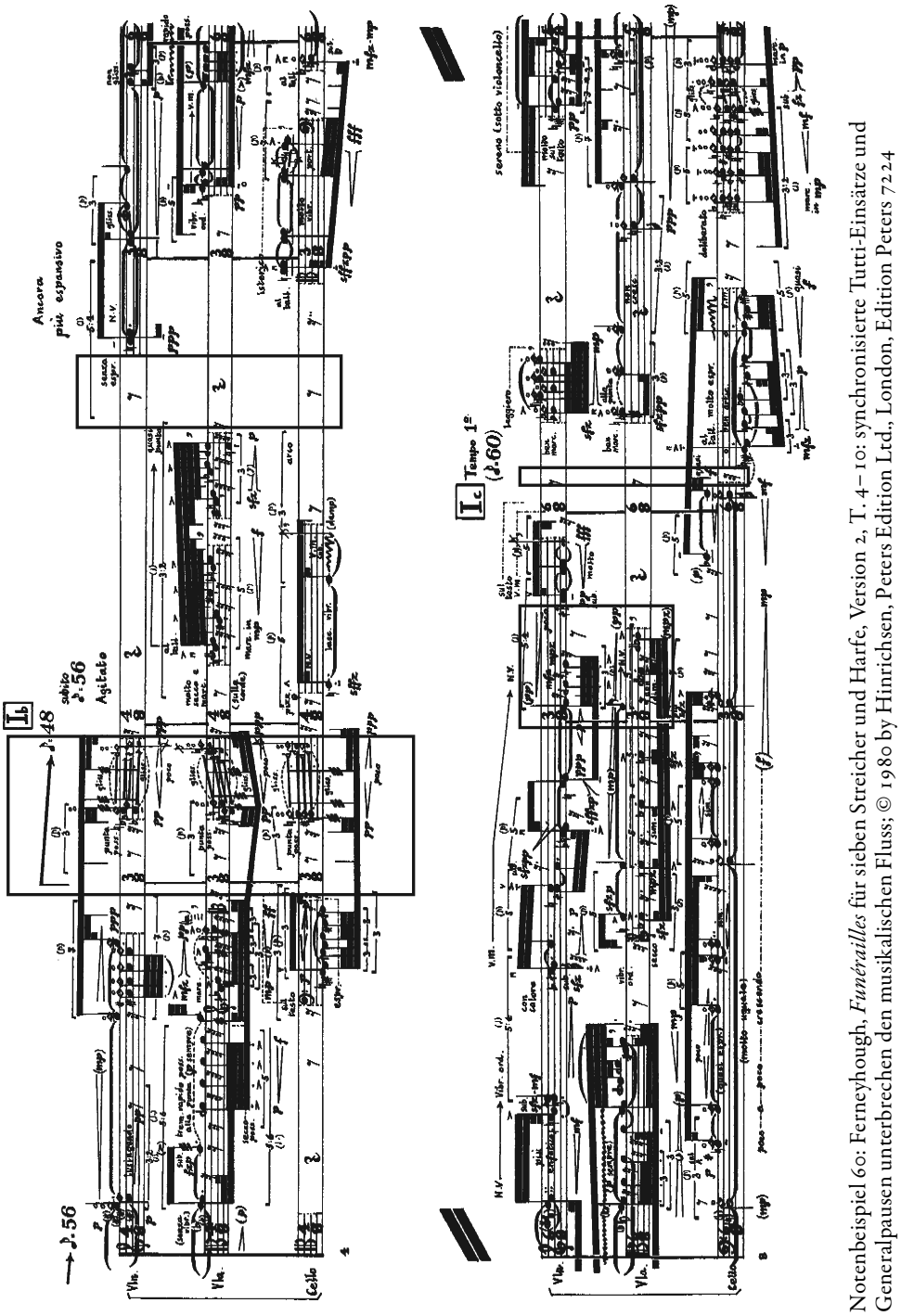
https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb



Notenbeispiel 59: Ferneyhough, *Funérailles* für sieben Streicher und Harfe, Cellopart: Version 1, T. 1–3, Version 2, T. 1–16: Ausweitung der vier in Version 1 durch Pausen isolierten Cellofiguren A–D in Version 2; © 1980 by Hinrichsen, Peters Edition Ltd., London, Edition Peters 7224

Audiobeispiel 47: Ferneyhough, *Funérailles* für sieben Streicher und Harfe, Version 2, T. 1–10, Virginie Tarrête, Ensemble Recherche, Arditti Quartett, Lucas Vis, Aufnahme 2004, CD STR 33739, ℗ 2005 Stradivarius, Track 4, 0:00–0:57

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb



Notenbeispiel 60: Ferneyhough, *Funérailles* für sieben Streicher und Harfe, Version 2, T. 4–10: synchronisierte Tutti-Einsätze und Generalpausen unterbrechen den musikalischen Fluss; © 1980 by Hinrichsen, Peters Edition Ltd., London, Edition Peters 7224

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In Version 2 verbinden sich die Prozesse der Fragmentierung und Wucherung mit dem morphologischen Archetyp des Echos, der immer wieder in Form von nachebbenden Einzelimpulsen in der Harfe nach dem Modell des rhythmisch perforierten Einzeltons in Takt 1 auftritt (vgl. T. 56, 81, 90, 95), aber auch in einem gestischen ‚Negativ' des großen *Esplosivo!*-Ausbruchs (T. 99–100/102–103). Dass die klangliche Verwandlung der Echorepetitionen in Schlagimpulse ohne Tonhöhe, die vier Musiker*innen durch Steine, Holzblock, Claves und Maracas gegen Ende von Version 2 ausführen, so unmerklich geschehen kann, weist darauf hin, wie stark sich hier bereits eine impulshafte Substruktur des Klangbildes ausgebreitet hat, in der die entwicklungsträchtigen Tonhöhenprozesse der Version 1 zu isolierten ‚Präsenzmomenten' komprimiert sind.

Betrachten wir einen längeren Prozess in Version 2 vor und nach dem *Esplosivo!*-Ausbruch anhand des Klangresultats, können wir klar Kontraste zwischen markanten, Zeitpunkte markierenden Impulsen und dazwischen liegenden Auflösungsfeldern registrieren, wobei die Felder vielleicht als Echos der Impulse aufgefasst werden können (Abb. 36, Audiobsp. 48). Die Auflösungsfelder nehmen aufgrund der hier verwendeten ‚Wolfsdämpfer' einen diffusen Flächencharakter ohne distinkte Tonhöhen an. Diese Flächen kontrastieren mit den zum Teil unregelmäßigen Repetitionen distinkter Einzeltöne, die den Impulsen voran gehen oder ihnen folgen. Zum Schluss der Passage hin (T. 99) scheint die so gestaute Energie in einer Art Befreiungsschlag zu explodieren, der in der Partitur mit „Esplosivo!" markiert ist, wobei der nur sehr kurze zweitaktige Ausbruch gleich wieder von einer unterbrechenden Zäsur und einem Echo gefolgt wird. Zweifellos handelt es sich bei den Impulsen um grundlegende *cues*, bei Impulsen, Repetitionen und Auflösungsfeldern um das Basismaterial von Prototypen. So schlüssig die morphosyntaktische Prozessualität auf dieser mikroformalen Ebene auch sein mag, so zeigt doch der Gesamtverlauf beider *Funérailles*-Werke, die, wie Ferneyhough betont, weder als zwei Sätze eines Zyklus noch als zwei ganz getrennte Werke aufzufassen sind,[202] letztlich einen hohen Grad an Fragmentierung. Der Komponist hält fest: „A clear unfolding of an unambiguous overall form has been intentionally frustrated by the extended development of textures being cut off short or else undermined by an obstinate emphasis upon the ‚microscopic point of view'."[203] Und Ferneyhough legt großen Wert darauf, dass der Eindruck von Fluktuation nicht durch eine übermäßig direkte, expressionistische Art der Interpretation kaschiert wird.[204]

Audiobeispiel 48: Ferneyhough, *Funérailles* für sieben Streicher und Harfe, Version 2, T. 81–102, Virginie Tarrête, Ensemble Recherche, Arditti Quartett, Lucas Vis, Aufnahme 2004, CD STR 33739, ℗ 2005 Stradivarius, Track 4, 7:13–9:19

202 Ferneyhough, „Preface".
203 Ferneyhough, „General Remarks concerning Interpretation".
204 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

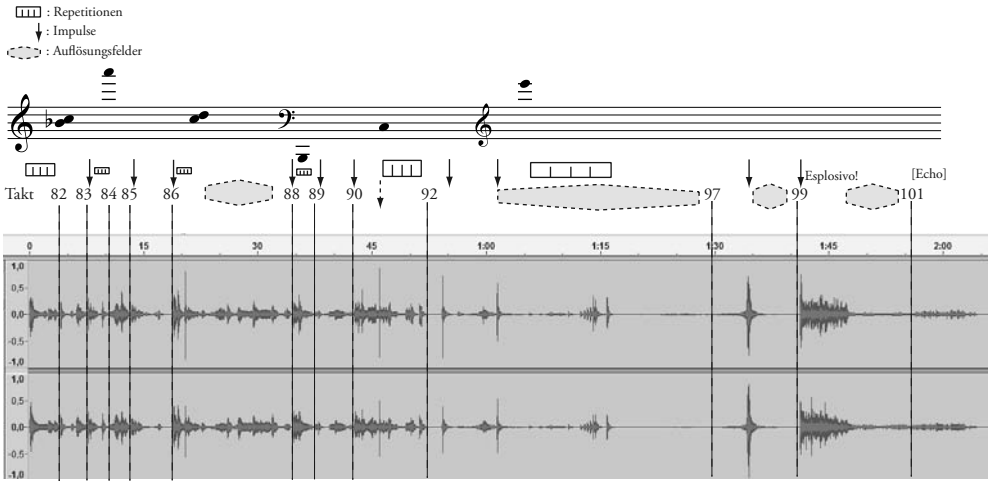


Abbildung 36: Ferneyhough, *Funérailles* für sieben Streicher und Harfe, Version 2, T. 81–102: Detailanalyse (von unten nach oben): Amplitudendarstellung, saliente Ereignisse in Notendarstellung und graphische Darstellung der morphologischen Typen (Arditti Quartett, Ensemble Recherche, Lucas Vis, Stradivarius STR33739SD 2006)

Ob Ferneyhoughs Musik das mehrfach evozierte Konzept des Präsenzhörens tatsächlich einlöst, kann dennoch hinterfragt werden. Gewiss wird der Hörvorgang aufgrund der hohen Dichte und Geschwindigkeit der Ereignisse im besonderen Maß auf elementare Wahrnehmungsreflexe zurückgeworfen. Die fortgesetzte Fragmentierung des Verlaufs ‚zerstört' aber nicht lediglich Kohärenz, sondern ist zugleich in Wucherungsprozesse involviert, die fortgesetzt neuen syntaktischen Sinn produzieren, wie es ansatzweise in der obigen Analyseskizze dargestellt wurde. Dabei sind die morphologischen Typen zugleich metaphorisch gefasste Bedeutungsträger. Die immer neuen Konstellationen aus Impulsen, Repetitionen und Auflösungsfeldern lassen sich als Ableitungen morphosyntaktischer Typen wie Impuls-Echo, Spannung-Lösung oder Fläche-Ausbruch-Echo verstehen – als Archetypen, in denen das Ineinandergreifen von Morphologie und (vorwiegend energetischer) Metaphorizität deutlich wird. Solche Archetypen ließen sich auf einer weiteren Ebene, etwa über den Titel „Funérailles", mit Aspekten metaphorischer Exemplifikation im Sinne der musikalischen Metapherntheorie Christian Thoraus[205] verknüpfen (→ 1.4.8) und so auch musik- und kulturgeschichtlich deuten.

Präsenzhören in Ferneyhoughs Musik wird also nicht zuletzt durch ein Sabotieren der herkömmlicherweise für die Formwahrnehmung zuständigen Gedächtnisfunktionen und durch eine Emanzipation des musikalischen Ereignisses zu erreichen versucht. Dennoch machen die morphosyntaktischen Analysen deutlich, dass ein quasi verräumlichendes Hören über *streams* und Konturen gerade für das Erfassen von Ferneyhoughs hochkomplexer Schichtenpolyphonie wesentlich ist. Dabei sind morphologische und metaphorische

205 Vgl. Thorau, *Vom Klang zur Metapher*, 85–116.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wahrnehmung insofern auch hier aufs Engste ineinander verwoben, als nicht eindeutig entschieden werden kann, ob eine morphologische Deutung ein metaphorisches Hören voraussetzt oder dieses überhaupt erst ermöglicht.

3.3.3 Time and Motion Study II *(1973–76): Komplexität, Energie,* Fidelity

Der Topos der ‚Überschreitung' oder ‚Befreiung' von etablierten Aufführungs- und Wahrnehmungskonventionen ist entscheidende Intention vieler Werke der neuen Musik (→ 1.3.2), die freilich mittels radikal unterschiedlicher kompositorischer und notationsbezogener Mittel umgesetzt werden kann. Die Tendenz zur Überdeterminierung der schriftlichen Notation ist spätestens seit den 1980er Jahren ein markantes Kriterium für Komponist*innen, die mit der (*new*) *complexity* assoziiert werden, eine Strömung, die spätestens seit Anfang der 1990er Jahre durch Ferneyhough paradigmatisch vertreten wurde. Diese Überdeterminierung bedeutete jedoch nicht unbedingt, dass das nicht zuletzt auf Strawinski zurückgehende Ideal einer ‚*éxécution*' oder ‚Reproduktion' musikalischer Notation durch die Ausführenden[206] von Komponisten der *new complexity* übernommen und zementiert worden wäre. Vielmehr hat Ferneyhough argumentiert, dass die Komplexität der Notation in seinen Partituren mit dem Prinzip verbunden sei, dass „von Ausführenden nicht mehr erwartet wird, dass sie nur als optimal effiziente Reproduzierende von imaginierten Klängen fungieren; sie sind auch selbst ‚Resonatoren', in und durch die der anfängliche Impuls der Partitur auf die denkbar vielfältigste Weise verstärkt und moduliert wird."[207] Das heißt freilich nicht, dass man die Partitur als Vorwand für bloße Improvisation verstehen könnte: Die Kriterien für eine ästhetisch adäquate musikalische Darbietung – wobei „kein Unterschied zwischen Xenakis und Haydn" bestehe – liegen laut Ferneyhough in „dem Ausmaß, in dem Interpretierende technisch und geistig in der Lage sind, die Anforderungen der *fidelity* (NICHT ‚Exaktheit'!) zu erkennen und zu verkörpern."[208]

In *Time and Motion Study II* für verstärktes Cello und Live-Elektronik (1973–76) (→ 1.2) wird das Verhältnis von Performer und Notation in vielerlei Hinsicht in den Mittelpunkt gestellt:

206 Vgl. dazu u.a. Stenzl, „Igor Strawinskys Manifest (1924)".

207 „Performers are no longer expected to function solely as optimally efficient reproducers of imagined sounds; they are also themselves ‚resonators' in and through which the initial impetus provided by the score is amplified and modulated in the most varied ways imaginable." (Ferneyhough, „Unity Capsule", 100.)

208 „There is no difference here between Xenakis and Haydn. The criteria for an aesthetically adequate performance lie in the extent to which the performer is technically and spiritually able to recognise and embody the demands of fidelity (NOT ‚exactitude'!)." (Ferneyhough, „Responses to a Questionnaire on ‚Complexity'", 71.) Es wird hier auf eine deutsche Übersetzung des Begriffs „fidelity" verzichtet, da kein etablierter Begriff die von Ferneyhough hier angesprochene Bedeutungsnuance zu fassen vermag. Der naheliegende Begriff ‚Werktreue' wäre missverständlich, zielt Ferneyhough doch auf ein breites Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten, die mit einem herkömmlichen Verständnis dieses Begriffs schlecht vereinbar ist.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> […] the score for *Time and Motion Study II* expresses more closely the gestures that a performer is expected to make to allow the sounding result of the piece to come into being. This is foregrounded most strongly in the performance directions for various sections, including such instructions as „sudden extremes of stillness and mobility, like certain reptiles and insects (i.e., praying mantis)", „sharp and dry (the feel of powdered glass between the fingers)" or „analytic but flexible: like a sleepwalker's dance…". Even without this, however, the absence of a notation for the sounding result of the piece (with the exception of the final page's scordatura), or any indication of the sounds that should be heard from the tape loops, suggests strongly that this is a score for performance, rather than for listening. Moreover, the level of notational detail – up to five separate staves of densely written material – plays a further part in questioning notions of what constitutes an efficient performance.[209]

Inspiriert von Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit"[210] wird der Körper des Performers als Protagonist der Klangerzeugung inszeniert, nicht zuletzt dadurch, dass zahlreiche Geräte (Mikrofone, Lautsprecher, Kabel, Tonbandgeräte und Live-Elektronik) den Cellisten in Art eines „punitive cage"[211] umgeben, auf den der zurückgezogene Untertitel des Werks „electric chair music" anspielt:

> a […] „subjective obscuration" obtains in the cellist's relationship to the notation alone, particularly the physical demands that must be met in order to render the piece satisfactorily. The performer's feet, throat, palms, nails and various parts of the fingers are called upon, and the cello itself becomes an array of exotic instruments, including guitar, mandolin, zarb [a kind of drum] and piano.[212]

Die politische Wirkung des Werks, die bereits durch den Bezug des dreiteiligen Werkzyklus auf zeitliche Effizienz und Optimierung der Arbeitsleistung im Ingenieurswesen (*industrial engineering*) begründet wird, wird durch den Komponisten gezielt hervorgehoben, wenn er vorschlägt, den Solisten mit der „self-expression demarcating the individual" zu assoziieren; die ständig interferierenden Loops vergangener Klangereignisse, die durch die Elektronik wiedergegeben werden, hingegen symbolisieren „‚distorting mirrors' of collectivity (continually frustrating the performer's increasingly urgent desire for the unfettered *parola in libertà*)." Damit möchte der Komponist das „relationship of individual discourse and publicly approbated modes of self-awareness" beleuchten.[213]

Die Schwierigkeit, Ferneyhoughs Musik im Sinne der „interruptive polyphony" als diskontinuierlich wahrzunehmen, gilt für *Time and Motion Study II* gewiss ganz besonders, da hier die elektronischen Loops über lange Zeiträume die ausgeführten Aktionen des Solo-Cellisten in erheblichem Maße überlagern oder verdecken und für eine makroformale

209 Iddon, „On the Entropy Circuit", 96.
210 Vgl. Fitch, *Brian Ferneyhough*, 203 und 211 sowie Archbold / Heyde / Still, *Brian Ferneyhough:* Time and Motion Study II, 13:50–18:00.
211 Ferneyhough, „Shattering the Vessels of Received Wisdom", 394.
212 Fitch, *Brian Ferneyhough*, 210.
213 Ferneyhough, „Time and Motion Study II", 108.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

hörende Orientierung nur wenige Zäsuren oder Regionen geringer Dichte als großräumige ‚räumliche' Markierungen anbieten. Daher scheint hier (dem Beharren des Komponisten auf Diskontinuität zum Trotz) weder eine groß angelegte Architektur noch eine Isolierung von ‚Momenten' einen angemessenen analytischen Ansatz zu bieten. Das sich aufdrängende prozessuale Modell scheint dagegen im Einklang mit der Tatsache zu stehen, dass die Elektronik schon zuvor gehörte Ereignisse transformiert wiedergibt, was zu einem Eindruck des permanenten Übergangs beiträgt.

Während es also äußerst schwierig ist, einzelne Ereignisse in diesem ‚Bewusstseinsstrom' zu isolieren, nehmen Anfang und Ende des Werks durchaus konventionelle Rahmungsfunktionen ein, da hier die Komplexität reduziert und der Solo-Cellist in den Mittelpunkt gerückt wird. Die ersten neun Takte bilden (meiner morphosyntaktischen Analyse zufolge) eine Reihe von 18 kontrastierenden Ereignissen, die durch herausfahrende Einsätze und Impulse gegliedert werden (Nbsp. 61). Alle drei professionellen Aufnahmen des Werks (Tab. 10)[214] geben die Dauer und proportionalen Verhältnisse dieser Ereignisse angesichts der hochkomplexen Notation bemerkenswert konsistent wieder (Abb. 37, Audiobsp. 49). Der am Anfang angedeutete „extrem nervöse" Charakter (Ausführungsanweisung „Extremely nervous, but insistent"), der auch auf das Narrativ des Werks über das ‚unterdrückte Individuum' verweisen mag, wird wohl am besten in der Aufnahme von Neil Heyde (2007) umgesetzt, in der die Zeitstruktur am konsequentesten beibehalten ist, auch wenn einige Ereignisse etwas hastig dargeboten werden: Ereignis 18 zum Beispiel ist in Heydes Darbietung praktisch nicht existent, während sowohl Werner Taube (1979) als auch Friedrich Gauwerky (1998) sich auf dieses Ereignis im Sinne einer ‚Kadenz-Markierung' konzentrieren, die den ersten Abschnitt des Stücks beschließt.

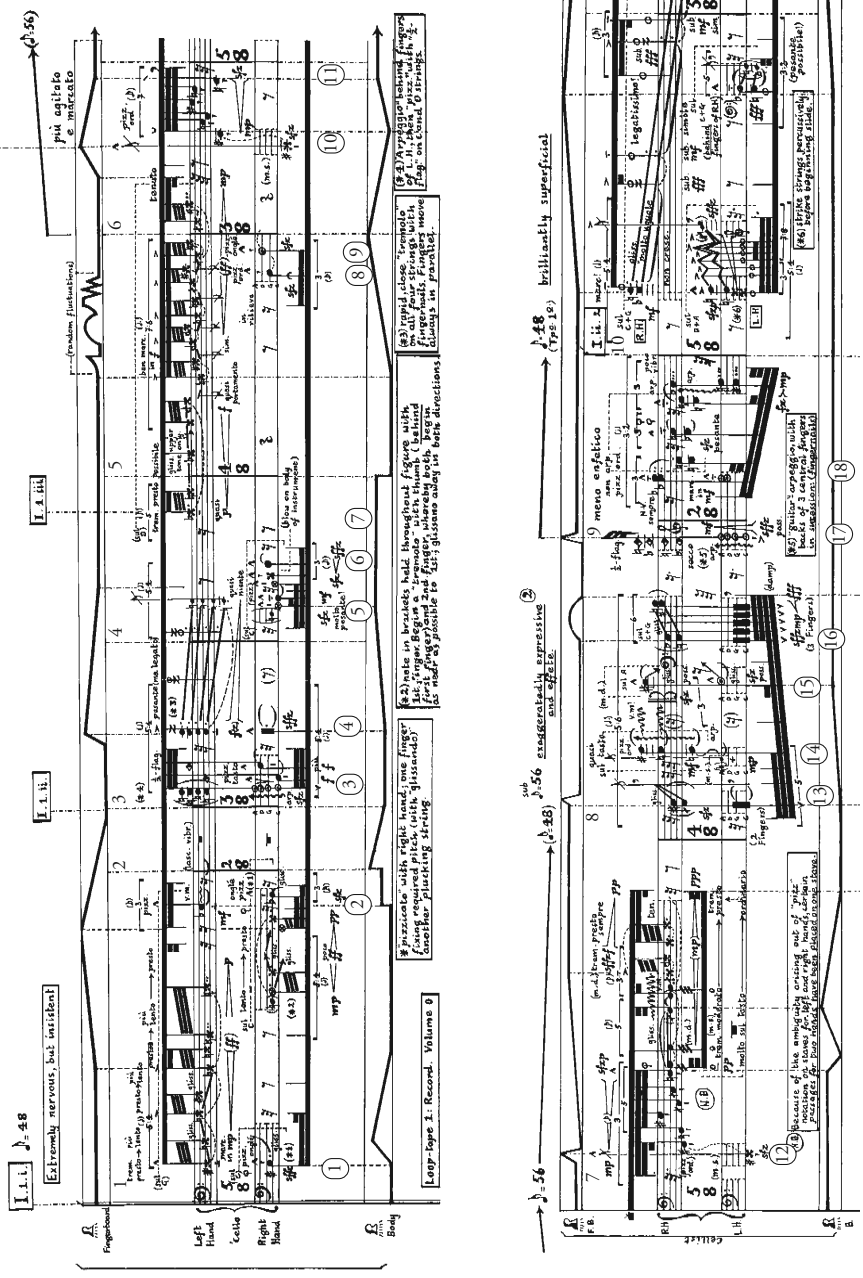
In einer Videodokumentation verteidigt Neil Heyde die Notation des Komponisten mit dem Argument, dass denkbare alternative Lösungen zur Verschriftlichung der Klangereignisse, etwa Spielanweisungen, die Möglichkeiten der Improvisation eröffnen, ihn nicht „notwendigerweise immer wieder herausfordern" würden, härter zu arbeiten; und er hebt besonders die „hilfreichen" poetischen Anweisungen in der Partitur hervor, wie „sudden extremes of stillness and mobility, like certain reptiles and insects (i.e., praying mantis)".[215] Der Komponist fügt hinzu, dass die heutigen „hochintelligenten Interpreten" sich nicht mehr damit begnügen würden, „das zu spielen, was vor ihnen liegt oder was jemand anderes vor ihnen glaubt, und sich auf die weit organischere Konfrontation zwischen poetischen Imaginationen und der Praxis der Musik einlassen."[216]

214 Es wurden hierbei nur Aufnahmen berücksichtigt, die im Jahr 2014 verfügbar waren. Seither ist eine Reihe weiterer Aufnahmen auf YouTube veröffentlicht worden, u.a. von T. J. Borden (Vc.) und James Bean / Paul Hembree (Elek.), 2015(?), https://youtu.be/94uTY84xgGI und von Séverine Ballon (Vc.) und Juan Cristobal Cerrillo (Elek.), 2018(?), https://youtu.be/8-fCBaYzOxg.

215 Archbold / Heyde / Still, *Brian Ferneyhough:* Time and Motion Study II, 9:10–13:00.

216 Ebd. („highly intelligent performers [are no longer content to play] what is in front of them or what someone else thinks is in front of them […], entering into this much more organic confrontation between […] poetic imaginaries and the practice of the music.")

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb



Notenbeispiel 61: Ferneyhough, *Time and Motion Study II*, T. 1–10, 18 Ereignisse in den Takten 1–9 (Live-Elektronik weggelassen);
© Copyright 1978 by Hinrichsen Edition Peters Edition Ltd. London

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

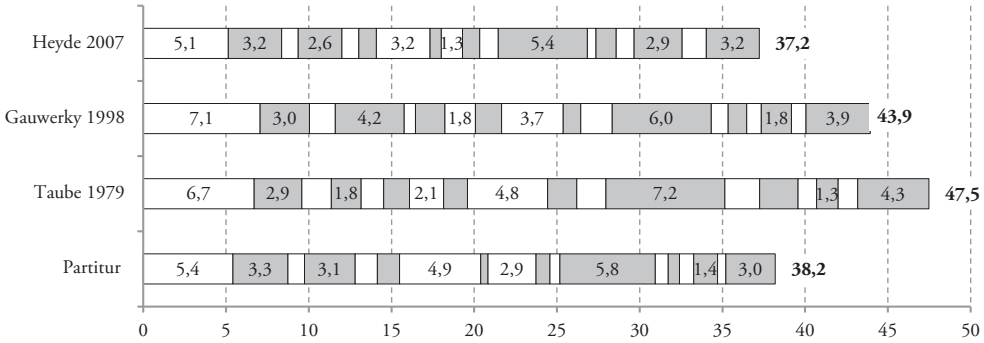


Abbildung 37: Ferneyhough, *Time and Motion Study II*, Beginn; Ereignisse 1–18 (T. 1–9), Dauern (in Sekunden), Vergleich von drei Aufnahmen

Audiobeispiel 49: Ferneyhough, *Time and Motion Study II*, T. 1–10; a. Werner Taube, Thomas Kessler, Dieter Mack, LP BM 30 SL1715, ℗ 1979 Musicaphon, Seite A, 0:00–0:47; b. Friedrich Gauwerky, CD KTC 1206, ℗ 1998 Etcetera Record Company, Track 11, 0:00–0:44; c. Neil Heyde, Paul Archbold, ℗ 2007 DVD Optic Nerve, https://youtu.be/VoxHuAKmxEo, 0:00–0:37

Jahr der Aufnahme	Cello	Live-Elektronik	Dauer	Label, Jahr
1979	Werner Taube	Thomas Kessler, Dieter Mack	22:18	Musicaphon LP 1979
1998	Friedrich Gauwerky	Richard Barrett	22:32	Etcetera 1998
2007	Neil Heyde	Paul Archbold	21:50	iTunesU/YouTube/DVD, London: Optic Nerve 2007, https://youtu.be/VoxHuAKmxEo

Tabelle 10: Ferneyhough, *Time and Motion Study II*, analysierte Aufnahmen

Gewiss setzen die von einzelnen Interpret*innen gefundenen Lösungen für hochkomplex notierte Strukturen wie jene Ferneyhoughs nicht zwingend rigorose analytische Aktivität voraus. Vielmehr basiert der bei aller Präzision der Umsetzung auch hier nicht unwesentliche Anteil spontaner Entscheidungen auf einer Art von ‚kultureller Informiertheit' oder „informed intuition",[217] die in mancher Hinsicht mit dem performativen Analysemodell

217 Rink, „Analysis and/or Performance?", 36.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

korrespondiert: Bei aller Hinwendung zum Detail erfordert eine stimmige Interpretation letztlich ein Aufspüren jener ‚Kraftlinien', durch die isolierte Ereignisse zu Prozessen geformt werden können. Solche Entscheidungen werden nicht im Vakuum getroffen, sondern sind Aufführungstraditionen verpflichtet, von denen einige heute noch „in den dunkleren Ecken der Konservatorien lauern"[218] mögen, viele aber auch neueren Datums sind und Teil einer ‚mündlichen Überlieferung' im Bereich der Aufführungspraxis neuer Musik, die noch wenig dokumentiert ist und ein Desiderat für zukünftige Forschung darstellt.

3.4 Performative Interventionen in der musikalischen Raum-Zeit: Helmut Lachenmanns *Pression* und *Gran Torso*

Musik und kompositorische Poetik Helmut Lachenmanns sind bereits im ersten Kapitel wiederholt thematisiert worden. Kompositorische Praxis und theoretische Fundierung von Lachenmanns Werken können gewiss in mancher Hinsicht als Paradigma der hier ausgeführten Analyse- und Wahrnehmungstheorien insgesamt gelten, nehmen sie doch ein gesellschaftlich situiertes Hören mitsamt all seiner Vor-Urteilshaftigkeit als explizite Voraussetzung, während sie zugleich im performativen, körperlichen Akt der Klangerzeugung, des Spiels, den Schlüssel zu einer Herausforderung und Veränderung solcher Voraussetzungen erkennen. Die ‚Emanzipation des Klangs' als musikhistorische Tendenz (→ 1.3) kristallisiert sich im Werk Lachenmanns in mehrfacher Weise und wird dort erfahrbar als morphologische Transformation ‚unerhörter' Klänge mit multiplen inhärenten Zeitdimensionen. Konsequent erscheint es daher, anhand der beiden folgenden Analysen der ‚Klassiker' *Pression* (1969/2010) und *Gran Torso* (1971–72/78/88) das Prinzip der ‚performativen Analyse' in seinem Doppelsinn besonders explizit herauszuarbeiten: Einerseits werden Hör- und Analysewege anhand der in 3.1.2 unterschiedenen Archetypen von musikalischer Zeiterfahrung systematisch gegeneinander gestellt und ihr Spannungsfeld erkundet. Dabei spielt andererseits ein, vor allem im Fall von *Pression* systematisch durchgeführter, Vergleich performativer Umsetzungen, dokumentiert in Ton- und Videoaufnahmen, eine tragende Rolle. Dieses Ineinanderfließen von morphosyntaktischer Analyse und Interpretationsanalyse kann in vieler Hinsicht als eine wesentliche Konsequenz der in diesem Buch entwickelten Methodik verstanden werden.

3.4.1 Geräuschdebatten

Im Jahr 2020 wurde Helmut Lachenmann in einem journalistischen Beitrag als ein Komponist charakterisiert, der „lange Zeit […] den Tönen misstraute, sie durch Geräusche er-

218 „lurking in the darker corners of conservatories" (Ferneyhough, „Aspects of Notational and Compositional Practice", 4).

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

setzte, ihnen eine ungeahnte Schönheit verlieh und dadurch zugleich seinen Protest gegen den gängigen Musikbetrieb betonte. Im Alter ist Lachenmann klangsinnlicher geworden, hat zunehmend seinen Frieden mit den gewöhnlichen Tönen gemacht."[219] Wenn dies als eine zu simple Charakterisierung erscheinen mag, die den Verallgemeinerungen eines musikalischen Feuilletonstils verpflichtet ist, könnten wir uns einer ähnlichen Aussage von Frank Hilberg zuwenden, der Lachenmanns zwischen 1968 und 1980 entstandene Werke 25 Jahre zuvor in einem Forschungsbericht als „radikale Zurückstellung von Tönen zugunsten des Gebrauchs von Geräuschen als kompositorischem Material"[220] beschrieben hatte. In einem späteren Artikel, der Lachenmanns *musique concrète instrumentale* mit Pierre Schaeffers *musique concrète* kontextualisierte, bedauerte Hilberg das Fehlen eines musiktheoretischen Diskurses und einer Terminologie für solche geräuschbasierte Musik und kritisierte die allgegenwärtige Verwendung von ‚Klang' als „universelle[m] Platzhalter" und „Worthülse[, die] ziemlich genau die Leerstelle der Nichtreflexion über gegebene Klanglichkeiten [bezeichnet] und […] damit das Problem, die Charakteristika von (komponierten) Geräuschen begrifflich genauer fassen zu müssen[, übergeht]."[221]

Es ist allerdings ungewiss, ob die von Hilberg in diesem Zusammenhang geforderte „trennscharfe" Unterscheidung der Begriffe „Ton", „Klang" und „Geräusch"[222] erreicht werden kann oder überhaupt erstrebenswert ist. Akustik und Psychoakustik haben uns seit längerer Zeit darüber informiert, dass es in der Musik kaum Klänge ohne Geräuschkomponenten gibt – Komponenten, die in vielen Fällen entscheidend für die Eigenschaften einer bestimmten instrumentalen oder vokalen Klangfarbe sind und deren synthetische Reproduktion durch physikalische Modellierung so schwierig (und manchmal unmöglich) macht. Darüber hinaus wird jeder Klang durch Reflexionen im Raum vermittelt oder durch physikalische Kräfte ausgelöst, die Geräuschkomponenten selbst in scheinbar ‚reinen' Tönen erzeugen. Letztlich kann, wie im ersten Kapitel gezeigt wurde, eine breite Definition von ‚Klang' das gesamte Spektrum zwischen isolierten Sinustönen und tonhöhenlosen Geräuschen maximaler spektraler Komplexität umfassen (→ 1.3)[223]: „the increasingly intensive lack of differentiation between the so-called ‚musical' sound and noise opens wide the door of sound apprehended in its full generality."[224]

Die Musik des 20. Jahrhunderts seit Luigi Russolo, Erik Satie und Edgard Varèse hat zwei unterschiedliche Funktionen des Geräuschs hervorgebracht, basierend einerseits auf seiner grundsätzlichen Unvereinbarkeit mit und andererseits seiner allmähliche Annäherung an tonale bzw. tonhöhenbasierte Klänge.[225] Einerseits wurde das Geräusch somit

219 Brembeck, „Der aufregendste Dirigent der Welt".
220 Hilberg, „Probleme eines Komponierens mit Geräuschen", 26.
221 Hilberg, „Geräusche?", 60.
222 Ebd. („Eine Unterscheidung von Ton, Klang und Geräusch wird kaum und wenn, dann nicht trennscharf durchgeführt.")
223 Vgl. auch Solomos, *From Music to Sound*, 48–52.
224 Ebd., 8.
225 Kaltenecker, „Geräusch", 248.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

als das ‚Andere' eines Konzepts von Musik inszeniert, das auf einem Ideal sauberer und ‚makelloser' Tonhöhen basiert – und das unter anderem die Grundlage der Mischklänge in der Orchestertechnik des 19. Jahrhunderts bildete. In Form von Alltagsgeräuschen, hervorgebracht von Sirenen, Schreibmaschinen oder Pistolen, waren Geräusche in Werken von Russolo, Satie, Varèse und anderen eindeutig als provokative Mittel gegen solche Ideale gerichtet. Dies zeigt sich in Varèses Suche nach einer „bomb that would blow wide open the musical world and let in sounds – all sounds, at that time called ‚noise' – and sometimes even today."[226]

Im Gegensatz zu solcher „sonic violence"[227] wurde das Geräusch auch zu einem in enger gefasste musikalische Kontexte integrierten Element, das nicht unbedingt als Provokation, sondern als Mittel zur Erweiterung des ‚Universums' musikalischer Klänge verstanden wurde, etwa im Sinne eines unvollendeten modernen Projekts. Ohne Zweifel spielt Helmut Lachenmanns Musik in letzterem Kontext eine Schlüsselrolle, aber es ist auch offensichtlich, dass sie mit beiden genannten Tendenzen in Verbindung gebracht werden kann: Die geräuschdurchdrungenen Texturen Lachenmanns führten zu beispiellosen Skandalen im deutschen (und internationalen) Musikleben der 1970er und 80er Jahre, nicht zuletzt durch ihre (vermeintliche) Negation vertrauter musikalischer Strukturen. Gleichzeitig hat der Komponist darauf bestanden (und dies wurde bisweilen als besonders provokativ empfunden), dass seine Art, sich Klängen und Geräuschen zu nähern, tief in eine Tradition von Bach bis Mahler und Schönberg eingebettet sei, in der sich „[d]ie Elemente der kompositorischen Individuation […] unmittelbar in der komponierten Struktur und dort nicht anders denn als Verweigerung des Gewohnten, als latentes oder offenes Skandalon, als expressive Neubestimmung der aus der Verdinglichung aufgeschreckten Mittel nachweisen [lassen]."[228]

Gewiss war Lachenmanns Tendenz, die Geräuschkategorie im Sprechen über seine Musik zu meiden, im zeitgeschichtlichen Kontext eine Reaktion auf eine Tendenz einiger Institutionen oder Kommentatoren, seine Werke von zentralen Entwicklungen aktueller Musik zu isolieren, basierend auf einem „polemische[n] Spiel mit dem Begriff ‚Verweigerung', welches mich selbst zum asketischen, schmollenden Prediger mit moralisch erhobenem Zeigefinger in der Wüste erstickter Kratzgeräusche stempeln möchte"[229] – eine Formel, die durch großzügige Selbstzitate und mehrfache Bezugnahmen in journalistischer und wissenschaftlicher Literatur zu einem viel beachteten Topos der Lachenmann-

226 Varèse zitiert nach Wood, *At the Threshold*, 158.

227 Shreffler, „Varèse and the Technological Sublime", 293.

228 Lachenmann, „Zum Problem des musikalisch Schönen heute", 108f.

229 Lachenmann, „Affekt und Aspekt", 70f. Diesen Satz hat der Komponist auch in seinen bekannten „Offenen Brief an Hans Werner Henze" von 1983 eingefügt und in seinem Aufsatz „Komponieren im Schatten von Darmstadt" von 1987 erneut zitiert. 1993 variierte er diese Formulierung zu: „Diese in aller Unschuld provozierten Eklats haben mir den Nimbus eines ‚Johannes des Täufers' in der Wüste bösartiger Geräusche eingetragen, eines für den Musikfreund berühmt-berüchtigten Schreckgespenstes aus dem avantgardistischen Kuriositätenkabinett." („Paradiese auf Zeit", 211f.)

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Rezeption geworden ist. Auch in späteren Äußerungen hält der Komponist an seiner Ablehnung der Kategorie ‚Geräusch' fest. In einem Interview mit Matthias Hermann aus dem Jahr 2013 argumentiert er, er bevorzuge den Begriff „klingende Elemente" gegenüber „Geräuschen" und spreche lieber „vom Rauschen oder Zischen oder Hauchen oder auch Rattern, Knattern, Prasseln, Schnarren, Scharren, auch Schnarchen, Knirschen oder tonlos Blasen, je nach beabsichtigtem Klangresultat."[230] Wenn dieses Zitat darauf hindeutet, dass seine Ablehnung der Geräusch-Kategorie hauptsächlich auf deren Mangel an Nuancierung beruht, so verweist eine andere Aussage aus dem Jahr 2015 expliziter auf Tonhöhen als kompositionstechnische Grundlage: Lachenmann beschreibt hier die Skordatur ($As_1 – G – des – f$) des Solo-Cello in *Pression* für einen Cellisten (1969/2010), die sich auf einen doppeldominantischen Septnonakkord über Dominantpedal in einer Des-Dur-Version von Gustav Mahlers Lied „Ich bin der Welt abhanden gekommen" (1901) bezieht ($As_1 – Es – As – g – b – des^1 – f^2$, Takt 55).[231] In einer gefilmten Diskussion mit dem Cellisten Lucas Fels argumentiert Lachenmann, dass diese Tonhöhen in *Pression* gehört werden sollten, und bedauert das „alte Missverständnis", „als ‚Geräuschkomponist' in eine Schublade gesteckt" zu werden. Fels antwortet reflexartig: „Aber das hat ja mit Geräusch nichts zu tun", und der Komponist folgert: „Das ist dummes Zeug!"[232]

Die Lachenmann-Forschung ist weitgehend der Skepsis des Komponisten gegenüber der Geräusch-Kategorie gefolgt, sodass heute keine substantiellen Studien zur Bedeutung von Geräuschklängen bei Lachenmann vorliegen. Die Grundlagenstudie zu Lachenmanns Orchesterwerken von Rainer Nonnenmann machte bereits im Jahr 2000 die in dieser Position implizierte Problematik explizit und reflektierte sie kritisch:

> Obwohl seine Kompositionen zu einem guten Teil aus Geräuschen bestehen, ist es nicht unproblematisch, von Geräuschkompositionen zu sprechen, weil der Begriff des Geräusches gemeinhin pejorativ konnotiert ist und Lachenmanns positivem Verständnis von dem, was sonst als Geräusch abgewertet wird, nicht entspricht. Auch wenn es deswegen besser wäre, statt von Geräuschen wertneutral von komplexen Ton- oder Klanggemischen zu sprechen, soll im Folgenden dennoch weiter von Geräuschen die Rede sein, und zwar nicht bloß aus Gründen der Konvention, sondern weil damit auch auf sprachlicher Ebene etwas von dem Bewusstsein des Tabubruchs und des Widerstands gegen traditionelle ästhetische Normvorstellungen erhalten bleibt, für die Lachenmanns Musik beispielhaft einzustehen scheint, auf die sie aber nicht zu reduzieren ist, weil sie mehr ist als polemische Negation des Gewohnten.[233]

230 Lachenmann / Hermann, „Interview 2".

231 Diesen Klang demonstriert der Komponist am Klavier in Lachenmann / Fels, *Helmut Lachenmann „Pression" with Lucas Fels*, 15:00–15:38. Mahlers Lied ist in Es- und F-Dur-Fassungen überliefert. Eine Des-Dur-Fassung liegt als Transposition für tiefe Stimme vor.

232 Ebd., 14:33–14:45.

233 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 23.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Offensichtlich entspricht dieser „Widerstand[] gegen traditionelle ästhetische Normvorstellungen" bis zu einem gewissen Grad dem oben skizzierten bilderstürmerischen Impuls, das Geräusch als provokatives musikalisches Mittel zu verwenden, insbesondere wenn man den historischen Kontext betrachtet, in dem Lachenmanns *musique concrète instrumentale* ursprünglich entwickelt wurde – die Studentenbewegung Ende der 1960er Jahre. Eine kompositionsgeschichtliche Kontextualisierung von Lachenmanns *musique concrète instrumentale*, ausgehend von einer Kritik des Komponisten an Klangkomposition oder Sonorismus in Werken der frühen 1960er Jahre, wurde bereits im ersten Kapitel versucht (→ 1.3.3–1.3.4).[234] Für die gesellschaftspolitische Kontextualisierung ist es zunächst wichtig zu betonen, dass Lachenmanns Werke der 1960er und 1970er Jahre durchweg postseriell konzipiert waren: Instrumentale Spieltechniken wurden als ‚Parameter' der Musik behandelt und damit einer systematischen Ausarbeitung unterzogen. Gleichzeitig bleibt es entscheidend, die Klangwelt der *musique concrète instrumentale* als Beispiel einer politisch motivierten Befreiung der Wahrnehmung vor dem Hintergrund einer Welle des kritischen Komponierens zu verstehen, die in Deutschland während der Studentenproteste 1968 aufkam. Unter Bezugnahme auf die Forderungen nach politischer und sozialer Befreiung in den Jahren 1968 und 1969 betont Lachenmann, dass es „eine Art [Befreiung]" sei, „die guten alten Töne, die wir vorher [kannten], in einem anderen Kontext zu hören"[235]: Das Geräusch als Resultat einer neu konzipierten Herangehensweise an den instrumentalen ‚Körper', das Grundprinzip der *musique concrète instrumentale*, ist unvereinbar mit der gängigen Assoziation des Konzertsaals als sicherer Hafen unpolitischer Schönheit. Während Lachenmann es für „sinnlos hält, in [einem] Musikstück Propaganda zu machen", sieht er eine „Art politische Botschaft" darin, durch Musik den „menschlichen Geist anzusprechen, dessen Entscheidungen [eine neue Form der musikalischen Kommunikation] ermöglichen."[236] Er stellt diese Position in direkten Gegensatz zur expliziteren politischen Musik der 1960er und 1970er Jahre und sieht in seinem Komponieren ein Gegenmodell zu Werken aus dieser Zeit, in denen „der Komponist will, dass wir bewegt werden",[237] wobei mehr oder weniger konventionelle expressive Topoi eingesetzt werden. In ähnlicher Weise betrachtete Lachenmann Reaktionen auf sein Schlagzeugkonzert *Air* (1968–69), die dieses Werk als „Beispiel ästhetischer Verweigerung und Protestes gegen eingeschliffene Orchesterkulinarik" empfanden, als klare Fehlinterpretation[238] – ein Werk, in dem die in den Orchestersatz integrierten Pistolenschüsse bei der Frankfurter Erstaufführung am 1. September 1969 als Echo auf die politischen Hintergründe der Ermordung von Benno Ohnesorg (2. Juni 1967) und des At-

234 Vgl. Kaltenecker, „Musique concrète instrumentale" und Utz, „Helmut Lachenmann: Klangtypen der neuen Musik".

235 „to hear the good old notes we [knew] before in another context is a sort of [liberation]" (Lachenmann / Brodsky, [Interview mit Helmut Lachenmann], 12:11).

236 „senseless to make any propaganda in [a] piece [of music]"; „sort of political message"; „human spirit whose decisions make [a new form of musical communication] possible" (ebd., 13:23).

237 „the composer wants us to be moved" (ebd., 14:42).

238 Lachenmann, „Hören ist wehrlos – ohne Hören", 125.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tentats auf Rudi Dutschke (11. April 1968) erscheinen mussten, selbst wenn sie „primär musikalisch […] motiviert" waren (→ 1.2).[239] Obwohl sich der Komponist allgemein mit der Studentenbewegung identifizierte,[240] führte der differenzierte Blick auf die politischen Kontexte seiner Zeit schließlich zu einer lang anhaltenden Auseinandersetzung mit dem stärker institutionell verankerten politischen Aktivismus von Lachenmanns ehemaligem Lehrer Luigi Nono bis in die frühen 1980er Jahre.[241]

Ein weiterer Hintergrund, vor dem die Verwendung von Geräuschen für Lachenmann in den 1960er Jahren zu einem selbstverständlichen Mittel des Komponierens wurde, war eine breite Vertrautheit mit dem, was Andy Hamilton als „avant-garde universalism"[242] bezeichnet hat (→ 1.3), einer ästhetischen Position, die eine scharfe Abgrenzung zwischen Ton, Klang und Geräusch ablehnt. Während die Ursprünge dieser Haltung sicherlich in den Werken und Schriften von Henry Cowell und Varèse[243] zu finden sind, waren es vor allem John Cages pointierte Formulierungen dieser Position,[244] die europäische Komponist*innen seit Mitte der 1950er Jahre am nachhaltigsten beeinflussten. Dabei spielte die Emanzipation von Geräuschfarben in Cages Werken für präpariertes Klavier eine entscheidende Rolle.[245] Obwohl Lachenmann Cages universalistische Ästhetik im Rahmen der Zusammenarbeit mit Nono an dessen Darmstädter Vorlesung 1958 rigoros abgelehnt hatte[246] und auch in den folgenden Jahrzehnten einer europäischen Aneignung von Cages Ästhetik skeptisch gegenüberstand,[247] bezeichnete er später rückblickend Cage als „beispielgebenden Praktiker radikaler Befreitheit […]."[248] Und während die kompositorische Grundidee von Lachenmanns *musique concrète instrumentale*, die inneren Strukturen des musikalischen Klangs und seiner Erzeugung zu erforschen, auf eine Identität von Klang und Form abzielte und damit Prinzipien verpflichtet war, die Stockhausen in den frühen 1950er Jahren im Kontext der Elektronischen Musik postuliert hatte,[249] wurde die Bezeichnung *musique concrète instrumentale* nicht zufällig in Anspielung auf Pierre Schaeffers akusmatischen Zugang zu Klang und Geräusch gewählt[250]: Trotz der offensichtlichen Unterschiede in ihren kompositorischen und poetologischen Ansätzen (→ 1.3.4) zielte Lachenmann darauf ab, jene ‚anekdotischen' und ‚auratischen' Qualitäten von Klang und

239 Nonnenmann, „‚Musik mit Bildern'", 28.
240 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 49.
241 Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, 249–323.
242 Hamilton, „The Objectivity of Tone", 92.
243 Nort, „Noise / Music and Representation Systems", 173.
244 Vgl. z.B. Cage, „The Future of Music: Credo", 3.
245 Iverson, *Electronic Inspirations*, 49–73.
246 Nono / Lachenmann, „Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute".
247 Lachenmann, „John Cage", 306.
248 Ebd.
249 Stockhausen, „Arbeitsbericht 1952/53. Orientierung", 34f. Vgl. Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 40.
250 Lachenmann, „Paradiese auf Zeit", 211.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Geräusch zu integrieren, die zumindest die frühe Nachkriegsästhetik serieller und elektronischer Musik rigoros ausgeschlossen hatte.

Noch wichtiger ist es zu betonen, dass die *musique concrète instrumentale* aus einer performativen, körperlichen und sensualistischen Herangehensweise an Klang hervorging, nachdem Lachenmann mit den Ergebnissen seiner Arbeit im elektronischen Studio weitgehend unzufrieden geblieben war. Am Instituut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek (IPEM) an der Universität Gent schuf er 1965 das zwölfminütige Werk *Scenario* (1965) für Tonband, wobei er synthetische und aufgenommene Klänge mischte, letztere aus einer Aufnahme seines Werks *Introversion 1* für Klarinette, Harmonium, Harfe, Kontrabass und Schlagzeug (1963).[251] Der performancezentrierte Ansatz wurde nicht zuletzt von Lachenmanns politischem Impuls geleitet, sein „Abenteuer des Hörens mit noch kaum erschlossenen Klangbeziehungen […] eben nicht im exotischen Abseits elektronischer Klänge […], sondern im vertrauten symphonischen Apparat, sozusagen in der Höhle des Löwen" zu inszenieren.[252] Bis zu einem gewissen Grad kann dieser Ansatz daher auch als Versuch verstanden werden, die Verwendung geräuschhaltiger Klänge von den industriellen und technologischen Implikationen zu lösen, die sie seit Russolo und Varèse angenommen hatten.[253] Der Fokus auf die Erzeugung des Klangs wurde insbesondere durch eine intensive Zusammenarbeit mit Schlagzeugern in einer Reihe von Werken mit prominenten Schlagzeugbesetzungen zwischen 1963 und 1969 ausgelöst, darunter *Introversion 1* (1963) und *Introversion 2* für Klarinette, Harmonium, Harfe, Kontrabass und Schlagzeug (1964), *Intérieur 1* für einen Schlagzeuger (1965–66), *Trio fluido* für Klarinette, Viola und Schlagzeug (1966) und *Consolation 1* für zwölf Stimmen und vier Schlagzeuger (1967) – Werke, die im Schlagzeugkonzert *Air* gipfelten. Der Einfluss der Schlagzeuger Christoph Caskel (bei dem Lachenmann während der Kölner Kurse für Neue Musik 1963 und 1964 Schlaginstrumente studierte), Michael W. Ranta und Siegfried Fink auf die Entwicklung von Lachenmanns kompositorischer Tätigkeit in dieser Zeit kann kaum überschätzt werden.[254] Obwohl eine einfache Übertragung tonhöhenloser Schlagzeugfarben auf Streich- oder Blasinstrumente vom Komponisten nie explizit unternommen wurde, ist es evident, dass Spielbewegungen, die aus einem erweiterten Verständnis des Schlagzeugspiels hervorgingen (Schlagen, ‚Nachfedern', Reiben, Kratzen usw.), für die Entwicklung der *musique concrète instrumentale* entscheidend waren.

Allgemeiner lässt sich das Problem der Differenzierung der Rolle des Geräuschs in Lachenmanns Musik mit Rückgriff auf ein Modell erklären, das der Komponist seit 1987

251 Sabbe, „Salut für Helmut" und Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, 274. Vgl. auch *Performance Practice of Electroacoustic Music* (Zürcher Hochschule der Künste), Helmut Lachenmann, *Scenario*, http://ppeam.zhdk.ch/song/szenario.

252 Lachenmann, „Hören ist wehrlos – ohne Hören", 125.

253 Nort, „Noise / Music and Representation Systems", 174.

254 Vgl. Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 37–39 und Nonnenmann, *Der Gang durch die Klippen*, 246.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

als „dialektischen Strukturalismus“[255] bezeichnete: Ein emphatisches Verhältnis zur Tradition ist Voraussetzung für Traditionskritik. Diese Position entstand aus einer scharfen Ablehnung neotonaler und neoromantischer Tendenzen seit Anfang der 1970er Jahre sowie von gleichzeitigen Trends der postseriellen komplexen Musik. Lachenmann warf den „Strukturmanierismen“ der *new complexity* vor, „von der Fiktion eines geschichtlich und gesellschaftlich unberührten beziehungsweise unbelasteten Materialdenkens und einem entsprechend voraussetzungslosen Erfahrungsraum des Hörens meinen ausgehen zu können […].“ Ein solches Komponieren hoffe „mit ungebrochenem technologischen Optimismus […] Komplexität im keimfreien Raum zu stiften […], wo es niemanden stört und wo sich ein ‚interesseloses‘, technologisch beeindruckbares Hören gleichsam botanisierend delektiert […].“[256]

Dieses dialektische Traditionsverständnis, das aus einer spezifischen Schönberg-, Adorno- und Nono-Rezeption hervorgeht,[257] fordert Komponist*innen dazu auf, sich mit jenen sicher behüteten Bereichen ästhetischer Erfahrung (womit ein Großteil zeitgenössischer Musikpraxis und -rezeption angesprochen ist) auseinanderzusetzen, in denen die Gesellschaft Kunst von alltäglicher und politischer Erfahrung isoliert und in einen komfortablen Raum der Nichtreferenz auslagert – mit dem „ästhetischen Apparat“.[258] Die beunruhigenden Qualitäten geräuschhaltiger Klänge in Lachenmanns Werken übernehmen eine entscheidende Funktion bei der Störung solcher befriedeter Bereiche. In einem breiteren Kontext ist es daher wichtig zu betonen, dass Lachenmanns Klangstrukturen nicht nur an einem entscheidenden Wendepunkt einer enger gefassten *Musik*geschichte der späten Nachkriegszeit teilhaben, sondern einen wesentlichen Beitrag zu breiteren Strömungen moderner Geräusch-, Audio- und Hörkulturen leisten. Historische Darstellungen solcher Hörkulturen haben Lachenmanns Wirkung bisher jedoch weitgehend ignoriert[259] – was nicht zuletzt auf das Beharren des Komponisten und seiner Interpret*innen auf einem ‚strukturellen‘ Charakter seiner Geräuschklänge zurückzuführen sein mag.

3.4.2 Strategien performativer Form in Lachenmanns Pression *für einen Cellisten (1969/2010)*

Helmut Lachenmanns *Pression* für einen Cellisten scheint die einflussreiche Konzeption der *musique concrète instrumentale* am klarsten und konsequentesten zu verkörpern. Die Kernidee, dass Klänge als unmittelbares Resultat ihrer Erzeugung erfahren werden, anstatt durch einen historisch aufgeladenen Raum von Hörkonventionen und metaphorischer

255 Lachenmann, „Komponieren im Schatten von Darmstadt“, 349f. und Lachenmann, „Zum Problem des Strukturalismus“, 83.
256 Lachenmann, „Zum Problem des Strukturalismus“, 83.
257 Vgl. Utz, „Helmut Lachenmann: Zum Problem des musikalisch Schönen heute“.
258 Lachenmann, „Zum Problem des musikalisch Schönen heute“, 107.
259 Vgl. etwa Hegarty, *Noise/Music* und Bijsterveld, *Mechanical Sound*.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bedeutung vermittelt zu werden,[260] ist hier auf mehreren Ebenen wirkungsvoll umgesetzt. Eines der Mittel, die Lachenmann in *Pression* einführt, um diese Art von ‚befreiter Wahrnehmung' zu provozieren, ist die grundlegende Neugestaltung der Notation (Nbsp. 62), welche die herkömmliche Fünf-Linien-Notation durch eine tabulaturähnliche Angabe der Spielbewegungen ersetzt. Dieser Ansatz wird in den beiden überarbeiteten Fassungen der Partitur, die 2010 (handschriftlich) und 2012 (computergesetzt) veröffentlicht wurden, weitgehend beibehalten, obwohl sie zugleich eine Reihe konventionellerer Elemente (wieder) einführen, insbesondere Taktstriche, Taktarten und Ausdrucksanweisungen.[261] Die Konzentration auf den Interpreten und seinen Körper wird auch durch den Untertitel des Werks „für einen Cellisten" (statt „für Cello") und durch Lachenmanns im Vorwort zur Ausgabe von 1972 und den Aufführungspraktischen Hinweisen zur Ausgabe 2012 notierte Vorgabe signalisiert, dass das Stück auswendig gespielt werden soll, damit die Sicht auf den Interpreten nicht durch ein Notenpult verdeckt werde. Lachenmanns körperbezogenes Klangkonzept wird also in der Aufführung direkt inszeniert und so der Eindruck verstärkt, dass gehörte Klänge Spuren oder ‚Abdrücke' von Körperbewegungen sind. Selbst wenn Körpersprache und Choreographie in vielen neueren Performance-Studien in den Vordergrund gerückt wurden, auch in Bezug auf *Pression*,[262] ist es wichtig festzuhalten, dass dieses Werk postseriell konzipiert wurde, wobei detaillierte Studien zum Kompositionsprozess noch nicht vorliegen.[263] Gleichzeitig ist es entscheidend, wie oben ausgeführt, die Klangwelt des Werks als Beispiel einer politisch motivierten Befreiung der Wahrnehmung zu verstehen, vor dem Hintergrund einer während der Studentenbewegung 1968 sich herausbildenden Tendenz ‚kritischen Komponierens'.

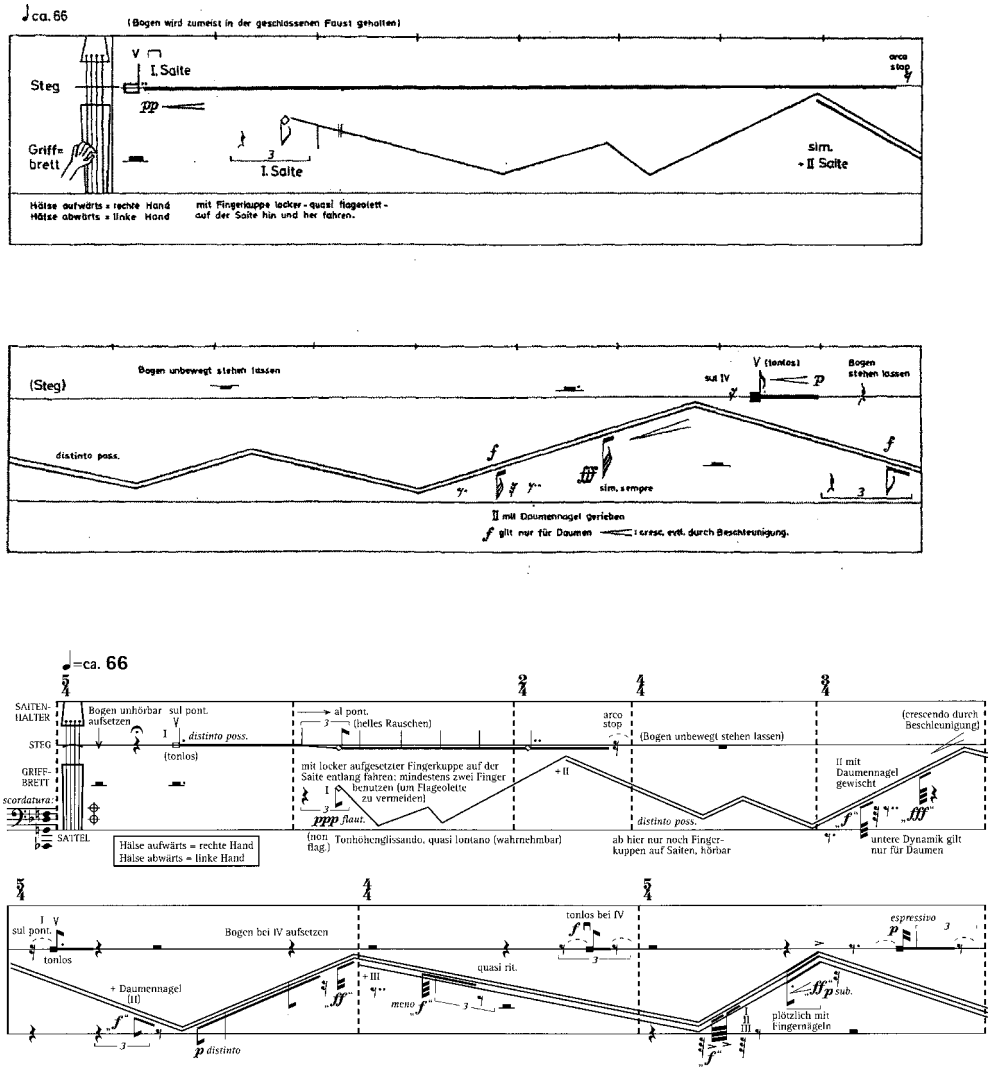
260 Vgl. Lachenmann, „Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher", 150 und Lachenmann, „Heinz Holliger", 308.

261 Die ursprünglich 1972 im Verlag Hans Gerig (Köln) erschienene Erstausgabe wurde 1980 von Breitkopf & Härtel neu aufgelegt (HG 865). Die revidierte Ausgabe erschien bei Breitkopf & Härtel zunächst als handschriftliches Autograph, datiert „6. März 2010" am Ende der Partitur und „Juli 2010" in den Ausführungsanweisungen (hier als „vorläufige Fassung" gekennzeichnet). Im Jahr 2012 erschien die computergesetzte Fassung (Edition Breitkopf 9221). In Bezug auf die Notenwerte fügt die Ausgabe von 2012 14 Viertel hinzu, was zu einer Gesamtzahl von 363 Vierteln führt (vgl. Tab. 11). Im Allgemeinen bleibt die musikalische Struktur in der Ausgabe von 2012 erhalten, einschließlich der meisten Fermaten und der wenigen vereinzelten Bemerkungen, die sich auf die zeitliche Organisation beziehen. Detaillierte Vergleiche der verschiedenen Fassungen finden sich in Orning, „*Pression* – a Performance Study", Lessing, „Interpretation, Verstehen und Vermittlung" und insbesondere Orning, „*Pression* Revised". Meine Analyse bezieht sich vorwiegend auf die Ausgabe von 1972; Ereignisse in der Partitur werden mittels durchgezählter Viertel lokalisiert, in Anlehnung an die geringfügig korrigierte Analyse in Jahn, „*Pression*", 44–46 (vgl. Tab. 11 sowie Anm. 286). Verweise auf die Fassung von 2012 sind in Taktzahlen angegeben (vgl. auch Orning, „*Pression* Revised").

262 Vgl. Orning, „*Pression* – a Performance Study", 22–24 und Orning, „*Pression* Revised" sowie Lessing, „Musizieren als Prozess" und Lessing, „‚Verweigerung von Gewohnheit'".

263 Obwohl Mosch einige Bemerkungen zur systematischen Behandlung von Aufführungstechniken in diesem Werk macht („Das Unberührte berühren", 28), kann bisher nur gesagt werden, dass *Pression* nicht wie die meisten anderen Werke aus diesem Zeitraum auf der komplexen postseriellen Systematik von Lachenmanns ‚Strukturnetz' basiert (vgl. Cavallotti, *Differenzen*, 79) (→ 1.4.8).

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb



Notenbeispiel 62: Lachenmann, *Pression*, die ersten beiden Systeme in den Fassungen 1972 und 2012; © 1972 Musikverlage Hans Gerig, Köln, Copyright übertragen 1980 an Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Ausgehend von einer wahrnehmungsorientierten Herangehensweise an Klangkategorien und die formale Gestaltung von *Pression* nimmt die folgende morphosyntaktische Analyse systematischer als bislang in diesem Buch auf Tonaufnahmen Bezug. Die oben angestellten Überlegungen zu Zeitlichkeit und Zeiterfahrung (→ 3.1.2) und die dort unterschiedenen Archetypen werden dabei gezielt auf ihre Korrespondenzen mit der Aufführungspraxis und die Konsequenzen für das performative Hören hin untersucht. Die performative Analyse wird dabei von allen drei oben unterschiedenen (Zeit-)Perspektiven aus unternommen.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Morphosyntaktische Analyse (1): Verräumlichte Zeit

Ein gängiger analytischer Ansatz besteht darin, die hervorstechendsten Ereignisse im Klangprozess eines Werks zu identifizieren und sie sich in einem hierarchischen ‚Zeit-Raum' vorzustellen, in dem die prominentesten Ereignisse die oberste Schicht bilden (Abb. 38). Dadurch wird die tendenziell ungerichtete posttonale Klangstruktur zu einer „event hierarchy" oder „hierarchy of salience".[264] Bedenkt man, dass große Teile von *Pression* auf einem sehr niedrigen dynamischen Niveau verlaufen, können zwei Ereignisse als besonders salient herausgestellt werden:

(1) ein Abschnitt, der durch einen mittels gepresstem Bogen erzeugten Klang bestimmt ist (der auf den Werktitel verweisende ‚Pressions-Abschnitt'); einige Zeit nach Beginn des Werks (Viertel 86) ist er von durchgehender *fff*-Dynamik bestimmt, wobei der Bogen für eine Dauer von „mindestens 60 Sekunden" nahe dem Saitenhalter auf die Umwicklung der Saiten gepresst wird und nacheinander alle vier Saiten (von hoch [I] zu tief [IV]) anregt, wobei in den zwei Übergangsbereichen zwischen den Saiten I/II und II/III vorübergehend beide Saiten gleichzeitig zu streichen sind und zum Ende hin die Saiten III und IV durchgehend gleichzeitig erklingen (Abb. 38 oben links);
(2) ein Abschnitt mit deutlich wahrnehmbarer Tonhöhe gegen Ende des Werks auf einem *des* (Viertel 262) mit einer Dauer von „ca. zehn Sekunden" bei zunächst zunehmender und dann vom *ff* zurückgehenden Dynamik (Abb. 38 oben rechts).

Außerdem hören wir im Zentrum des Werks einen Abschnitt von etwa 35 Sekunden Dauer, der ausschließlich von Klängen des ‚springenden Bogens' dominiert wird (*saltando*, Viertel 99–133). Hier regt das Holz des Bogens die A- und C-Saiten von unten an und die Bogenhaare berühren dabei den Rahmen des Stegs oder den Korpus. Alle anderen Ereignisse in *Pression* lassen sich auf diese drei klanglich klar charakterisierten Phasen beziehen, die somit die beiden obersten Hierarchieebenen bilden (Abb. 38). So können etwa Impulse innerhalb der Eröffnungsglissandi (Viertel 13–35) sowie der das Werk beschließende *Saltando*-Impuls (Viertel 346–349) als Andeutungen und Echos des *saltando* in der Mitte des Stücks aufgefasst werden. Der lange ‚Sostenuto'-Abschnitt (Viertel 180–255), in dem sich ein kontinuierliches leises Rauschen ausbreitet, erzeugt durch das Streichen nahe am Steg auf mit linkem Daumen gedämpfter Saite, wiederholt ‚stummgeschaltet' und vorübergehend deutliche Tonhöhen andeutend, kann als Vorläufer des Abschnitts mit klar bestimmbarer Tonhöhe aufgefasst werden, der unmittelbar darauf folgt.

Nun ist das Argument vertraut, dass eine solche architektonisch-hierarchische Analyse nicht die Art und Weise erfasst, in der Musiker*innen und Zuhörer*innen musikalische Zeit erfahren (→ 3.1.1). Andererseits kann man, wie oben dargestellt, argumentieren, dass unser Gedächtnis dazu neigt zeitliche Ereignisse zu verräumlichen, da ansonsten während des Echtzeithörens zeitlich auftretende Ereignisse nicht sinnvoll zueinander in Beziehung

264 Vgl. Lerdahl, „Atonal Prolongational Structure" und Imberty, „How Do We Perceive Atonal Music?".

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

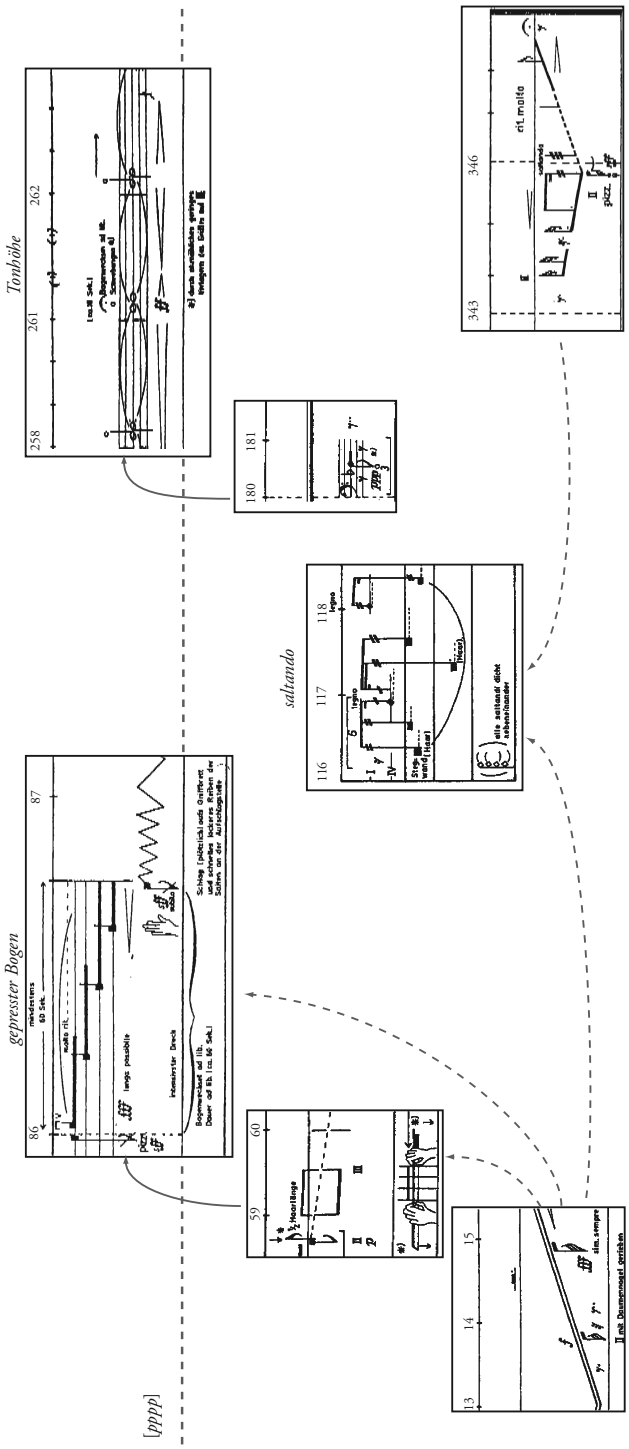


Abbildung 38: Lachenmann, *Pression*, ‚räumliches' Wahrnehmungsmodell, hierarchische Darstellung salienter Ereignisse

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gesetzt werden könnten. Lachenmanns Formanlage in *Pression*, in der drei markante Klangereignisse (gepresster Bogen, *saltando*, deutliche Tonhöhe) aus einem amorphen Grund hervortreten und sich dann über längere Zeitfenster etablieren, verleiht der Klangstruktur einen besonders morphologischen, einen ‚haptischen' Charakter, der diese Art von räumlicher Strukturierung im Gedächtnis besonders nahelegt. Das architektonische Modell kann hier also nicht nur als theoretisches Konstrukt, sondern als naheliegendes Modell der Wahrnehmung der Makroform verstanden werden.

Um die Wahrnehmung im Sinne verräumlichter Zeit zu stützen, müsste die Individualität der unterschiedlichen morphologischen Ereignisse oder Zustände in der klanglichen Interpretation scharf hervorgehoben werden. Außerdem würde eine zeitliche Komprimierung des Ablaufs wohl die von den Hörer*innen zu leistende Gedächtnisarbeit erleichtern. Somit würden ein schnelles Tempo und starke Kontraste zwischen den Klangereignissen (und insbesondere zwischen den Kategorien Geräusch und Tonhöhe) das Modell der ‚verräumlichten Zeit' in der Aufführung hervortreten lassen.

Morphosyntaktische Analyse (2): Transformatorische Zeit

Ein Modell, das eher auf das Echtzeithören als auf die Aktivierung des Langzeitgedächtnisses ausgerichtet ist, könnte sich auf das konzentrieren, was als „kategoriale Transformation" innerhalb und zwischen den ‚Klangfamilien' in Lachenmanns Musik beschrieben worden ist (→ 1.4.8).[265] Dieser Idee war sich der Komponist bei der Komposition von *Pression* und dem konzeptionell verwandten ersten Streichquartett *Gran Torso* (siehe unten) deutlich bewusst, wenn er feststellte, dass im Quartett „Ton und Geräusch […] keine Gegensätze [waren], sondern […] als Varianten übergeordneter Klangkategorien immer wieder auf andere Weise auseinander hervor[gingen]."[266] In fast allen Aufnahmen von *Pression* sind im Pressions-Abschnitt, der jede Tonhöhenausprägung unterdrücken soll,[267] zum Teil recht deutlich wahrnehmbare Tonhöhenstrukturen festzustellen; umgekehrt enthält der Abschnitt mit klar wahrnehmbarer Tonhöhe Geräuschanteile, nicht zuletzt da das *des* hier vorübergehend über das Spiel auf zwei Saiten in zwei gleichzeitige eng beieinander liegende Töne aufgespalten wird, die Schwebungen und damit eine ‚Störung' der reinen Tonhöhe *des* erzeugen.

Das relevanteste Tondokument in dieser Hinsicht ist Michael Bachs Studioaufnahme von 1991, wo der Pressions-Abschnitt ein deutlich hörbares *Des* hervortreten läßt, das beim Hören mit weiteren prominenten Auftritten der Tonhöhenqualität *des* verbunden werden kann (Abb. 39). Pressions- und Tonhöhenabschnitt korrespondieren hier also eng,

265 Neuwirth, „Strukturell vermittelte Magie", 80–82 und passim.

266 Lachenmann, „Über mein Zweites Streichquartett", 227.

267 Diese Intention kann weder aus der Partitur noch aus Lachenmanns Kommentaren zu *Pression* direkt abgeleitet werden, lässt sich aber aus Bemerkungen in der Cellostimme seines Streichquartetts *Gran Torso* übertragen (vgl. Hilberg, „Probleme eines Komponierens mit Geräuschen").

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

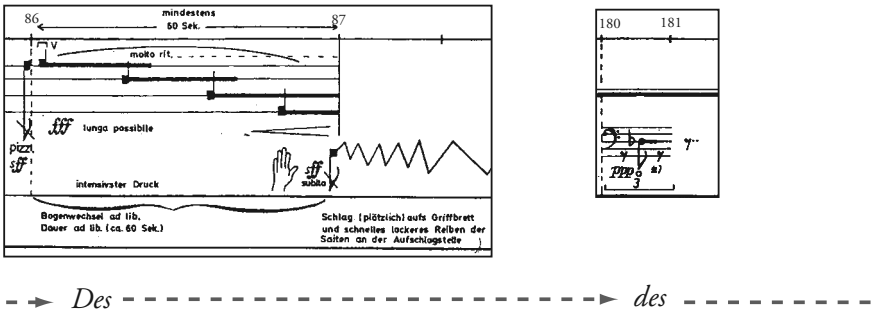


Abbildung 39: Lachenmann, *Pression*, prozessuales Wahrnehmungsmodell

auch wenn dies möglicherweise eher durch Zufall als durch bewusste Planung bedingt sein mag.[268] Dass ‚Geräusch' und ‚Tonhöhe' keine Gegensätze sind, wird aber auch in anderen Bereichen von Bachs Aufnahme deutlich, wo die Tonhöhenqualität *des* auftaucht. Dies legt einen Wahrnehmungsansatz nahe, der *Pression* als eine kontinuierliche und variantenreiche Variation des Tons *des* versteht, der immer wieder verzerrt und unterdrückt wird, aber auch immer wieder an die Oberfläche tritt. Dieses Modell kann man aber auch über den Bereich der Tonhöhe hinaus ausweiten: Tatsächlich könnte das gesamte Stück als Transformation über vier große Abschnitte hinweg wahrgenommen werden, die jeweils von einer bestimmten Klangqualität dominiert werden, hervorgehend aus einem amorphen Grund: Die ersten drei Abschnitte sind dabei dominiert von gepresstem Bogen (Viertel 1–98), *saltando* (Viertel 99–164) und deutlicher Tonhöhe (Viertel 165–280), während der vierte Abschnitt (Viertel 281–349) den Klang auf eine sehr zurückgenommene, leise Ebene zurückführt, auf der alle drei zuvor gehörten Klangqualitäten echoartig in der Art einer Coda rekapituliert werden.[269]

Eine solche prozessuale Zeiterfahrung ließe sich wohl am besten in der Aufführung vermitteln, indem man jedes Klangereignis als Teil einer großen transformativen Verkettung der Ereignisse über die Dauer des gesamten Werks präsentiert. Die Metapher des organischen Wachstums kommt einem in den Sinn, die, obwohl sie in Schlüsselbereichen des Diskurses über neue Musik allgemein abgelehnt wird, immer noch eine herausragende Rolle in der Konzeptualisierung vieler Interpret*innen hinsichtlich der Zeitgestaltung und des rhetorischen Ausdrucks spielt, auch wenn hierfür mitunter andere Begriffe verwen-

268 Spektralanalysen mit Hilfe eines *Sone*-Filters durch die von Dieter Kleinrath entwickelte Software CTPSO (vgl. Kapitel 2, Anm. 86) und Experimente mit der Cellistin Ellen Fallowfield (November 2011, Graz) lassen die Schlussfolgerung zu, dass es nahezu unmöglich ist, die Tonhöhenwahrnehmung an dieser Stelle vollständig zu unterdrücken, wobei die Tonhöhe selbst und deren Deutlichkeit vor allem von der Eigenschwingung des Saitenhalters, der Art der verwendeten Saiten und dem verwendeten Bogen abhängen. In der Einspielung durch Michael Bach (1991) tritt als Tonhöhe ein besonders klares *Des* hervor. In der Einspielung durch Walter Grimmer (1991) wurden Darmsaiten verwendet; hier ist die Tonhöhenwahrnehmung am ‚erfolgreichsten' unterdrückt.

269 Vgl. Jahn, „*Pression*", 44 und 51.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

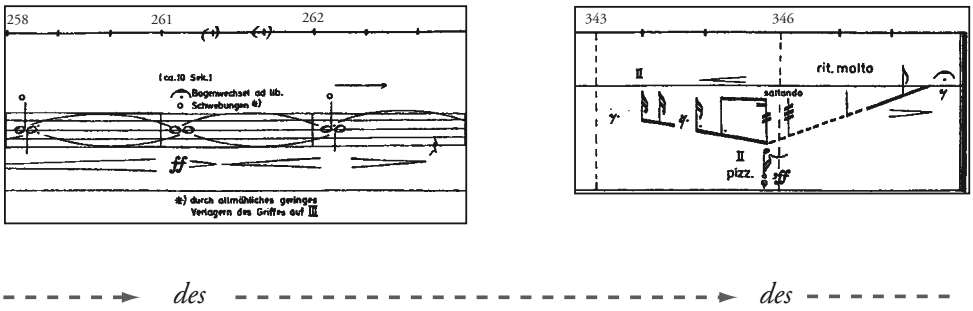


Abbildung 39 (Fortsetzung)

det werden, etwa jener der „Synthese".[270] Ein langsames Tempo und eine Minimierung von Kontrasten dürften effektiv dazu beitragen, Übergänge zwischen den verschiedenen Klangfeldern von *Pression* kontinuierlich und schlüssig wirken zu lassen.

Morphosyntaktische Analyse (3): Präsentische Zeit

Das Transformationsmodell setzt ‚organische' Kontinuität voraus (oder führt auf diese hin), wo Fragmentierung und Isolierung von Ereignissen doch eine adäquatere Wahrnehmungsstrategie bilden könnten. Tatsächlich ist die Dauer des Pressions-Abschnitts, laut Partitur „mindestens 60 Sekunden", eine Einladung, sich auf einen ‚Abtastprozess'[271] des Hörens einzulassen, um eine Lieblingsmetapher des Komponisten zu verwenden: Dieser Klang fordert gleichsam dazu auf, ihn hörend in all seinen Dimensionen und seinen divergierenden inneren Prozessen zu erfahren, ohne ihn lediglich zu einem von mehreren Ereignissen in einer großräumigen Struktur oder Ereigniskette zu degradieren. Dieselbe Wahrnehmungsweise mag für die meisten anderen Abschnitte oder ‚Momente' in diesem Werk angemessen sein (Abb. 40). Diese Erfahrung von Klangpräsenz beim Hören könnte intensiviert werden durch das Einfühlen in den Interpreten, dem die Klänge höchsten körperlichen Einsatz abverlangen und eine Energieform erzeugen, die wiederum das Potenzial hat, auf sensible Zuhörer*innen übertragen zu werden.[272]

Um den Eindruck von Diskontinuität und Fragmentierung zu verstärken und jedem Klangereignis oder -feld seine eigene Qualität und „Eigenzeit"[273] zu belassen, dürfte ein

270 Rink, „Analysis and / or Performance?", 56: „The success of a performance will be measured by oneself and one's audience not so much by its analytical rigour, historical fidelity or even technical accuracy (at least in some circles) as by the degree to which ‚resonance' is achieved in drawing together the constituent elements into something greater than the sum of those parts, into a musically cogent and coherent synthesis."

271 Vgl. Lachenmann, „Über das Komponieren", 77f.

272 Vgl. Lessing, „‚Verweigerung von Gewohnheit'", 117.

273 Vgl. Mosch, „Das Unberührte berühren", 37.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

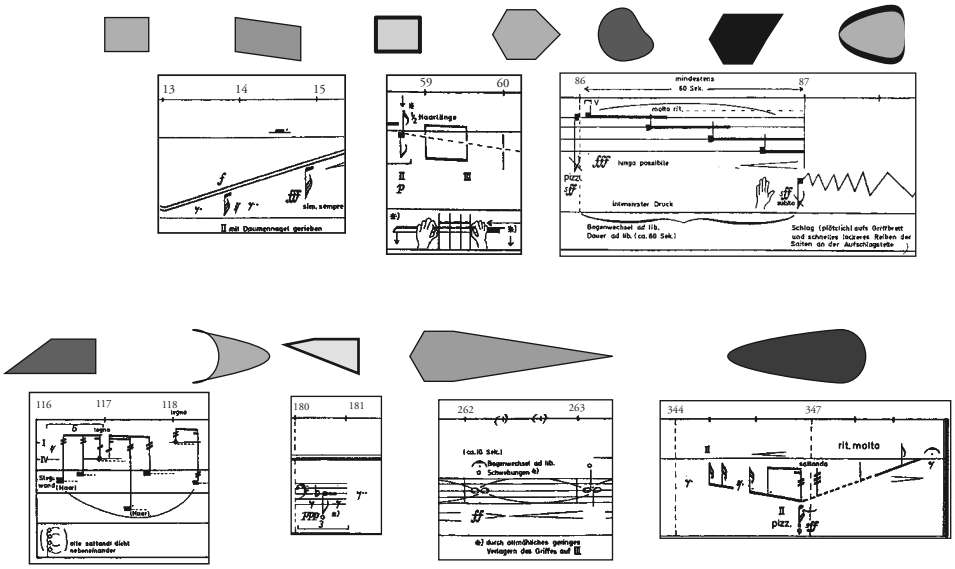


Abbildung 40: Lachenmann, *Pression*, präsentisches Wahrnehmungsmodell (die Symbole repräsentieren keine konkreten Klangcharaktere, sondern verdeutlichen das Prinzip von unterschiedlichen Klangqualitäten, auf die sich eine präsentische Wahrnehmung oder Interpretation konzentrieren kann)

hohes Maß an Kontrast notwendig sein, das die Ereignisse als individuell auszeichnet und voneinander abhebt. Im Gegensatz zum Modell der verräumlichten Zeit könnte ein langsames oder unregelmäßiges Tempo dazu beitragen, dass die einzelnen Ereignisse als voneinander isoliert wahrgenommen werden und nicht als kontinuierlicher Prozess oder als miteinander korrespondierende Ereignisse in einem imaginären Raum. Dieser Eindruck könnte auch durch die Bewegungen des Solisten während einer Live-Aufführung noch verstärkt werden, indem er beispielsweise in den weniger dichten Bereichen zwischen den herausragenden Ereignissen Bewegungen minimiert, während er die Ereignisse selbst energisch projiziert und so ihre Individualität stärkt.

Natürlich ist es schwierig, wenn nicht unmöglich, eine vollständige Fragmentierung der Wahrnehmung, eine ‚gedehnte Präsenz' tatsächlich zu erreichen. Wie in diesem Kapitel schon mehrfach angemerkt, ist es wohl unvermeidlich, dass unser Gedächtnis nach einem vorübergehenden ‚Bannen des Augenblicks' wieder aktiv wird und beginnt, raum-zeitliche Strukturen zu bilden. Eine kontinuierliche Interaktion zwischen den drei Wahrnehmungsstrategien bzw. Zeiterfahrungsmodi könnte daher eine solide Grundlage für eine performative, wahrnehmungsorientierte Analyse bieten.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Divergierende Verzeitlichungen: Die klanglichen Interpretationen von *Pression*

Dennoch kann gefragt werden, welches dieser drei Modelle nun in den verfügbaren Aufnahmen am häufigsten oder am markantesten umgesetzt wurde. Um mit dem dritten Modell zu beginnen: Eine *Präsenz* der beiden zentralen Ereignisse – gepresster Bogen und deutliche Tonhöhe – ist, wie angedeutet, bereits durch die Art der Notation besonders herausgehoben: Es handelt sich um die einzigen Momente, bei denen das durchgehende Raster der Zeitleiste für ausgedehnte Fermaten von 60 bzw. 10 Sekunden unterbrochen wird. Der Rest des Werks ist durchgehend durch dieses Raster organisiert – abgesehen von einer kleinen Anzahl von (kurzen) Fermaten und zwei geringfügigen Änderungen im Puls von lediglich lokaler Bedeutung (*poco rubato* bei Viertel 125 und *poco più vivo* bei Viertel 287–288). Der Abstand zwischen zwei Markierungen auf der Zeitleiste entspricht in den meisten Fällen einem Viertel (manchmal aber auch drei oder vier Viertel) bei einem Tempo von „ca. 66" Schlägen pro Minute. Die Partitur scheint also einen klaren Puls und ein gleichmäßiges, ziemlich fließendes Tempo zu suggerieren. Der Komponist selbst hat jedoch wiederholt erklärt, dass die Klänge in *Pression* ihre „Eigenzeit" haben (oder brauchen), dass Interpret*innen genau „den Klängen nachhören" sollen[274] und sogar, dass das Werk wie Schumanns *Träumerei* rubatoartig phrasiert werden solle.[275] Solche Hinweise auf eine „Klangkultur", die über das Notierte hinausweist, hat Lachenmann in späteren Stellungnahmen zunehmend hervorgehoben:

> Wichtig ist mir die Erinnerung daran, dass die Öffnung des ästhetischen ebenso wie des spieltechnischen Horizontes weit über das Entdecken solcher Verfremdungen hinausgeht. Umso genauer allerdings muss deren richtige Ausführung verstanden und beachtet werden. Wir haben es hier, genau wie bei der traditionellen Tongebung, mit einer hoch differenzierten Praxis zu tun, einer eigenen Art von Klangkultur, die man sorgfältig studieren und liebevoll pflegen muss. Jede dieser Spieltechniken hat ihre eigene Faszination und Schönheit im Sinne von sinnlicher Intensität.[276]

Lachenmanns Äußerungen zur Aufführung bieten mithin ein Beispiel für den fortgesetzten Einfluss eines rhetorischen Aufführungsstils auf die Musik des 20. Jahrhunderts, der wohl in den Jahrzehnten um 1900 einen Höhepunkt hatte. Wie im Falle Ferneyhoughs scheint auch bei Lachenmann eine Spannung zwischen der oft rigorosen Präzision des

274 Vgl. ebd., Fußnote 14.

275 Orning, „*Pression* – a Performance Study", 21. Hier scheint sich Lachenmann auf die Phrasierung des gesamten Stücks zu beziehen, während Orning auch eine spezifischere Aussage über den Abschnitt *col legno saltando* (Viertel 99–133) macht, zu der Lachenmann einen Bezug herstellte „to the performance practice of Schumann and Schubert, which encourages *rubato* phrasings in order to shape the music" („*Pression* Revised", 103). Die Angabe „poco rubato" in diesem Abschnitt (Viertel 125 in der Fassung von 1972; Takt 40 – d.h. zwei Takte früher – in der Fassung von 2012) scheint daher möglicherweise für den gesamten Abschnitt, wenn nicht sogar für das gesamte Stück zu gelten, was jedoch aus keiner der drei verfügbaren Ausgaben in irgendeiner Weise konkret abgeleitet werden kann.

276 Lachenmann / Hermann, „Interview 2".

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Notats und der Forderung einer intuitiven und rhetorischen Ausführung zu bestehen, die sich in eine Vielzahl ähnlicher Paradoxien in der Beziehung zwischen Analyse und Aufführung einreiht. Nicholas Cook beschrieb im Kontext von Heinrich Schenkers Aufführungstheorie sowie im Kontext der Aufführungsgeschichte von Anton Weberns Variationen für Klavier op. 27 vergleichbare Situationen: Während Schenkers Überlegungen zur Aufführung tief in die rhetorische Vortragstradition des 19. Jahrhunderts eingebettet waren, bis zu einem Punkt, an dem sie nicht mehr mit seinem innovativen musiktheoretischen Ansatz vereinbar waren,[277] zielten Weberns Vorstellungen zur Aufführung seiner Variationen eher auf ‚expressive' Tendenzen der Aufführungspraxis der Vorkriegszeit als auf die dodekaphone Organisation des Werks ab.[278] Auf Basis solcher Beispiele vertritt Cook die These, dass Aufführung nicht in erster Linie der Reproduktion von Strukturen diene, sondern vielmehr semiotisch auf Gesten, Genres und Stile gleichzeitiger und früherer Aufführungstraditionen sowie die ihnen zugehörigen Repertoires verweise.[279] Es mag viele Bereiche der neueren Musik geben, in denen solche scheinbar überholten rhetorischen Aufführungstraditionen überleben und die Basis einer effektvollen ‚Inszenierung' neuen Repertoires für ein an der Rhetorik der Klassik und Romantik geschultes Publikum bilden. Durch die Einbettung auch radikaler kompositorischer Neuerungen in eine Tradition rhetorischer Aufführung (ohne diese freilich gänzlich unhinterfragt zu belassen), zeigt sich auch ein Weg zu einem Erfassen der Klangstrukturen durch performatives Hören und performative Analyse.

Welche Darstellungsformen, welche ‚performative Form' haben die Interpret*innen von *Pression* nun realisiert? In einem ersten Vergleich von Tonaufnahmen aus dem Jahr 2006 stellte Ulrich Mosch bereits fest, dass die auf Basis der Partitur errechnete metronomische Dauer des Werks unter Berücksichtigung von Fermaten und lokalen Tempowechseln etwa 6:30 Minuten beträgt. Die 2012 veröffentlichte Fassung der Partitur verlängert die Gesamtdauer leicht (363 Viertel im Vergleich zu 349 Vierteln der Version von 1972). Die metronomischen Dauern, mit Berücksichtigung von Fermaten und Tempowechseln, betragen etwa 6:31 für die Fassung von 1972 und etwa 6:47 für die Fassung von 2012.[280] Alle von Mosch verglichenen Aufnahmen waren bedeutend länger.[281] Zwar räumte Mosch ein, dass diese Tendenz wahrscheinlich auf die „physischen und physikalischen Realisie-

277 Vgl. Cook, „Struktur und Interpretation" und Cook, *Beyond the Score*, 80–90.

278 Vgl. Cook, *Beyond the Score*, 130 und Cook, „Inventing Tradition", 164–175.

279 Cook, *Beyond the Score*, 125 und Cook, „Inventing Tradition", 193–201.

280 Die Metronomangabe ♩ = ca. 66 ist in der handschriftlichen Fassung 2010 nicht enthalten, aber in der gesetzten Fassung der Partitur 2012 wieder eingefügt; die Partiturfassungen 2010 und 2012 geben eine Dauer von neun Minuten an, ohne weitere Hinweise zur beabsichtigten zeitlichen Gestaltung einer Aufführung.

281 Eine detaillierte Liste aller im Jahr 2014 verfügbarer Aufnahmen von *Pression* befindet sich in Tabelle 12. Die Dauer der von Mosch („Das Unberührte berühren", 26–38) verglichenen Aufnahmen – er verglich sechs der acht im Frühjahr 2005 verfügbaren Aufnahmen – bewegte sich zwischen 8:17 (Walter Grimmer, 1991) und 9:32 (Michael Bach, 1989). Es ist schwierig, die exakte Dauer einer Aufnahme zu bestimmen, da das Werk fast unhörbar beginnt und mit einer Fermate auf einer Ach-

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

rungsbedingungen" einiger Klänge in *Pression* zurückzuführen sei, deren Erzeugung einfach länger dauere als es das vorgeschriebene Tempo erlauben würde, er blieb aber dennoch skeptisch gegenüber der ‚liberalen' Haltung des Komponisten gegenüber Tempoabweichungen[282] und argumentierte, dass zwar die individuelle Qualität der Klänge bei den meisten Aufnahmen überraschend konsistent sei, aber keine Aufnahme vollkommen zufriedenstellend sei im Hinblick auf die Notwendigkeit, den „rechte[n] Klang zur rechten Zeit" zu setzen.[283]

Ein erweiterter Vergleich von insgesamt 15 Aufnahmen von *Pression* bestätigt weitgehend die Diagnose von Moschs Studie.[284] Diese Anzahl umfasst zwei LP-Aufnahmen, neun CD-Aufnahmen, eine CD/DVD-Aufnahme und drei selbstproduzierte Live- bzw. Studioaufnahmen, die auf YouTube veröffentlicht wurden (Tab. 12). Um einen detaillierten Vergleich zwischen den Aufnahmen zu ermöglichen, habe ich das Werk pragmatisch in vier große Formteile unterteilt, die aus insgesamt 13 Abschnitten bestehen (wobei die Abschnitte 1–5, 6–7, 8–11 und 12–13 die vier Formteile ergeben), entsprechend den oben skizzierten paradigmatischen Ereignissen und Prozessen (Tab. 11). Diese Segmentanalyse verfeinert frühere Formanalysen von Hans-Peter Jahn und Markus Neuwirth.[285]

telpause und einem ausklingenden Nachklang schließt. Weitere Schwierigkeiten bereiten das relativ starke Rauschen in den LP-Aufnahmen von Werner Taube (1971) und Bach (1989).

282 Mosch, „Das Unberührte berühren", 37f.; in diesem Punkt wurde Mosch in der Diskussion von einem anderen Diskutanten unterstützt; vgl. ebd., 38, Fußnote 15.

283 Ebd., 38.

284 Im Korpus wurden nur Aufnahmen berücksichtigt, die bei der Durchführung dieser Studie im Jahr 2014 verfügbar waren. Seither sind eine Fülle von weiteren Aufnahmen von *Pression* auf YouTube erschienen, die eine Aktualisierung der Untersuchung nahelegen, darunter Aufnahmen von Lucas Fels (Luzern, 2013), https://youtu.be/uT__bel-pXk?t=2211, Karolina Öhman (St. Petersburg, 22.5.2014), https://youtu.be/fnF206YmYm4, Dirk Wietheger (12.6.2015), https://www.musikfabrik.eu/en/label/work/lachenmann-pression, https://youtu.be/bovxCzuDtoY, Eric-Maria Couturier (Paris, 4.12.2015), https://youtu.be/Y-ELYzjFQcU, Valerie Fritz (2020), https://youtu.be/EE4OnJtSUkM, David Hetherington (Toronto, 29.10.2020), https://youtu.be/hzXZZTWIz5E und Anna Grenzner (Wien, November 2020), https://youtu.be/CE1yb8LP5M0.

285 Jahn, „*Pression*", 42–49 und 52 sowie Neuwirth, „Strukturell vermittelte Magie", 87.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Teile/ Abschnitte		1972 Viertel	1972 Viertel/ Abschnitt	1972 Dauer [Sek.]	1972 Prozentanteile	2012 Takte	2012 Viertel/ Abschnitt	2012 Dauer [Sek.]	2012 Prozentanteile	Instrumentaltechniken (Auswahl)
1	1	1–58 1/1/1–2/4/5	57,6667	52,42	0,14	1-18.3	62,1667	57,52	0,14	– Streichen am Steg; mit den Fingerspitzen über die Saiten gleiten; Fingernagel-Akzente – Gleiten mit Daumen auf den Bogenhaaren und mit Fingerkuppen auf dem Bogenholz – Streichen am Steg
	2	59–71 2/4/6-3/1/9	13,2083	12,01	0,03	18.3-21	13,2083	12,01	0,03	– Bogen mit unterteilter, etwa halber Haarlänge greifen und vertikal auf den Saiten bewegen
	3	72–85 3/2/1–3/3/3	14,1250	12,84	0,03	22–26	14,1250	12,84	0,03	Bogen auf den Saitenhalter pressen
	4	86 3/3/4	1,0000	60,00	0,15	27	1,0000	60,00	0,15	Bogen auf den Saitenhalter gepresst / mit Hand auf Griffbrett schlagen → vor und zurück wischen
	5	87–98 3/3/5-3/4/8	12,0000	10,91	0,03	28–31	12,0000	10,91	0,03	Bogen auf flacher Stegoberfläche bewegen
2	6	99–133 4/1/1–4/4/9	35,0000	33,82	0,08	32–44	38,3750	37,89	0,09	*col legno saltando* von unterhalb der Saiten + *saltando* auf die Stegoberseite + *saltando* auf Korpus oberhalb des Stegs

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Teile/ Abschnitte		1972 Viertel	1972 Viertel/ Abschnitt	1972 Dauer [Sek.]	1972 Prozentanteile	2012 Takte	2012 Viertel/ Abschnitt	2012 Dauer [Sek.]	2012 Prozentanteile	Instrumentaltechniken (Auswahl)
	7	134–164 5/1/1–5/3/9	31,0000	28,68	0,07	45–54	32,1250	29,70	0,07	– kratzende Bewegung: mit Handfläche auf Korpus schlagen – auf Saitenhalter streichen
3	**8**	165–179 5/3/10–5/4/9	15,3333	13,94	0,04	55–59	15,3333	13,94	0,03	hinter / nahe am Stegholz streichen → helles Geräusch
	9	180–252 6/1/1–6/4/19	72,3333	65,76	0,18	60–83	71,3333	65,35	0,16	*sul ponticello*; Daumen der linken Hand gegen die Saite pressen; Daumen anheben, um Tonhöhe der leeren Saite hörbar zu machen → *flautando* / Saite mit Daumen und Zeigefinger umfassen
	10	253–268 7/1/1–7/1/18	16,3333	23,94	0,05	84–88	16,3333	24,94	0,06	leere Saite *As*$_1$; Schwebung zwischen mikrotonalen Varianten des *des* → Unisono; *glissando al ponticello*
	11	269–280 7/2/1–7/3/1	12,8750	11,70	0,03	89–91	12,8750	11,70	0,03	Echo-artiges Wiederaufgreifen von Abschnitt 9 (Saite II, *f*)
4	**12**	281–324 7/3/2–8/2/6	44,1250	42,11	0,10	92–106	44,1250	40,11	0,10	scharfer Impuls (quasi Pfeifen) / *saltando*; Fingerspitzen der linken Hand über die Saiten (ohne Bogen) / *legno saltando* / *legno battuto* (kombiniert)

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Teile/ Abschnitte		1972 Viertel	1972 Viertel/ Abschnitt	1972 Dauer [Sek.]	1972 Prozentanteile	2012 Takte	2012 Viertel/ Abschnitt	2012 Dauer [Sek.]	2012 Prozentanteile	Instrumentaltechniken (Auswahl)
	13	325–349 8/2/7–8/3/15	24,0000	22,82	0,06	107–116	30,0000	30,27	0,07	Fingerspitzen über die Saiten; Saiten anzupfen / summende Resonanz durch Abdämpfen der Saiten mit dem Bogenholz; Wischen mit Bogenholz; Bartók-*pizzicato* + *saltando*
gesamt			**349**	**390,95**	**1,00**		**363**	**407,18**	**1,00**	

Tabelle 11: Lachenmann, *Pression*, Segmentanalyse der Versionen von 1972 und 2012. Die Abschnitte der Fassung von 1972 (Breitkopf & Härtel 1980, HG 865) sind durch Seitenzahl/Notensystem/Viertel und durch fortlaufend nummerierte Viertel gekennzeichnet.[286]

286 Die Zählung der Viertel folgt der Analyse in Jahn, „*Pression*“, 44–46 (vgl. Anm. 261), wo die Ereignisse 3/3/4 und 7/1/10 als jeweils nur eine Viertel gezählt werden (in der zweiten Fassung notiert Lachenmann hier eine halbe Note mit Fermate im Notensystem, aber drei Viertel in der ‚Zeitleiste‘). In einem Fall wurden die Angaben von Jahn korrigiert (der ‚Takt‘ 6/4/7–6/4/10 enthält vier Viertel, Jahn zählt aber nur drei Viertel [240–242]; möglicherweise liegt dies an einem Druckfehler; in der neuen Ausgabe von 2012 enthält die analoge Passage, Takt 80, tatsächlich nur drei Viertel). Die Abschnitte sind in Bezug auf die Version 2012 (Edition Breitkopf 9221) mittels Taktzahlen und Zählzeiten gekennzeichnet. Die metronomischen Dauern für beide Versionen wurden unter der Annahme eines genauen Tempos von 66 Schlägen pro Minute berechnet, wobei Fermaten und vorgeschriebene vorübergehende Tempowechsel in die Berechnung einbezogen wurden.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Interpret*in	Jahr / Aufnahme	Jahr / Veröffentlichung	Label	Dauer
Werner Taube	1971	1990	edition rz	8:20
Michael Bach	1989	1990	edition rz	9:16
Michael Bach	1991	1992	cpo	8:39
Walter Grimmer	1991	1994	col legno	8:17
Taco Kooistra	1992	1992	Attacca Babel	7:52
Pierre Strauch	1993	1993	Accord	8:37
Lucas Fels	1995	1995	montaigne	9:21
Benjamin Carat	1998	1998	GRAME	8:04
Wolfgang Lessing	2005	2008	Wergo	9:28
Martín Devoto	2008	2008	BlueArt	8:45
Michael M. Kasper	2009	2009	Ensemble Modern	7:35
Jonathan Gotlibovich	2011	2012	Live-Aufnahme, Haifa, 29.3.2011 https://www.youtube.com/watch?v=ep6joCRmWxg	7:23
Mykhailo Babych	2012	2013	Live-Aufnahme, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 8.6.2012, https://www.youtube.com/watch?v=Ug1iahj820k	8:57
Lauren Radnofsky	2012	2012	Mode Records (CD/DVD)	9:07
David Stromberg	2013	2013	Studioaufnahme (Video) https://www.youtube.com/watch?v=y7Gzrake8nI	7:09

Tabelle 12: Lachenmann, *Pression*, 15 analysierte Aufnahmen

Abbildung 41a zeigt die Dauer aller 15 Aufnahmen im Vergleich zu beiden Fassungen der Partitur.[287] Die durchschnittliche Dauer dieser Aufnahmen ist 8:27, also fast zwei Minuten länger als die metronomische Dauer. Obwohl die Abweichungen statistisch über die

287 Vgl. Anmerkung 281 zur Schwierigkeit, die genauen Dauern zu bestimmen. Drei der vier nach 2010 entstandenen (Video-)Aufnahmen (Babych 2012, Radnofsky 2012, Stromberg 2013) basieren auf der Partiturfassung von 2010 bzw. 2012, was sich unter anderem an der Technik der Saitendämpfung mit dem Kinn erkennen lässt. Diese Technik fehlt in der Ausgabe von 1972, wird aber in beiden neueren Fassungen mehrfach vorgeschrieben, um die Saiten abzudämpfen, wenn beide Hände mit dem Bogen arbeiten (Ausgabe 2012: Takte 11.3–12.1, 17.1, 18.3–21, 23–26, 29.2–29.3, 31.1).

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

vier Formteile des Stücks ziemlich konstant verteilt sind (sowohl im Vergleich zur Partitur als auch unter den Interpret*innen), zeigt ein detaillierterer Vergleich der Dauern aller 13 Abschnitte (Abb. 41b), wie stark die Abweichungen im Detail ausfallen. Die Zeitgestaltung ist bei den Ausführenden sehr unterschiedlich. Die Dauer des Pressions-Abschnitts (Abschnitt 4, Viertel 86), „mindestens 60 Sekunden" laut allen drei Fassungen der Partitur, liegt zwischen 27 und 81 Sekunden (Mittelwert: 58 Sekunden).[288] Der *Saltando*-Abschnitt (Abschnitt 6, Viertel 99–133) hat eine metronomische Dauer von 34 Sekunden (Fassung 1972) bzw. 38 Sekunden (Fassung 2012). Er erfordert besondere Sorgfalt in der Ausführung, und Moschs Überlegungen über die zusätzliche Zeit, die zur Erzeugung der Klänge erforderlich sei, dürfte auf diesen Abschnitt am schlüssigsten anwendbar sein. Die Dauern der Aufnahmen schwanken hier zwischen 37 und 59 Sekunden, sodass der Großteil der Interpret*innen also deutlich über der vorgeschriebenen Dauer liegt (Mittelwert: 51 Sekunden). Im längsten Abschnitt des Werks, dem „Morse-Abschnitt"[289] (Abschnitt 9, Viertel 180–252, metronomische Dauer 66/65 Sekunden), der die langsame Emanzipation der Tonhöhe vom Geräusch inszeniert, weichen die gespielten Dauern ebenfalls stark voneinander ab (63–102 Sekunden; Mittelwert: 81 Sekunden), wobei ein Drittel der Interpretationen (fünf von 15) hier der metronomischen Dauer sehr nahe kommt (63–67 Sekunden), was wahrscheinlich auf das prägnantere rhythmische Profil dieses Abschnitts zurückzuführen ist: Das ternäre Metrum wird bereits in der Fassung von 1972 durch gestrichelte Taktstriche angedeutet.

Ein qualifizierterer Vergleich wird erzielt, wenn die prozentualen Abweichungen der Interpret*innen von den Abschnittsdauern verglichen werden (Abb. 42). Die Abweichungen der gespielten Gesamtdauern von der metronomischen Gesamtdauer (Fassung 1972) bewegt sich zwischen 6 % (Stromberg 2013) und 45% (Lessing 2005).[290] Aussagekräftiger ist die relative Standardabweichung der Abweichungen innerhalb der 13 Abschnitte pro Aufnahme (17–49%), die darüber Aufschluss gibt, wie konstant ein gewähltes Grundtempo beibehalten wird und inwieweit die in der Partitur festgelegten Proportionen zwischen den Abschnitten in der Interpretation beibehalten werden. Betrachtet man beide Werte, so ergeben sich die Aufnahmen von Kasper 2009, Kooistra 1992, Bach 1989 und 1991, Grimmer 1991 und Fels 1995 als die stimmigsten, wobei Fels und Bach 1989 in ihrer Gesamtdauer deutlich von der Partitur abweichen.

288 An dieser Stelle muss betont werden, dass es sich bei den drei Aufnahmen, bei denen dieser Abschnitt überraschend kurz ist (27, 37 und 37 Sekunden), um die drei im Korpus enthaltenen YouTube-Videos handelt, von denen zwei semiprofessionellen Charakter haben (Konzertaufnahmen von fortgeschrittenen Cellostudierenden). Alle anderen Einspielungen bleiben hier über 52 Sekunden.

289 Metaphorische Beschreibungen einiger Abschnitte in diesem Stück finden sich in den Spielanweisungen zu den Fassungen 2010 und 2012, darunter „Morse-Abschnitt", ein Begriff, der wahrscheinlich aus Jahns Analyse stammt, wo er für diesen Abschnitt kommentarlos angeführt wird (Jahn, „*Pression*", 43).

290 Stromberg kürzt dabei den 60-sekündigen Pressions-Abschnitt auf 37 Sekunden.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

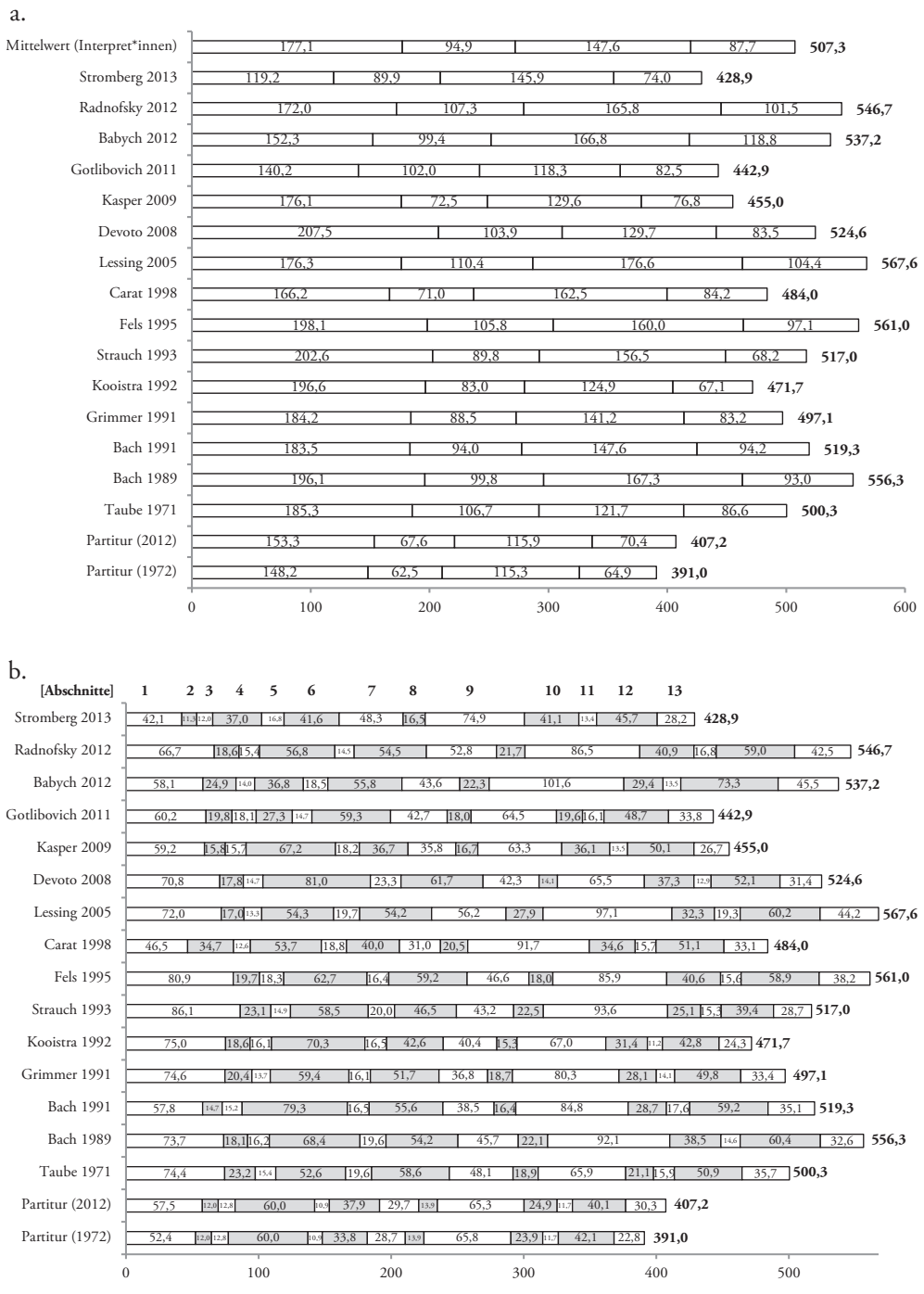


Abbildung 41: Lachenmann, *Pression*, Vergleich von 15 Aufnahmen, Dauern, a. vier große Formteile (Abschnitte 1–5, 6–7, 8–11, 12–13); b. 13 Abschnitte

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

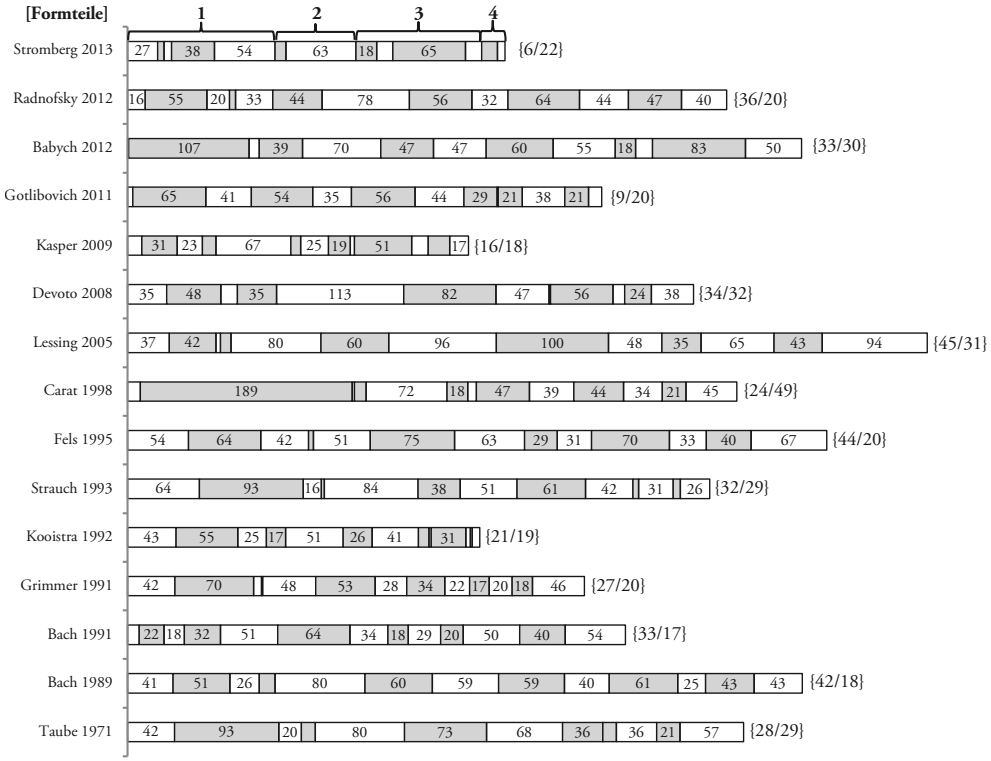


Abbildung 42: Lachenmann, *Pression*, 15 Aufnahmen, prozentuale Abweichungen der gespielten Dauern von den metronomischen Dauern in 13 Formabschnitten (nicht bezeichnete Abschnitte liegen unter 15% Abweichung); die Werte in Klammern geben die prozentuale Abweichung der gespielten Gesamtdauer von der metronomischen Dauer und die Standardabweichung der prozentualen Dauerabweichungen innerhalb der 13 Abschnitte einer Aufnahme an.

Kehren wir zu den drei Modellen der Zeiterfahrung zurück, die in der obigen morphosyntaktischen Analyse diskutiert wurden, und den angedeuteten Konsequenzen für die Interpretation, können wir nun einen genaueren Blick werfen auf Tempogestaltung, den Grad des Kontrasts zwischen den Ereignissen und auf die Art und Weise, mit der die Individualität der Klänge wiedergegeben wird. Mittels *close listening* habe ich drei Aufnahmen ausgewählt, in denen jeweils eines der Zeiterfahrungsmodelle zu dominieren scheint.

Performance-Analyse (1): Verräumlichte Zeit

Die Aufnahme von Michael Kasper aus dem Jahr 2009 folgt der Partitur gewiss am genauesten in Bezug auf die Dauer und die Darbietung des „rechten Klangs zur rechten Zeit" (Audiobsp. 50). Die Kontraste zwischen den unterschiedlichen Klangqualitäten sind deutlich. Das bedeutet auch, dass die architektonische Form sehr transparent gemacht wird,

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zum Beispiel durch eine sehr ausgeprägte akustische Markierung des ‚Pfeif'-Akzents, der als Signal für den Beginn der Coda dient (Viertel 281). Den Anforderungen einer verräumlichten Zeit wird die Aufnahme nicht zuletzt dadurch gerecht, dass sie alle wichtigen Details der Partitur einschließlich der zeitlichen Gestaltung genau verfolgt, was Kaspers (leicht desillusionierter) Haltung entspricht, dass der „sachliche" Ton in neuer Musik tendenziell das Gespielte „entpersonalisiert und entmystifiziert. Dem Denken in der Komposition folgt das Denken in der Interpretation. Es ist nicht der Platz für egomanische Profilierung."[291]

Diese Aussage steht sicherlich im Widerspruch zu Lachenmanns Beharren auf einer rhetorischen Aufführungstradition, aber sie entspricht dem unübertroffenen Fluss dieser klanglichen Deutung, der auch als Resultat einer jahrzehntelangen Erfahrung des Cellisten mit dem Werk verstanden werden kann. Kasper, seit mehr als vier Jahrzehnten als Cellist mit dem Ensemble Modern verbunden, kokettiert mit seiner vermeintlich ‚konservativen' Perspektive, wenn er sagt, dass ihn diese lange Erfahrung dazu bringe, die Klänge in *Pression* mit „Motiven oder Themen aus einer Sonate von Brahms oder Beethoven" zu verbinden, und fügt trocken hinzu: „Ich weiß nicht, ob das für das Stück überhaupt gut ist – ‚Pression' muss seinen Stachel bewahren."[292]

Audiobeispiel 50: Lachenmann, *Pression*; Michael M. Kasper, CD EMCD-006, ℗ 2009 Ensemble Modern Medien, Track 8

Performance-Analyse (2): Transformatorische Zeit

An einigen Stellen wirkt Kaspers Spiel ein wenig zu geradlinig: So artikuliert er im langen ‚Morse-Abschnitt' 9, der allmählich Tonhöhen hörbar macht, sehr deutliche Tonhöheneindrücke, ohne deren komplexe Erzeugung nachvollziehbar zu machen (der die gestrichene Saite von unten abdämpfende Daumen wird vorübergehend abgehoben, wobei der Bogen die Saite sehr nah am bzw. auf dem Steg streicht). Diese Art der Mühelosigkeit und die Prägnanz der Tonhöhen stehen im Einklang mit dem verräumlichenden Modell, das die Grenze zwischen Geräusch und Tonhöhe hervorhebt. Die Aufnahme von Michael Bach aus dem Jahr 1991 hingegen macht die technischen Schwierigkeiten dieser Passage deutlich hörbar: Jeder ‚tonhöhenhaltige' Klang klingt anders und jeder nimmt eine andere Position auf der graduellen Skala zwischen Geräusch und Tonhöhe ein. In vielen anderen Aspekten nähert sich Bachs Aufnahme, wie oben bereits skizziert, dem transformativen Zeitmodell an (Audiobsp. 51): Er hält die rein amorphen Passagen wie den ersten Abschnitt eher kurz,

291 Kasper, „‚Wir haben den Cellisten zu Grab getragen'", 5.
292 Ebd., 6.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

während er die Übergangsbereiche (Abschnitte 5, 7, 11 sowie den letzten Abschnitt 13) deutlich dehnt (vgl. Abb. 41b und 42). Sein Pressions-Abschnitt ist gespannt, immer am Rande des Bruchs, aber zusammengehalten von der hindurchschimmernden ‚Grundtönigkeit' des *Des*.

Ähnlich wie Kasper lieferte Bach einen eher launigen Kommentar zu seiner Interpretation von *Pression* im CD-Booklet. Dabei deutet sein Text im Gegensatz zu demjenigen Kaspers auf den Wunsch hin, Hinweise des Komponisten auf eine „überkommene […] Spannungs- und Entwicklungskette" in *Pression* zu überwinden:

> Nicht das, was niedergeschrieben ist, darüberhinaus in seiner Klangverwirklichung abgezirkelt und als endgültig besiegelt gilt, sondern jene, nicht forcierten, eher subkutanen, Einbrüche im Klanglichen, die über das Schriftbildliche hinaus erst durch den Entstehungsprozess realiter zum Vorschein kommen, können, je nach der Gerichtetheit des Hörsinns, zum einen als unvermutete Bereicherung, zum anderen als störende „Verschmutzung" und in die Irre führendes Beiwerk aufgefaßt werden. So gesehen sollte, wenn die *Pression* jedesmal verschieden erklingt, gemäß den schwankenden äußeren und innerlichen Rezeptionsbedingungen, oder den […] „unbewußt bösartigen" […] Absichten eines Interpreten […], kein offensichtlicher Widerspruch zur Partitur auszumachen sein.
>
> Tatsächlich hat sich schon heutzutage ein scharf umrissener Lachenmannscher Klangstil etabliert, schließlich dokumentiert: Man weiß, wie's vom Komponisten vorgehört und folglich, wie's auszuführen ist. Jedoch, drückt auch dieser Aspekt Lachenmannscher Ausführungskonvention, der sich hier in der *Pression* […] in einer überkommenen Spannungs- und Entwicklungskette offeriert, nicht das „klassizistisch-heitere", die sich selbst ausbalancierende historisierend-ironische Zurücknahme einer ursprünglich radikaleren „expressionistischen" Gesinnung aus?[293]

Die Distanz zu einer solchen ‚klassizistisch-heiteren', abgesicherten Deutung ist deutlich hörbar im Risiko, das Bach bei der Erzeugung der Klänge eingeht. Dabei überwiegt letztlich aber der Eindruck eines transformativen roten Fadens jenen einer Hinwendung zum Einzelklang, sodass Bachs Interpretation durchaus als ‚Entwicklungskette' im Sinne des transformatorischen Zeitmodells aufgefasst und hörend nachvollzogen werden kann.

Audiobeispiel 51: Lachenmann, *Pression*; Michael Bach, Aufnahme 1991, CD CPO 999 102-2, ℗ 1992, Track 10

293 Bach, „Impression".

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Performance-Analyse (3): Präsentische Zeit

Zwei Aufnahmen von *Pression* repräsentieren wohl am besten die Idee diskontinuierlicher Präsenz: jene Walter Grimmers aus dem Jahr 1991 (Audiobsp. 52) und jene Taco Kooistras aus dem darauffolgenden Jahr (Audiobsp. 53). Grimmers Verwendung von Darmsaiten verleiht seiner Darbietung große Intensität, führt aber gleichzeitig dazu, dass eine klangfarbliche Differenzierung zwischen den Klangsituationen eher gering ausfällt. Kooistra entwickelt eine ähnliche Intensität. Seine Interpretation des Pressions-Abschnitts ist vermutlich die ‚abenteuerlichste' und am wenigsten ‚klassische' unter den untersuchten Aufnahmen. Starke Kontraste und eine unregelmäßige, wenn auch nicht außergewöhnliche Tempokonzeption tragen zusätzlich zum Eindruck exklusiver ‚Momente' in Kooistras Deutung bei. Eine solche Hörweise ist allerdings unvereinbar mit Kooistras Kommentar zum Werk, der – mit Affinitäten zu Kasper und zum Komponisten – die ‚klassischen Dimensionen' von *Pression* betont:

> … when I create a sort of white noise in *Pression* […] this results in a range of colour differences that is just as wide as in Bach's or Beethoven's music; only the resulting colours are different from theirs. […]
>
> Because the audience doesn't know much about Lachenmann's music […] there will not be the same amount of discussion about the colour differences within the ‚white noise' sound as there will be in the case of the one note in the Bach suite; but the issue is the same. Neither do I believe that there is an essential difference between the shape of Lachenmann's piece and that of a Beethoven sonata. […] Beethoven shaped his story into a sonata form and Lachenmann tells a story about colour that ends in one note. In both cases, the result is music; it still concerns emotion and the building or lessening of tension.[294]

Audiobeispiel 52: Lachenmann, *Pression*, Walter Grimmer, Aufnahme 1991, CD WWE 31863, ℗ col legno Produktion GmbH, Track 2

Audiobeispiel 53: Lachenmann, *Pression*; Taco Kooistra, CD Attacca Babel 9369-1, 1992, Track 5

294 Kooistra, [Kommentare ohne Titel], 4f.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Performatives Hören

Natürlich haben die Zuhörer*innen viele weitere Optionen, in Interaktion mit den Ausführenden die Form beim Hören ‚performativ' mitzugestalten. Sie könnten sich in der Kasper-Aufnahme auf einen einzelnen Klang konzentrieren und sich in der Topologie dieses einzelnen Klangs verlieren, ohne der Architektur des Stücks zu folgen. Oder sie könnten Kooistras Aufnahme – vermutlich im Einklang mit der Intention des Interpreten – als lineare Erzählung aufzufassen versuchen. Allerdings sollten die erheblichen, teilweise verblüffenden Unterschiede zwischen den Aufnahmen nicht unterschätzt werden. Was wir in den Aufnahmen von *Pression* hören, ist nicht ein Werk, sondern fünfzehn verschiedene Werke, das „work as performance".[295] Die grundsätzliche Mehrdeutigkeit der Notation in allen drei vorliegenden Fassungen des Werks mag eine solche Pluralität der Deutungen besonders motivieren, selbst wenn, wie schon Mosch beobachtete, die meisten der ungewöhnlichen Klänge von den verschiedenen Interpret*innen erstaunlich konsistent wiedergegeben sind. Tatsächlich scheint es, dass die meisten jener interpretatorischen Eigenheiten, die zu den diskutierten verschiedenen Arten von aufgeführter und erfahrener Zeitlichkeit beitragen, das Ergebnis bewusster Entscheidungen der Ausführenden sind, eine bestimmte inhärente Zeitqualität der Musik zu kommunizieren – Entscheidungen, die eindeutig über eine bloße ‚*exécution*' oder ‚Reproduktion' des Notierten hinausgehen und Klang in der Zeit formen.

Letztlich dürfte der Komponist mit dieser Diskussion über implizite zeitliche Dimensionen in seiner Musik nicht allzu glücklich sein. Auch wenn er die Erfahrung der Präsenz zu einer der „zentralen Utopien" seines Komponierens erklärt hat,[296] was ihn unter anderem zur Komposition seines späten Orchesterwerks *NUN* (1997–99/2003) führte, ist seine Skepsis gegenüber dem Thema einer zugeschriebenen Zeitlichkeit von Musik deutlich:

> I don't think in […] categories [such as a spatial, temporal or teleological sense of time in my music]. And I'm sceptical towards such semi-philosophical terms. Is the sense of time in the music of Webern or Bach more spatial, or more temporal or teleological? I really don't know, and I don't want any music to be put in some predefined or pre-codified terminological category. I prefer to create or to be exposed to an auditory situation or process in which those categories will be forgotten. When experiencing an earthquake or a thunderstorm, when surrounded by mountains or looking into the waves of the sea, or just studying the structure of the bark on an old tree, such categories have no place.[297]

Lachenmanns Skepsis kann insofern aufgegriffen werden, als die performative Analyse von *Pression* deutlich gemacht hat, dass die unterschiedlichen Facetten von Zeiterfahrung sich beim Hören dieses Werks zweifellos nachhaltig und auf verschiedenen Ebenen durch-

295 Vgl. Cook, *Beyond the Score*, 237–248.
296 Lachenmann, „*NUN. Musik* für Flöte, Posaune, Männerstimmen und Orchester", 538.
297 Lachenmann/Heathcote, „Sound Structures, Transformations, and Broken Magic", 345.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dringen, auch wenn einzelne Interpretationen mitunter deutlich bestimmte Zeit-Charakteristika herauszuheben suchen. Dies macht die eingangs getroffene Kategorisierung der Archetypen freilich keineswegs überflüssig, sondern belegt vielmehr ihren Wert als heuristisches Werkzeug und Ansatz kulturgeschichtlicher Kontexterweiterung. In etwas anders nuancierter Weise wird dies auch in der folgenden Analyse zum Tragen kommen.

3.4.3 *Zwei Perspektiven auf das Erleben von Geräuschen in Lachenmanns* Gran Torso – Musik für Streichquartett *(1971–72/78/88)*

Die oben geforderte Anerkennung einer breiteren Relevanz von Lachenmanns Klangsprache in den Hörkulturen der Moderne macht es notwendig, das Spannungsfeld zwischen den provokativen Implikationen von Geräuschen und ihren gesellschaftspolitischen Kontexten einerseits und ihrer Einbindung in traditionsorientierte und tonhöhenbezogene musikalische Strukturen andererseits aufzugreifen und es zum Ausgangspunkt einer weiteren analytischen Untersuchung von Lachenmanns Musik zu machen. Die folgende zweistufige Analyse von *Gran Torso*, Lachenmanns Erstem Streichquartett und sicherlich eines seiner Werke mit konsequentester Erkundung von Geräuschnuancen, konzentriert sich daher auf die Frage, wo, warum und wie Geräuschelemente entweder strukturellen, form-funktionalen Zwecken dienen oder in Momenten unverbundener Präsenz ‚zu sich selbst kommen'. Natürlich lässt sich eine solche Unterscheidung nicht auf der Grundlage endgültiger Argumente treffen, aber die unterschiedlichen analytischen Perspektiven können im Sinne der performativen Analyse dennoch dazu beitragen, ein differenzierteres Bild solcher Erfahrungsqualitäten zu zeichnen, wie sie Geräuschstrukturen in Lachenmanns Musik erzeugen. Diese Analyse ergänzt jene von *Pression* insofern, als auch hier der entscheidende Einfluss der Interpret*innen auf solche Erfahrungsqualitäten herausgestrichen wird, auch wenn die folgende Analyse nicht auf einem vergleichbar systematischen Vergleich klanglicher Interpretationen beruht.

Gran Torso – Musik für Streichquartett (1971–72, 1978 überarbeitet und 1988 in einer Neufassung der Partitur veröffentlicht[298]) kann als besonders provokantes Werk der

298 Das Werk entstand im Auftrag von Radio Bremen, ist Italo Gomez und der Società Cameristica Italiana gewidmet und wurde am 6. Mai 1972 in Bremen uraufgeführt. Die revidierte Fassung kam am 23. April 1978 in Witten durch das Berner Streichquartett erstmals zur Aufführung. Eine Aufnahme der Uraufführung durch die Società Cameristica Italiana wurde 1990 auf LP veröffentlicht, eine Aufnahme der revidierten Fassung, gespielt vom Berner Streichquartett, wurde 1986 veröffentlicht. Die Diskographie in Tabelle 14 unten gibt einen Überblick über alle verfügbaren Tonaufnahmen. Der Revisionsprozess ist in der Literatur noch nicht ausreichend dokumentiert. Hilberg („Probleme eines Komponierens mit Geräuschen", 27f.) bietet einen Vergleich einer kurzen Passage aus der früheren und der späteren Fassung. Hieraus (sowie aus einem Vergleich der Tonaufnahmen, welche die verschiedenen Fassungen dokumentieren) lässt sich erahnen, dass es bei der Überarbeitung auch um Aspekte der Kontinuität/Diskontinuität und der Form ging, nicht nur um eine Neukonzeption der Notation. Das Revisionsjahr wird manchmal mit 1976 angegeben (so in der aktuellen Ausgabe und

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

frühen *musique concrète instrumentale* angesehen werden, einer Kompositionspoetik, die der Komponist vor allem mit seinen Werken *Air*, *Pression* und *Kontrakadenz* assoziierte (→ 1.3.4, 1.4.8). Die beiden Orchesterwerke *Air* und *Kontrakadenz* enthalten medienreflexive Klangerzeuger (Radios) und Alltagsgegenstände, die als „Ad-hoc-Instrumente" eingesetzt werden, wie gepeitschte Gerten, knackende Äste, Wecker, Trillerpfeifen, eine Zinkwanne oder geriebenes Styropor, und mit dem konventionellen Instrumentarium zu einem ‚präparierten Orchester' zusammengeführt werden.[299] Diese Werke thematisieren somit gezielt jene anekdotischen, in Lachenmanns Worten „auratischen"[300] Qualitäten von Geräuschklängen, die Boulez oder Stockhausen als unpassend für das serielle Projekt einer nicht-referenziellen Musik ansahen.[301] Im Kontext des prestigeträchtigen und traditionsreichen Streichquartett-Genres schienen solche ausdrücklich ‚avantgardistischen' Reflexionen der Kunst-Leben-Dichotomie jedoch unpassend, und es war daher für den Komponisten von besonderer Bedeutung, zu betonen, dass der enorme Klangreichtum in diesem Werk nicht auf eine „‚negative Idylle'" ziele, sondern traditionelle Kompositionstechniken wie „Analogie, Kontrast, Erweiterung, Verkürzung, Transposition, Modulation, Transformation […] für die Beobachtung frei[legen]" möchte.[302]

Analyse 1: *Gran Torso* als diskursive Form

Eine Analyse, die solchen vom Komponisten vorgeschlagenen Wegen folgt, kann leicht formale Prinzipien und Funktionen identifizieren, die diese Musik als ein Weiterdenken ‚klassischer' Kategorien und Prozesse musikalischer Form erscheinen lassen,[303] unabhängig davon ob diese eher ‚verräumlichend' oder eher ‚transformatorisch' wahrgenommen werden. Vergleichbar mit *Pression* werden herkömmliche tonhöhen- und rhythmusbasierte Motive in einer klanglichen Situation weitgehend ohne definierbare Tonhöhen durch klangfarben- und rhythmusbasierte Gesten ersetzt, die besonders in einer Live-Aufführung leicht, im Sinne der *musique concrète instrumentale*, als Spuren bestimmter Spielbewegungen zu verstehen sind. Aus diesen Gesten lassen sich beim Hören narrative Fäden spinnen, die

auf der Webseite von Breitkopf & Härtel), manchmal mit 1978, insbesondere in der Einführung des Komponisten, erstmals veröffentlicht im Programmbuch der Wittener Tage für neue Kammermusik 1978 (Lachenmann, „Gran Torso").

299 Vgl. Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 21–137.

300 Vgl. Lachenmann, „Vier Grundbestimmungen des Musikhörens", 60f.

301 Wilson, „Geräusche in der Musik", 110f.

302 Lachenmann, „Fragen – Antworten", 197.

303 Unter den vorliegenden Analysen gehen nur Hockings, Jewanski und Hüppe so weit, die musikalische Form mit einer klassischen viersätzigen Struktur zu identifizieren, die aus einem „vielteiligen" Kopfsatz (T. 1–58), einem „quasi langsame[n] Satz mit Einleitung" (T. 59–129), einem „quasi Scherzo capriccioso" (T. 130–208) und einem „quasi Finale energico" (T. 209–280) bestehe, geleitet vom Argument, dass „[d]ie Negation der Gattungsikone Streichquartett […] Sinn [macht], wenn ihrer historischen formalen und gattungsästhetischen Verfassung Raum gegeben wird, als Widerschein hindurchschimmern zu können." („Helmut Lachenmann")

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wiederum mit konventionellen temporal-formalen musikalischen Funktionen assoziiert werden können. Grundsätzlich erscheinen Lachenmanns Werke aus dieser Zeit exemplarisch für eine Kompositionspraxis, die sich ‚von unten' entfaltet – sie stellen *Bottom-up*-Prozesse dar, in denen beobachtet werden kann, wie sich die einzelnen Gesten oder Aktionen der Interpret*innen zu übergeordneten Kontexten verbinden, die sich gleichsam selbst hervorbringen.

Es verwundert kaum, dass sich die vorliegenden Analysen des formalen Prozesses auf deutlich unterschiedliche Argumente stützen,[304] da Ambiguität für diese Art der Selbstorganisation des Materials essentiell ist. Die in Tabelle 13 vorgelegte Übersicht über die Form des Werks ist daher nur als eine von mehreren Möglichkeiten zu verstehen. Sie basiert auf maßgeblichen makroformalen Markierungen (*cues*), die nach Kriterien der morphosyntaktischen Analyse insbesondere durch Veränderungen in der dominierenden Struktur oder Klangerzeugungstechnik definiert sind, manchmal verstärkt durch offensichtliche Zäsuren wie Generalpausen. Meistens weisen diese Abschnitte jedoch – wie in den meisten Analysen erwähnt – keine klaren Grenzen auf. Vielmehr werden durch kontinuierliche Transformationen klanglicher Eigenschaften Übergangszonen etabliert[305]: „Klangmodulations- und Überlappungstechniken (Ein- und Ausblenden) als Stilprinzip fördern das Erleben von Prozessualität."[306] Dieses Merkmal verbindet auf vielfältige Weise die Geräusch-Klang-Strukturen mit konventionellen zeitlichen Funktionen.

Der im Werktitel angedeutete fragmentarische Charakter („Torso") ist besonders in der ‚unterbrochenen Exposition' erkennbar, die eine Vielzahl von Klangfamilien einführt, während im weiteren Verlauf lange Passagen auf wenige Familien bzw. Klangsituationen reduziert werden. In dieser Exposition wird zugleich ein gattungstypischer Charakter von Korrespondenz und Kommunikation deutlich, der als Verweis auf die Tradition des kom-

304 Vgl. Hermann, „Helmut Lachenmann – *Gran torso*", 146f., Velázquez, *Composición y escucha burguesa*, 165–167, Carter, *Helmut Lachenmann's* Gran Torso, 27–56 sowie Hockings/Jewanski/Hüppe, „Helmut Lachenmann". Die umfassendste analytische Behandlung von *Gran Torso* findet sich bei Vélazquez und Carter (vgl. Analyse 2 unten). Neben Hermann und Hockings, Jewanski und Hüppe bieten Alberman, „Abnormal Playing Techniques in the String Quartets of Helmut Lachenmann", Egger, „Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität" und Houben, *Musikalische Praxis als Lebensform*, 208–212 kürzere analytische Darstellungen. Aspekte der Aufführungspraxis werden diskutiert in Mosch, „Was heißt Interpretation bei Helmut Lachenmanns Streichquartett ‚Gran Torso'?".

305 Der Mangel an Konsens über die formale Segmentierung in den vorliegenden Analysen liegt sicherlich einerseits in der Multivalenz der Texturen und den prozessualen, teils gezielt unscharfen Strukturen in den Übergangsbereichen begründet. Andererseits scheint in diesen Analysen eine gewisse Tendenz zu bestehen, die formale Segmentierung eher aus der Partitur als aus dem Hörerlebnis abzuleiten. Beispielsweise wird Takt 59 in fast allen existierenden Analysen als Abschnittsanfang angeführt, teilweise motiviert durch die vorangehende Fermate (die laut Hockings, Jewanski und Hüppe in der Fassung von 1971/72 fehlt) und wahrscheinlich auch durch den Beginn eines neuen Systems. Diese Deutung vernachlässigt aber die offensichtliche Kontinuität in den *Flautato*-‚Schreibbewegungen' der Bratsche bis Takt 62.2. Eine neue Klangqualität entsteht wohl erst mit dem hohen Tremolo in Violine 1, das ein Sechzehntel vor Takt 61.2 beginnt.

306 Hockings/Jewanski/Hüppe, „Helmut Lachenmann".

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Phase	Abschnitt	Takte		Dauer (Sek.)				Prozentanteile (%)			
				Partitur		Arditti Qartett 2006		Partitur		Arditti Qartett 2006	
I	1	1–15	unterbrochene Exposition 1	64	80	65	85	4,85	6,06	4,72	6,19
	2	16–19	unterbrochene Exposition 2	16		20		1,21		1,47	
II	3	20-61.1	Rauschfeld 1	175	257	181	261	13,26	19,47	13,15	18,91
	4	61.2-71	Pressionsfeld 1	49		46		3,71		3,32	
	5	72–80	Rauschfeld 2	33		34		2,50		2,44	
III	6	81–103	Rauschfeld 3	176	365	191	380	13,33	27,65	13,84	27,52
	7	104-106.1	Rauschfeld 4 / „Antiklimax“	70		78		5,30		5,65	
	8	106.2–122.2	Rauschfeld 5 (Impulsgenese)	119		111		9,02		8,03	
IV	9	122.3-187	Impulsfeld (Durchführung)	275	275	278	278	20,83	20,83	20,14	20,14
Va	10	188–205	Pressionsfeld 2	59	76	63	83	4,47	5,76	4,53	6,02
	11	206–208	*Flageolettakkord*	17		21		1,29		1,49	
Vb	12	209–259	Pressionsfeld 3	146	267	169	293	11,06	20,23	12,24	21,22
	13	260–272	Pressionsfeld 3 – Echos	50		53		3,79		3,83	
	14	273–280	gedämpfte Schlussakkorde	71		71		5,38		5,15	
				1320	1320	1380	1380	100		100	

Tabelle 13: Lachenmann, *Gran Torso*, formale Struktur, partiturbasierte Dauern (Berechnungen basierend auf metronomischem Tempo, Einbeziehung von Tempowechseln und Fermaten in die Berechnung) im Vergleich zu den in der Aufnahme des Arditti Quartetts (2006) realisierten Dauern (vgl. auch Tabelle 14)

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

munikativen Zusammenspiels in der Kammermusik im Sinne einer „multiple agency“[307] verstanden werden kann: Die Instrumente reagieren aufeinander, aber nicht nur im Sinne eines allgegenwärtigen Dialogs oder einer Komplementarität. In Takt 1 ergänzen sich Viola und Cello zu einer übergeordneten Phrase mit schräg gewischtem Bogenholz auf den Saiten III und IV; in Takt 5 löst ein knirschender Impuls auf der Rückseite des Instruments durch die Violine 1 ein *flautato* (das den geräuschhaften Streichklang des Bogens maximiert) gespieltes halbes h^2-Flageolett im Cello aus. Diese vage Materialisierung einer Tonhöhe wird sofort von einem Klang mit gepresstem Bogen in der Violine 2 maskiert, der in einen „äußerst scharf gepressten“ Klang übergeht (Vl. 2, T. 6). An vielen Stellen übernimmt eines der Instrumente die Initiative und lenkt damit den Prozess in eine ganz neue Richtung. Besonders in dieser ‚unterbrochenen Exposition‘ setzen sich solche ‚Abschweifungen‘ fort, ohne dass sich die neu eingeführten Klangfamilien wirklich durchsetzen könnten, was zum Eindruck des Fragmentarischen beiträgt.

Nach einer Vielzahl von Generalpausen und anderen Unterbrechungen des Klangkontinuums (u.a. T. 14, 15, 17, 19, 20) breitet sich ab Takt 25 ein kontinuierlicher leiser Geräuschklang aus, der ein erstes ‚Rauschfeld‘ bildet, bestimmt von Bratsche (‚Schreiben‘ mit dem Bogen zwischen dem Steg und dem Finger der linken Hand auf dem Griffbrett) und Cello (*flautato* auf dem Steg der vierten Saite in der höchsten Lage, wobei die Saite zwischen die Finger geklemmt ist). Dieser mehr als drei Minuten lange Zustand wird in den Takten 61 bis 71 abrupt durch ein kurzes ‚Pressionsfeld‘ unterbrochen (Abschnitt 4), die erste längere Manifestation des gepressten Bogenklangs, der noch drei weitere Abschnitte (10, 12, 13) dominieren wird. Nach dieser recht kurzen Intervention setzt sich das Rauschfeld dann traumartig fort und breitet sich mit großer Beharrlichkeit über fast zehn Minuten Dauer aus (die metronomische Dauer der Abschnitte 3 und 5 bis 8 umfasst insgesamt ca. 9:33 Minuten). Dabei durchläuft das leise Rauschen die unterschiedlichsten Transformationen – fast immer an der Hörschwelle verbleibend – und wird von der Bratsche auch auf andere Instrumente übertragen. Die Gestalthaftigkeit der Klänge wird auf ein Minimum reduziert hin zu Regionen eines amorphen Rauschens, das für einige Minuten ausschließlich die Hörschwelle auslotet (Abschnitte 6–8) – Heinz-Klaus Metzger sprach hier treffend von einer „Antiklimax“.[308]

Nachdem im durchführungsartigen und zunehmend polyphonen Impulsfeld (Abschnitt 9; siehe unten) die Zahl der Klangfamilien sukzessive wieder erweitert wird, wird das zweite Pressionsfeld (Abschnitt 10) bald von Flageolettklängen (Abschnitt 11) unterbrochen, die sich – analog zur Schlüsselstelle in *Pression*, in der die deutlich bestimmbare Tonhöhe auftritt – in Takt 206 zu einem wahren ‚Akkord‘ verbinden und damit den einzigen expliziten ‚Tonhöhenmoment‘ des Werks bilden. Auch dieser Moment ist hörbar fragmentiert und weicht so rasch dem dritten und längsten Pressionsfeld (Abschnitt 12), dessen fast dreiminütigen Geräuschkaskaden als dynamisch-energetischer Höhepunkt des

307 Klorman, *Mozart's Music of Friends*.

308 Metzger in Lachenmann, „Fragen – Antworten“, 198.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Werks erscheinen und von sukzessive verklingenden Echos gefolgt werden (Abschnitt 13), bevor eine Folge gedämpfter Bartók-*Pizzicato*-Akkorde, isoliert durch ausgedehnte Pausen, das Werk kadenzartig beschließt. Auch im zweiten Teil des Werks (Abschnitte 10–13) bleibt ein kontinuierliches leises Rauschen, meist erzeugt durch *Flautato*-Techniken, ein „Gravitationszentrum“[309] des Klangprozesses, das als eine Art kontinuierliche überzeitliche Grundierung des dramatisierten Klanggeschehens im Vordergrund erscheint.

Die vielfältigen Verknüpfungstechniken, die Lachenmann auf der Grundlage seiner Konzepte Klangfamilien und Strukturklang entwickelt, lassen sich exemplarisch an einem näheren Blick auf den zentralen ‚Durchführungsteil‘ verdeutlichen, der das Prinzip einer „Polyphonie von Anordnungen“ besonders deutlich macht.[310] Der etwa viereinhalbminütige Abschnitt wird in Abschnitt 8 (ab Takt 106.2) mit ersten Andeutungen rhythmischer Figuren durch ein „tonloses“ Tenuto oder Tremolo auf dem Rahmen des Instrumentenkorpus vorbereitet. Mit Abschnitt 9 tritt diese neu konstituierte Gestalt in Form von vier Klangfamilien in den Vordergrund, die alle durch die erste Violine eingeführt werden und mittels eines vorherrschenden Impulscharakters miteinander verbunden sind – eine ‚Familienähnlichkeit‘, die von vornherein eine Konvergenz des Klangprozesses suggeriert:

(1) *Arco-Balzando*-Impulse: Das Bogenhaar wird auf die Saite fallen gelassen, wobei durch das Eigengewicht des Bogens eine leicht beschleunigte Impulsfolge entsteht (erstmals in Takt 122, Vl. 1).
(2) Bartók-*Pizzicato*-Impulse, entweder auf einer bestimmten Tonhöhe oder auf einer gedämpften Saite (erstmals in Takt 131, Vl. 1);
(3) *Legno-Saltando*-Impulse: dichtes Springen des auf die Saiten fallenden Bogenholzes, teilweise mit Glissando-Effekten, erzeugt durch Verschiebung des gegriffenen Tons (erstmals in Takt 133, Vl. 1);
(4) *Legno-Battuto*-Impulse: ein einzelner Schlag des Bogenholzes (erstmals in Takt 135, Vl. 1).

Abbildung 43 zeigt deutlich, wie Unterbrechungen in Form von Generalpausen in diesem Abschnitt die Funktion energetischer Auslöser erfüllen (Audiobsp. 54): Die erste Pause (T. 138), kurz nachdem alle vier Familien eingeführt wurden, führt zu einer anhaltenden hohen Ereignisdichte (T. 139–155). Nach der zweiten Pause (T. 156) jedoch beschränkt sich die Situation fast ausschließlich auf ein Feld von ostinaten *Legno-Saltando*-Impulsen, ergänzt ab Takt 172 durch *Legno-Battuto*-Schläge des Cellos, die *dolcissimo* gespielt werden sollen und einen deutlichen Tonhöhencharakter annehmen (hierdurch wird bereits der ‚Tonhöhenmoment‘ in Abschnitt 11 angedeutet und vorbereitet). Diese Situation wird wiederum von der folgenden Generalpause (T. 177) ‚überboten‘, die den Raum für einen kadenzartigen Abschluss des Abschnitts öffnet und gleichzeitig in das folgende Pressionsfeld 2 (Abschnitt 10) durch vereinzelte gepresste Bogenstriche und eine komprimierte Folge arpeggierter *Pizzicati* überleitet.

309 Hermann, „Helmut Lachenmann – *Gran torso*“, 145.
310 Vgl. auch ebd., 134–138.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

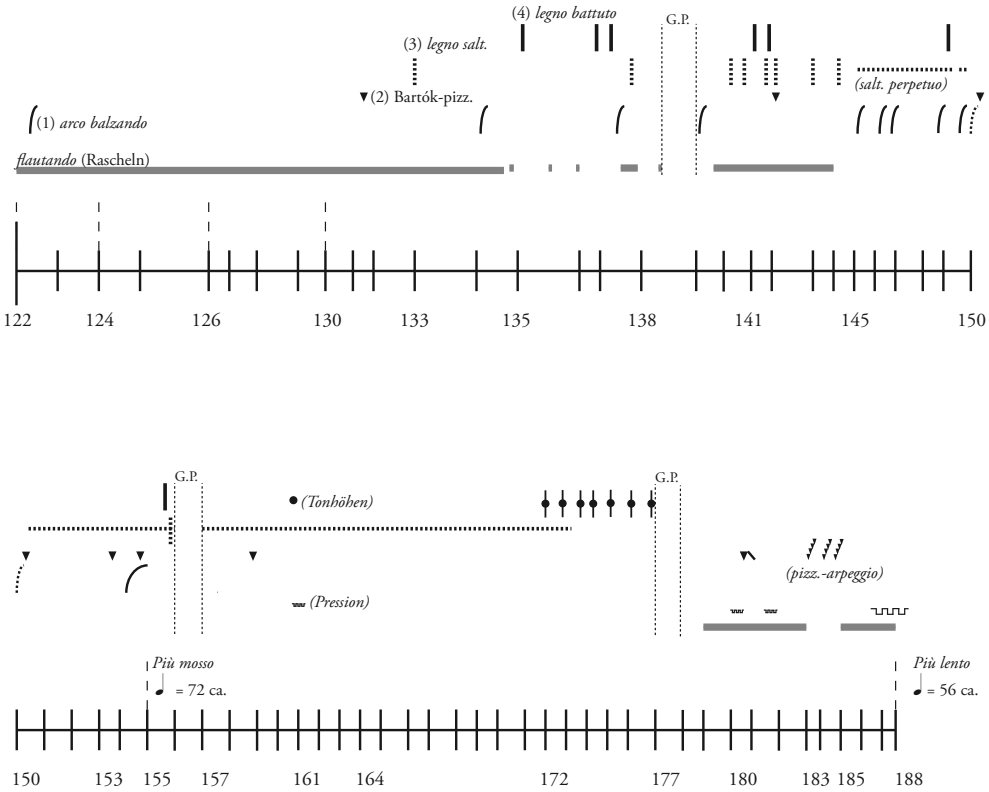


Abbildung 43: Lachenmann, *Gran Torso*, T. 122–187, schematische Darstellung

Audiobeispiel 54: Lachenmann, Gran Torso, T. 122–187; Arditti Quartett, Aufnahme 2006, CD 0012662KAI, ℗ KAIROS Production 2007, Track 3, 12:08–16:45

Abbildung 43 und die obige Beschreibung scheinen eine Art ‚Pseudo-Kausalität' der Ereignisse zu suggerieren, wie sie Ligeti anhand seines Orchesterwerks *Apparitions* als Formmodell skizziert hat (→ 1.5.3).[311] Damit wird der Eindruck einer auf die Gattungstradition zurückverweisenden Form von formaler Temporalität in *Gran Torso* gestärkt. Ausgehend von Elisabeth Eggers Analyse, die eine Analogie zwischen dem großen „Flautatofeld" (T. 1–187) im ersten Teil (der etwa drei Viertel der Gesamtdauer einnimmt) und dem großen „Ratterfeld" im zweiten Teil (T. 188–280) postuliert, kann man in der Zuschrei-

311 Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form", 95 und Ligeti, „Zustände, Ereignisse, Wandlungen", 173. Vgl. Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960*, 56. Ligetis Essay über *Apparitions* erschien ursprünglich unter dem Titel „Zwischen Klang und Geräusch – Neue Kompositionsprinzipien, dargestellt an dem Orchesterstück *Apparitions*". Vgl. die redaktionelle Anmerkung in Ligeti, „Zustände, Ereignisse, Wandlungen", 173.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bung konventioneller formaler Prozesse sogar noch weiter gehen: Beide Teile beschreiben einen Prozess von anhaltenden zu zunehmend perforierten und schließlich isolierten *Pizzicato*-Impulsen.[312] So betrachtet könnte man den formalen Prozess des Werks auch mit den metaphorischen Implikationen der Sonatenform in Verbindung bringen, wie sie in James Hepokoskis und Warren Darcys *Elements of Sonata Theory* als Gegenüberstellung einer „structure of promise" (Exposition, T. 1–121, der ungreifbare *Flautato*-Klang wird als ‚Versprechen' substanziellerer Klänge aufgefasst) und eine „structure of accomplishment" (Reprise, T. 188–280, die gepressten Bogenklänge fungieren als ‚übererfüllte' Einlösung dieses Versprechens) entwickelt werden. Getrennt sind die beiden Rahmenstrukturen durch eine unvorhersehbarere ‚Durchführung' (T. 122–187), in der vertrautes Material neu gedacht und weiterentwickelt wird.[313] Auch wenn solche unzweideutig traditionalistischen Interpretationen gewiss möglich sind, bleibt fraglich, ob sie den einzigartigen klanglichen und zeitlichen Qualitäten dieser Musik gerecht werden können.

Analyse 2: *Gran Torso* als Fragment- oder Momentform

Die spezifische Qualität von Lachenmanns Klangpolyphonie liegt sicherlich nicht nur in ihrer zweifellos wirksamen formenergetischen und formkonstituierenden Kraft, sondern auch in ihrer Flexibilität, die eingeschlagene Richtung abrupt zu verlassen oder nach und nach auf verborgene Pfade auszuweichen. In solchen Manifestationen ‚unscharfer' musikalischer Logik kann man Momente präsentischer Zeiterfahrung entdecken, die den formalen Prozess effektiv unterbrechen oder unterlaufen und Zweifel an der Präferenz des Komponisten für eine ‚traditionalistische' Lesart seiner Musik aufkommen lassen. Geräusche, wie sie von den ausführenden Musiker*innen erforscht, entwickelt und ‚erspürt' werden, spielen in diesem Zusammenhang sicherlich eine herausragende Rolle.

Unter den bestehenden Analysen hat Ryan Carter die umfassendsten Bemühungen unternommen, solche Bereiche der Klang- und Geräuscherfahrung prominent zu berücksichtigen. Seine Methodik ist der in diesem Kapitel verfolgten nicht unähnlich, da er mit einer deskriptiven Analyse der bestimmenden Spieltechniken und ihren formalen Ordnungen beginnt, die dann von einer zweiten Analyse ‚überschrieben' wird, in der die Klänge selbst im Mittelpunkt der analytischen Aufmerksamkeit stehen: Fünf Aufnahmen des Werks werden mit Hilfe von *MEAPsoft* verglichen, einem Softwaretool für Audiosegmentierung und Merkmalsextraktion.[314] Carter beschränkt die Merkmalsextraktion auf die Funktionen „average frequency" und „average spectral flatness". Die erstgenannte Funktion ordnet einem Segment eine durchschnittliche Frequenz zu, wodurch sich großräumige Tonhöhenstrukturen ableiten lassen, in der Art eines Schenker'schen Mittelgrunds. Die zweite Funktion stellt die Harmonizität eines Segments zwischen tonhöhenbasierten (niedriger

312 Egger, „Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität", 168f.
313 Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 17–20.
314 Vgl. http://www.meapsoft.org sowie Carter, *Helmut Lachenmann's* Gran Torso, 64–109.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Flatness-Wert) und geräuschbasierten (hoher Flatness-Wert) Spektralstrukturen dar. Visuell ansprechend und methodisch gut durchdacht, leidet diese Methode am Ende doch unter dem, was der Autor den „flattening effect of feature extraction“[315] nennt: Allzu stark vereinfacht, bisweilen tautologisch fallen die resultierenden Darstellungen von Ton-Geräusch-Beziehungen in *Gran Torso* aus. So überrascht es kaum, dass klar identifizierbare Tonhöhen in *Gran Torso* auf kurze Fragmente (und oft auf extrem hohe Lagen) beschränkt sind, eine Art der Tonhöhenbehandlung, die auch in den zeitgleichen Orchesterwerken bemerkbar ist (→ 1.4.8). Wie Carter treffend feststellt, liegt dies daran, dass eine „preponderance of these [pitched] sounds would encourage a listener to consider pitch relationships as a primary organizing principle. Instead, Lachenmann uses these sounds in isolation […]. […] Lachenmann seems particularly fond of ‚sustaining‘ sounds with only a hint of pitch […].“[316]

Während die Merkmalsextraktion bemerkenswerte Aspekte offenbart wie ein gewisses Maß an Harmonizität, die durch spezifische räumlich-akustische Umgebungen erzeugt wird,[317] können Carters graphische Darstellungen kaum als attraktives Argument für ein „machine listening“[318] gelten, das Einsichten vermitteln würde, die nicht ebenso gut von ‚menschlichen‘ Zuhörer*innen getroffen werden könnten. Evident etwa ist, dass innerhalb des Verlaufs der vordefinierten Abschnitte eine hohe Stabilität von Geräuschmerkmalen beobachtet werden kann, was sich aus der feldartigen Struktur der meisten Abschnitte ergibt. Eindrücklich ist freilich, wie deutlich Unterschiede zwischen den Einspielungen sofort aus den Graphiken ablesbar sind.

Die wesentlichen Faktoren, die in Carters Analyse fehlen, sind die Dimensionen Dauer und Lautstärke, die nur implizit und in ihrer Relation betrachtet werden, nicht aber in ihren absoluten phänomenologischen Qualitäten. Beim erneuten Hören des Quartetts werden die Bedeutung und die kompositorisch differenzierte Behandlung dieser beiden Faktoren deutlich. Nach einem eher ‚konventionellen‘ Beginn (wenn man die oben beschriebene Kommunikation ‚interaktiver‘ musikalischer *personae* zugrunde legt, die freilich keinesfalls für alle Hörer*innen evident werden muss), unterbricht das Einfügen von Stillezäsuren wiederholt den formalen Prozess und etabliert ein Rauschfeld in einem instabilen Bereich von Geräuschen wechselnder Helligkeitsstufen, das nur vorübergehend durch eine erste kurze Exposition gepresster Bogenklänge unterbrochen wird. Das Rauschen erstreckt sich über insgesamt 9:33 Minuten metronomischer Dauer, erweitert auf 9:55 und 11:00 Minuten in den beiden Aufnahmen des Arditti Quartetts (2006, 2015, Tab. 13 und 14), ein Anteil von 43 bis 44 % der Gesamtdauer (Audiobeispiel 55 gibt das längste ununterbrochene Rauschfeld [Rauschfelder 2–5, Abschnitte 5–8] wieder, das in der Aufnahme von 2006 6:54 Minuten dauert). Da neben diesem erweiterten Feld reduzierter Lautstärke

315 Carter, *Helmut Lachenmann's* Gran Torso, 75.
316 Ebd., 76.
317 Ebd., 84.
318 Ebd., 63.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

auch das ‚Impulsfeld' von Abschnitt 9 sowie die Echofelder 2 und 13 gleichermaßen auf niedrigen dynamischen Ebenen angesiedelt sind, ist die Bedeutung der Beinahe-Stille für das Erleben des Werks unverkennbar. Die Funktion solcher Ausbreitung geringer Lautstärkegrade unterscheidet sich von jener in Nonos berühmtem ‚Diotima'-Streichquartett insofern als Lachenmann weniger auf absolute Stille setzt, sondern vielmehr ein eminent leises Dauerrauschen an der Hörschwelle etabliert und damit Zuhörer*innen für kleinste Veränderungen sensibilisiert wie etwa das Verschwinden der undeutlichen Tonhöhenstrukturen im hohen Viola-Solo beim Übergang von Abschnitt 6 zu Abschnitt 7 (Takt 104). In dieser Art einer nahezu erzwungenen Sensibilisierung des Hörens trifft sich Lachenmanns Konzept mit jenem Sciarrinos (→ 2.2.3). Dieser Ästhetik der Fragmentierung und Beckett'schen ‚Leere' steht die verwirrende, ekstatische Zelebrierung der gepressten Bogenvarianten in den Abschnitten 4, 10 und 12 gegenüber. Trotz aller Bemühungen, den letzten dieser drei Abschnitte in eine prozessuale Zeitlichkeit zu integrieren, behält dieser Schlüsselklang eine eigenständige Qualität präsentischer Kontemplation. Die Pressions-Klänge laden in noch weit intensiverer Form als im vorangehenden Cello-Solo-Werk ein zu einem hörenden ‚Abtasten', die das Hören aus der zeitlichen Formkontinuität herausreißt. Somit ist es Diskontinuität, die sowohl durch die äußerste Ruhe als auch durch die äußerste Gewalt von Lachenmanns Geräuschen erzeugt wird, und damit Interpretationen des Werks mittels konventionellen Formmodellen herausfordert.

Audiobeispiel 55: Lachenmann, *Gran Torso*, T. 72–122; Arditti Quartett, Aufnahme 2006, CD 0012662KAI, ℗ KAIROS Production 2007, Track 3, 5:15–12:11

Die Tabellen 13 und 14 zeigen, dass die klangliche Interpretation, auch wenn sie wie im Fall der ersten Aufnahme des Arditti Quartetts 2006 von einer erstaunlich akribischen Tempodisziplin zeugt, den Klangprozess in spezifischer Weise transformieren kann. Das Arditti Quartett setzt in der Aufnahme von 2006 anscheinend das „Tempo I" (♩ = ca. 56) über den gesamten Abschnitt 12 fort, während laut Partitur hier *Più mosso* (♩ = ca. 66), vorgeschrieben bei Takt 196, gespielt werden sollte (das erst in Takt 266, sieben Takte nach Beginn von Abschnitt 13, zu „Tempo I" zurückkehrt). Das Quartett verleiht Abschnitt 12, dem zentralen Pressionsfeld 3, somit ein beachtliches Gewicht, was zu einer fast exakten Balance der makroformalen Phase V (Abschnitte 10–14, 27,24% der Gesamtdauer) und den großen Rauschfeldern der Phase III führt (Abschnitte 6–8, 27,52% der Gesamtdauer). Die Live-Aufnahme desselben Quartetts aus dem Jahr 2015 dauert im Vergleich zur partiturorientierten Zeitgestaltung der Studioaufnahme von 2006 insgesamt genau zwei Minuten länger (25:00 statt 23:00), möglicherweise geleitet von der Absicht, in der Live-Situation deutlicher auf Details hinzuweisen. Dabei wird insbesondere das um eineinhalb Minuten verlängerte große Rauschfeld im Verhältnis zur metronomischen Dauer beträchtlich erweitert. Es ist offensichtlich, wie im Gegensatz dazu in den Aufnahmen des Berner Streichquartetts, des Quartetto Danel und des Stadler Quartetts die tragenden Rauschfel-

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der im Zentrum des Werks verkürzt werden, was eine erhebliche Veränderung der formalen Proportionen des Werks zur Folge hat und von einer präsentischen Hinwendung zum Einzelklang, von der Kontemplation des Geräuschs, wegführt.

Ausführende	Fassung	Aufnahmedatum	Aufnahmeort	Veröffentlichung	Gesamtdauer
Società Cameristica Italiana	Erstfassung (1971–72)	6.5.1972	Radio Bremen	Edition RZ – Ed. RZ 1003 (LP), 1990	25:15
Berner Streichquartett	revidierte Fassung (1978)	[1986?]	SWF Baden-Baden	5504 Digital (LP 1986; CD 1988)	20:25
Quartetto Danel	Neuausgabe (1988)	9.10.2005	Festival di Milano Musica, Sala Puccini del Conservatorio ‚Giuseppe Verdi' di Milano	Stradivarius – STR 33870 (CD, 2010)	20:29
Arditti Quartett	Neuausgabe (1988)	26.–28.6.2006	Beethovenhaus Bonn	KAIROS – 0012662KAI (CD 2007)	23:00
Stadler Quartett	Neuausgabe (1988)	3.–8.7.2007	Traumton Studio, Berlin	NEOS 10806 (SACD 2010, DVD 2016)	22:01
JACK Quartett	Neuausgabe (1988)	7.11.2008	WDR Funkhaus Köln	Mode – Mode 267 (CD 2014)	24:00
Arditti Quartett	Neuausgabe (1988)	16.2.2015	The Chapel, King's College London	Institute of Music Research, School of Advanced Study, University of London (Online Podcast 2015)	25:00

Tabelle 14: Lachenmann, *Gran Torso*, Diskographie

3.4.4 Subversion der Kategorien

Lachenmann hat auch in späteren Phasen seines Komponierens gewiss nicht „seinen Frieden mit den gewöhnlichen Tönen gemacht." Seine anhaltenden Bemühungen, die alltäglichen Konnotationen, auratischen und anekdotischen Qualitäten von Geräuschen in eine musikalische Struktur von äußerster Konsistenz zu integrieren, die sich an der westlichen Musiktradition orientiert, zugleich aber diese auch neu liest und befragt, scheinen außer Zweifel zu stehen und wurden sowohl in der Forschung als auch im Journalismus ausführlich dargestellt. Eine Kritik an Lachenmanns ‚kritischem Komponieren' müsste damit beginnen, eine solche Annahme zu hinterfragen. Wie bereits im ersten Kapitel an-

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gedeutet, ist es keineswegs abwegig, Spuren des einflussreichen ästhetischen Topos einer Überlegenheit von Struktur über Klang in Lachenmanns Schriften und kompositorischer Poetik zu identifizieren (→ 1.3.4), was sich in der Definition des „Strukturklangs" als Idealzustand zeigt, bei dessen Wahrnehmung das Hören zwischen der Fokussierung einzelner Komponenten oder *streams* und einem Gesamteindruck oszilliert, ohne dass Klang zu einer einheitlichen, ganzheitlichen ‚Textur' wird. Die Umgehung der Geräuschkategorie durch den Komponisten (und seine Kommentatoren) könnte durch eine vergleichbare Verpflichtung gegenüber einem musikästhetischen Nachkriegsdiskurs erklärt werden, in dem Geräusche als unvereinbar mit dem seriellen Projekt galten. Während diese Topoi somit als Zugeständnisse an den seriellen Strukturbegriff und die Ethik der frühen seriellen Poetik erklärt werden können, macht Lachenmanns Musik deutlich, dass Struktur, Klang (das Geräusch als Unterkategorie stets einschließend) und Wahrnehmung voneinander abhängige Kategorien sind, eine Idee, die aus seiner Vertrautheit mit Varianten des „avant-garde universalism" entsteht: Die Dichotomie von Klang und Form wird aufgehoben, aus einer „Klangstruktur" kann ein „Strukturklang" werden und umgekehrt.[319] Es ist diese Subversion von Kategorien, die in Analyse 2 von *Gran Torso* herausgestellt wurde: Zum einen können alle Arten von Klang- oder Geräuschereignissen als Teile eines strukturellen Klangprozesses konzeptualisiert werden, der oft auf zeitliche und formale Funktionen aus etablierten Stilen anspielt oder diese neu denkt. Zum anderen können dieselben Klangstrukturen aber auch zu einer grundsätzlichen Offenbarung von Diskontinuität und Verwerfung des „Schein[s] der Organischen"[320] (→ 2.2.2), der formalen ‚Pseudokausalität' im Hörerlebnis werden und Momente schaffen, die ihre Verbindungen mit den sie im fiktionalen Zeit-Raum umgebenden Strukturen lösen und ein Eigenleben entwickeln. Diese Momente der Diskontinuität sind entscheidend geprägt von der kompositorischen, der hörenden, der spielenden, der analytischen Erkundung unerhörter Geräuschqualitäten, die heute als die individuellsten Bestandteile von Lachenmanns ‚Hörabenteuer' hervorstechen. Denn nur durch die Beschreibung und Würdigung solcher Momente unverbundener Präsenz lassen sich die politischen Untertöne von Lachenmanns Geräuschen in einem analytischen Kontext adäquat widerspiegeln. Diese Art von Bedeutung ist es auch, die Lachenmanns Klangkompositionen einen prominenten Platz in der Geschichte der Audio- und Hörkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts über einen begrenzten Bereich der neuen Musik hinaus sichern. Durch die Inszenierung solcher unerhörter Erfahrungen im Herzen des westlichen Konzertlebens und innerhalb seiner alteingesessenen Institutionen trägt Lachenmanns spezifische Umsetzung des „avant-garde universalism", seine einzigartige Fähigkeit, Tonhöhen, Geräusche und ihre historischen und auratischen Konnotationen miteinander zu verbinden, maßgeblich zu einer Neuausrichtung dieser Institutionen und ihres Publikums bei – eine Tatsache, die bei der Analyse seiner Musik und der Einschätzung ihrer historischen Bedeutung anerkannt werden sollte.

319 Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik", 17–20.
320 Adorno, „Vers une musique informelle" [1962], 526.

https://doi.org/10.5771/9783487423661-325, am 25.08.2024, 22:37:12
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb