

Einleitung

Die in diesem Buch versammelten Überlegungen entwickeln eine rezeptionsästhetisch akzentuierte Theorie und Analysemethodik für ein breites Repertoire posttonaler Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Im Zentrum steht dabei zunächst ein phänomenologisches Interesse: Ich möchte die Klanggestalt als Forschungsgegenstand ernst nehmen, was notwendig ein Abrücken von konventionellen autorzentrischen, strukturalistischen und textzentrierten Deutungsmodellen impliziert. Ein angemessenes Erfassen dessen, was mit ‚Klanggestalt‘ gemeint sein kann, erfordert einen Methodenpluralismus, der freilich keinen essayistischen Eklektizismus bedeuten soll, wie er zum Teil etwa in den Schriften der *New Musicology* gepflegt wurde. Es geht mir vielmehr darum, produktionsästhetische, rezeptionsästhetische und aufführungsästhetische Methoden in einen Dialog zu bringen und sie dabei in historiographischen Perspektiven zu differenzieren. Konkret heißt das, dass einerseits Kompositionssprozess und Kompositionspoetik dokumentiert werden, vor allem in Hinblick auf wahrnehmungpsychologisch relevante Konzepte und Strategien der Komponierenden. Dem steht andererseits die kritische Aufarbeitung von Theorien der Musikwahrnehmung gegenüber, wobei Albert Bregmans *Auditory Scene Analysis* und Irène Delièges Theorie von *cues* und Prototypen aus dem Bereich der Musikpsychologie, phänomenologische Strömungen aus dem Bereich der Philosophie und kognitive Musiktheorien im Vordergrund stehen. Ins Zentrum rückt dabei die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Klanggestalt durch ein *close listening*, fallweise erweitert durch systematisierte Untersuchungen zur Breite der in klanglichen Interpretationen realisierten Deutungen. Die musik- und kulturgeschichtliche Kontextualisierung erfolgt vor allem über eine Einbindung der Analysen in Diskurse zur ‚Emanzipation‘ von Klang und Zeit seit dem Ende des 18. Jahrhunderts (1.3, 3.1). Im weiteren Sinn können diese Exkurse, wie das Buch insgesamt, somit auch als ein Beitrag zur Geschichte der Musikhörens verstanden werden, ein Forschungsfeld, das sich in den vergangenen drei Jahrzehnten signifikant entwickelt hat.¹

Die Analysen gehen dabei von einer im ersten Kapitel mehrstufig entwickelten Theorie musikalischer Klang-Zeit-Bewegung aus, die ich als ‚musikalische Morphosyntax‘ beschreibe (1.4). Sie stellt das Hören posttonaler Klänge in engen Bezug zu Erfahrungen des Alltagshörens und des Hörens tonaler Musik. Das Hören posttonaler Klangstrukturen wird also nicht als unversöhnlicher Gegensatz zum Hören tonaler Klangstrukturen begriffen, sondern vielmehr als Konsequenz eines auch in der Zeit vor 1900 nie wirk-

¹ Vgl. etwa Johnson, *Listening in Paris*, Gratzer, *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, Szendy, *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren*, Sterne, *The Audible Past*, Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, Ziemer, *Die Moderne hören*, Kaltenecker, *L’Oreille divisée*, Aringer et al., *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens* und Thorau/Ziemer, *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*.

lich stabilisierten Tonalitätskonzepts und eines komplexen und umfassenden Wandels von Hörkontexten und -situationen in der Moderne aufgefasst. Vor diesem Hintergrund wird auch Musik vor 1900 mehrfach prominent in die Argumentation eingebunden, während zugleich deutlich gegen die These eines tonalen ‚Zurechthörens‘ posttonaler Klangstrukturen Stellung bezogen wird.

Der morphosyntaktische Ansatz basiert dabei nicht zuletzt auf dem Grundgedanken, dass eine morphologisch, also gestalthaft, verräumlichend, auf der Basis von Konturen, Figuren oder Gesten vorgehende Klang-Zeit-Wahrnehmung immer auch metaphorisch kodiert ist, selbst dann, wenn kompositorischen Poetiken, wie etwa bei John Cage, auf ein radikal *anti*-metaphorisches Hören zielen, in dem Klänge ‚einfach nur Klänge‘ sein sollen (1.3.4, 1.4.5). Einfache Beispiele eines solchen *conceptual blending* von Morphologie und Metapher sind etwa von mir beschriebene morphosyntaktische Archetypen wie ‚Echo‘, ‚Frage-Antwort‘ oder ‚Vordergrund-Hintergrund‘. Teil der Morphosyntax-Theorie ist außerdem das Grundprinzip eines ‚modularen‘ Erfassens von Klangereignissen und -prozessen, wie es etwa besonders anschaulich anhand der Musik Salvatore Sciarrinos herausgearbeitet werden kann (2.2.3). Posttonale Musik wird als eine Folge von flexiblen und wandlungsfähigen Modulelementen erfahren, die aufgrund ihrer Flexibilität eine Tendenz zur Kontingenz des formalen Verlaufs aufweisen und Hörerwartung sowie Gedächtnisleistung damit oft gezielt irreführen oder an Grenzen bringen können (1.5). Die mit dem Modulbegriff eng zusammenhängende Prämisse der Kontextsensitivität bezeichnet dabei, in dreifacher Differenzierung, (1) die je spezifische Bedeutung und Funktion klanglicher Komponenten in Abhängigkeit sowohl von historisch-stilistischen als auch von werkspezifischen Kontexten (extra-opus/intra-opus; freilich eine unabdingbare Voraussetzung jeglicher Form von sinnhafter Analyse), (2) die Integration unterschiedlicher verklanglicher Interpretationen desselben Notentextes durch Ausführende in die Analysen (2.1.1, 2.1.2, 2.2.2, 3.3, 3.4) sowie (3) die grundsätzliche Pluralität unterschiedlicher (potenzieller und empirischer) Wahrnehmungs-, ‚Deutungen‘ desselben Klang-Zeit-Phänomens, mitunter im Spannungsverhältnis zu unterschiedlichen performativen Interpretationen.

Das zugrunde liegende Forschungsmaterial umfasst ein breites Spektrum posttonaler Instrumentalmusik seit dem frühen 20. Jahrhundert mit Schwerpunkten auf Werken von Arnold Schönberg, Edgard Varèse, Giacinto Scelsi, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti, Pierre Boulez, Morton Feldman, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino und Isabel Mundry. Einerseits ist ein weitgehender Fokus auf Instrumentalmusik notwendig durch die Konzentration der Analysen auf musikimmanente Klangstrukturen und -beziehungen ohne explizite Referenz auf andere Quellen wie vertonte Textvorlagen. (Eine Ausweitung des untersuchten Repertoires findet insbesondere im Sciarrino-Kapitel 2.2.3 statt, wo auch Musiktheater- und Vokalwerke einzogen werden, um Sciarrinos Prinzipien einer Semantisierung musikalischer Form nachvollziehbar zu machen.) Sehr wohl erkunden die Analysen durchweg metaphorische, narratologische, inter- und paratextuelle Bedeutungsschichten, ausgehend von der genannten Grundthese, dass morphologische und metaphorische Dimensionen der Wahrnehmung

eng korrelieren. Andererseits ist die Konzentration auf ein relativ eng begrenztes Korpus von kompositorischen Ansätzen bedingt durch den Detailreichtum und die gezielte analytische Multiperspektivität in den einzelnen Analysen. Es geht hier also nicht um ein systematisches Erfassen sämtlicher posttonaler Stilistiken oder eine Balance des untersuchten Repertoires hinsichtlich historischer Stellung oder Relevanz. Grundlage der Auswahl des untersuchten Repertoires ist vielmehr die Annahme eines grundlegenden Einflusses der analysierten Werke auf die Kompositions- und Hörgeschichte des 20. und frühen 21. Jahrhunderts sowie die Beobachtung, dass sich in diesen Werken weitgehende Verschiebungen im Verhältnis von komponierter Struktur und wahrgenommener ‚Klang-Zeit‘ abzeichnen, die es rechtfertigen, sie als Schlüsselwerke einer gedehnten musikalischen Moderne aufzufassen. Freilich bedeutet das nicht, dass der hier vorgestellte Ansatz nicht auch auf andere Werke und Stilistiken posttonaler Musik ausweiterbar wäre, und tatsächlich ist in einem aktuellen Forschungsprojekt eine solche Ausweitung bereits in Arbeit (→ Vorwort).

Der methodische Ausgangspunkt liegt in der Annahme eines eigenständigen, dynamischen, performativen Hörens (ein von Lawrence Kramer 1995 geprägter Begriff), das durch performative Analyse (im Anschluss an Nicholas Cook 1999) ausgelöst, erhellt, bereichert werden kann (1.1). Das Performative kann hier in einem doppelten Sinn verstanden werden: Einerseits wird musikalische Wahrnehmung als unabhängige, kreative, nicht durch externe Regeln oder Einschränkungen disziplinierte Aktivität verstanden, andererseits ist dadurch die Hinwendung des Hörens auf den performativen Akt der Klangerzeugung in Live-Aufführungen oder auch medial vermittelten Situationen impliziert. Wie die systematische Auseinandersetzung mit Tonaufnahmen in mehreren Kapiteln zeigt, geht es mir dabei keinesfalls (etwa im Anschluss an Carolyn Abbate²) um eine Idealisierung des einmaligen Hörens in der Live-Situation, sehr wohl aber um eine entschiedene Hinwendung zur Klanggestalt in all ihren möglichen Ausprägungen.

Das Grundmodell einer aktiv gestaltenden Wahrnehmung impliziert eine grundlegende Subjektivität des Hörvorgangs und legt es damit nahe, ein breites Feld von Wahrnehmungsmöglichkeiten derselben Werke oder Klangsituationen in die Analysen zu integrieren. Solche Mehrdeutigkeit musikalischer Zusammenhänge hängt gewiss zum einen mit dem grundlegenden Mangel einer allgemein etablierten (Hör-)Grammatik für posttonale Strukturen zusammen, sodass eine gestaltende hörende Aktivität geradezu provoziert wird. Andererseits aber ist ein solches performatives Hören, wie historische Rekurse etwa auf Gottfried Webers Mozart-Analyse (1.5) zeigen, schon seit Langem Teil analytischer Praxis. Die Kontingenz und damit auch die Unvoraushörbarkeit formaler Verläufe (nicht nur) in posttonaler Musik wird in den Analysen dieses Buchs so mitunter gezielt herausgestellt. Auf dieser Basis wird ein *Top-down*-Verständnis musikalischer Form, wie es in musiktheoretischen Architekturmetaphern seit dem 18. Jahrhundert verbreitet war (3.1.1), nachhaltig problematisiert, zum Teil aber auch als grundlegender Wahrnehmungsprozess anerkannt, und dem Echtzeithören im analytischen Prozess breiter Raum gegeben.

² Vgl. Abbate, „Music – Drastic or Gnostic?“.

Die Analysen von solchen *in der Zeit* erfahrenen Klanggestalten versuchen besonders auch zu differenzieren, wie sich intuitives und prozedurales Wissen auf die Hörerfahrung auswirken kann, was besonders im Kapitel über „Erwartungssituationen“ (1.5) entwickelt wird, mit notwendigen Abgrenzungen gegenüber zumindest drei Tendenzen: (1) einem auf empirische Forschung aufbauenden Schematismus in einer Reihe kognitivistisch orientierter Expektanz-Studien, (2) einer Neigung, das Echtzeithören auf vermeintlich ‚empirisch‘ abgesicherter Grundlage mit willkürlicher Hermeneutik zu koppeln, und (3) einer mitunter problematischen Vermischung von ‚implizitem‘ und ‚historischem‘ Hörer, wie es etwa in der *Sonata Theory* von James Hepokoski und Warren Darcy vor dem Hintergrund des Modells eines „generic contract“ zwischen Komponist und Hörer um 1800 entwickelt wird.

Grundsätzlich gehen die Analysen dabei durchaus von der Möglichkeit eines spontanen Erfassens selbst hochkomplexer Klang-Zeit-Situationen aus, ohne die Bedeutung oder Möglichkeit eines ‚Wahrnehmungslernens‘ auszuschließen. In Ulrich Moschs wichtiger Untersuchung *Musikalisches Hören serieller Musik* aus dem Jahr 2004 spielt dieses Modell des wiederholten Hörens eine zentrale Rolle (1.4.3).³ Es kann allerdings letztlich nur in einem ganz allgemeinen Sinn als fortwährende Vertiefung von Hörbiographie und auditiver ‚Lebenserfahrung‘ verstanden werden und kaum in einem spezifisch analytischen Sinn. Werke von Luigi Nono, Morton Feldman, Helmut Lachenmann oder Salvatore Sciarrino zielen durch die Dehnung und Fragmentierung des zeitlichen Verlaufs oder die Ähnlichkeit von Klangereignissen in der Zeit ja ganz direkt darauf, die Grenzen unseres Hör-Gedächtnisses und unseres auditiven Begreifens auszuloten. Wenn ‚Wahrnehmungslernen‘ so verstanden würde, dass auch in solchen Klangstrukturen ein letztlich konventioneller musikalischer ‚Sinn‘ erkannt werden soll, schiene mir das nicht nur von der Gedächtnisleistung her kaum realisierbar, sondern auch rezeptionsästhetisch kontraproduktiv. Versteht man die zentralen Beiträge zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts als Meilensteine hin zu einem ‚befreiten Wahrnehmen‘, das selbstreflexiv die eigenen Voraussetzungen und Vor-Urteile hinterfragt oder sogar aufgibt, kann das hörende Erleben nicht in einem herkömmlichen Sinngefüge resultieren. Im Übrigen wird selbst von manchen Pädagog*innen (die ja schon berufsbedingt der Vorstellung eines ‚Wahrnehmungslernens‘ kaum widersprechen können), so etwa von Wolfgang Lessing, ein vergleichbares Modell vertreten. Lessing spricht in Bezug auf posttonale Musik von der „Kompetenz [mancher Hörer*innen], ihrem eigenen, sie immer wieder ins Ungewisse führenden Hören zu vertrauen“, also von einem „Vermögen der Hinwendung“, einer Bereitschaft, sich verunsichern zu lassen, die mehr einer in verschiedensten Bereichen ‚geübten‘ Lebenshaltung entspringt als einer spezifisch musikalischen Kompetenz.⁴

Damit sind freilich auch grundsätzlich präskriptive Modelle des Verstehens kritisch in den Blick genommen, deren weite Verbreitung auch in der Moderne bis zur Gegenwart

³ Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, 119–122, 127–130 und 163–166.

⁴ Lessing, „...am Rande der Höhle... – Musikalisches Hören als Grenzerfahrung“, 27.

hin oft genug die Rezeption und Durchsetzung moderner Kunstwerke behindert oder erschwert haben. Einerseits grenzt sich mein Wahrnehmungsbegriff scharf von allen nativistischen oder biolistischen Untertönen ab, wie sie seit der *Generative Theory of Tonal Music* (1983) in der kognitiv orientierten Musiktheorie zwar zur Gegenwart hin immer seltener, aber doch immer wieder gepflegt wurden, oft mit der Implikation, posttonale Musik überfordere die biologisch-,natürlichen‘ Voraussetzungen der Hörwahrnehmung (1.2, 1.5.1). Indem ich verwandte Motive in der Musikästhetik des 18. bis 20. Jahrhunderts mit den Diskursen zu Klang und Zeit in der Musik nach 1945 kontextualisiere, knüpfe ich einerseits an eine zwischenzeitlich auch im Bereich neuer Musik prominente posthermeneutische Tendenz an, wie sie etwa in Simone Mahrenholz’ „Kritik des Musikverständens“⁵ oder in Albrecht Wellmers Annahme eines Ineinandergreifens von Sinnkonstitution und Sinnsubversion beim Rezipieren posttonaler Musik⁶ dokumentiert sind (1.4.4–1.4.5). Andererseits versucht meine Theorie aber mit dem Postulat einer Interaktion von morphosyntaktischer und metaphorischer Wahrnehmung durchaus *konkrete* Möglichkeiten eines hörenden Begreifens der thematisierten Musik aufzuzeigen. Ich ziehe mich also nicht auf etablierte poststrukturalistische oder posthermeneutische Positionen zurück, die einseitig die Unmöglichkeit von Sinnkonstitution feststellen oder die Präsenz des Klangs feiern.

*

Der Aufbau des Buchs folgt einer dreistufigen Folge, die in gewisser Weise von der Mikro- zur Makrostruktur fortschreitet. Die fünf Abschnitte des ersten Kapitels **Historische und methodische Grundlagen** entwickeln ausgehend von allgemeinen Überlegungen zum Verhältnis von Struktur, Wahrnehmung und Bedeutung in posttonaler Musik (1.1–1.2) und einem breiten historischen Exkurs zum musikalischen Klang als musikästhetischem Topos und den Entwicklungen der Klangkomposition nach 1945 (1.3) systematische Kategorien posttonaler Syntax bzw. Morphosyntax (1.4). Dabei kann die in 1.3 herausgearbeitete ideengeschichtliche Emanzipation von Klang und Wahrnehmung als wesentliche historische Voraussetzung eines solchen morphosyntaktischen Modells gelten. Das Modell wird entwickelt mit konkreten Bezügen auf auditive Alltagswahrnehmung, das hörende Erfassen dur-moll-tonaler Syntax sowie auf die Problematik von Musik-Sprach-Analogien, denen vor allem im Dialog mit Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* (2009) nachgegangen wird. Die grundlegende Rolle von Erwartungssituationen für das hörende Erfassen von musikalischen Strukturen wird im Abschnitt 1.5 in den Fokus gerückt, wobei auch hier das Spannungsfeld von tonaler und posttonaler Morphosyntax und ihre unterschiedlichen, jedoch verwandten Auswirkungen auf Hörerwartungen im Zentrum stehen.

Das erste Kapitel führt immer wieder Analysen, zum Teil auch in recht detaillierter Form an, im Sinne von Fallstudien, die argumentative Fäden konkretisieren und präzisieren sollen. Im zweiten Kapitel **Posttonale Klang-Zeit-Räume: Performative Analysen**

⁵ Vgl. Mahrenholz, „Kritik des Musikverständens“ sowie Mersch, *Posthermeneutik*, 170–186.

⁶ Vgl. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 166–199.

wird die analytische Methodik dann in den Vordergrund gerückt, wobei im ersten Teil des Kapitels (2.1 *Grundlegende Prinzipien in der Organisation des posttonalen Klang-Raums*) vorwiegend mikrostrukturelle Zusammenhänge im Zentrum stehen, die zunächst auf der Basis von Gestalt- und Konturprinzipien vertieft werden (Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, Boulez, *Structures Ia*, Ligeti, *Kyrie* und *Continuum* mit einem Exkurs zu Steve Reichs *Drumming*, 2.1.1). Besonders in der ausführlichen Boulez-Analyse werden aber auch schon hier Aspekte der Makroform und der klanglichen Interpretation einbezogen. Die sich anschließende Analyse von Einzelklängen in Varèses *Intégrales* problematisiert das Verhältnis von Notentext und Klangresultat, auch anhand von *sone*-basierten Spektralanalysen auf der Basis der von Dieter Kleinrath entwickelten Software CTPSO (2.1.2). Wichtig ist es dabei vorab zu betonen, dass solche auch in weiterer Folge immer wieder herangezogenen Visualisierungen musikalischer Strukturen keine kognitive ‚Abbildungsfunktion‘ des wahrnehmenden Bewusstseins oder eine atemporale Formarchitektonik suggerieren sollen, sondern sich vielmehr als Sprungbrett für das hörende Erfassen des Nicht-Visualisierbaren verstehen. Im Sinn des performativen Analyseverfahrens werden dabei unterschiedliche Hörweisen nicht gegeneinander ausgespielt, sondern in ihrem Zusammenwirken – oder in ihrer Unvereinbarkeit – akzeptiert. So wird nicht zuletzt die bereits im ersten Kapitel entwickelte These untermauert, dass auch hochkomplexe posttonale Klangstrukturen insofern zu einer ‚Befreiung‘ der Wahrnehmung produktiv beitragen, als sie Hörer*innen auf elementare, zum Teil reflexhafte Organisationsprinzipien zurückwerfen und damit eine spontane Herstellung von *klangmorphologischen* Kontinuitäten in der Zeit erleichtern, da Topoi tonaler Zentrierung und Semantisierung weitgehend entfallen oder aber neu gehört werden können. Deutlich tritt hier hervor, dass sich das performative Hören nicht in einer Vermessung empirischer Hörerfahrungen erschöpft, sondern insbesondere auch Potenzial oder Utopien *möglicher* Hörerfahrungen aufzeigt.

Die vier im zweiten Teil des Kapitels (2.2 *Vorstellung und Nachvollzug der Makroform: Verräumlichungen und Verzeitlichungen*) versammelten Fallstudien bieten umfangreiche Anwendungsbeispiele für die exponierte Methodik, nun (meist) anhand vollständiger Werke Giacinto Scelsis, Gérard Griseys, Salvatore Sciarrinos und György Kurtágs, wobei hier eine musikhistorisch und musikpsychologisch verdichtete Kontextualisierung an Gewicht gewinnt. Die Analysen zeigen einen zunehmend expliziten Fokus auf makroformale Dimensionen und damit zusammenhängende Fragen der Zeiterfahrung, der sich komplementär zu den vorangehenden vorwiegend mikroformalen Betrachtungen versteht und in der konzentrierten Diskussion von Temporalität im dritten Kapitel mündet. Im Zentrum steht dabei das Spannungsfeld von Echtzeitwahrnehmung und ‚Formimagination‘, das im Grunde alle Analysen des Buchs durchzieht. Eine angemessene Darstellung erfordert hier immer wieder eine Ausweitung des Basismodells des Echtzeithörens durch makroformale Perspektiven, deren unterschiedliche Gewichtung und (implizite) Hörweisen in den drei Archetypen musikalischer Zeiterfahrung im dritten Kapitel resultieren: verräumlichte Zeit, transformatorische Zeit, präsentierte Zeit (3.1.2). Von einer Interaktion dieser drei Archetypen, von verräumlichender Formwahrnehmung und in Echtzeit verlau-

fender Wahrnehmung der ‚Klanggegenwart‘ kann stets ausgegangen werden, wobei spezifische Momente ‚unverbundener Präsenz‘ von allen hier diskutierten Komponist*innen gezielt aufgesucht werden. Diese Inszenierung von Gegenwart ist auch historisch deutbar als Anspruch der untersuchten Werke auf eine Zeitgenossenschaft, die auch heutige Hörer*innen unmittelbar betrifft.

Relevant sind dabei stets die bereits im ersten Kapitel immer wieder zitierten Erwägungen zur auditiven Wahrnehmung und Erfahrung in den zugrunde liegenden Kompositionspoetiken. Mehrfach beziehe ich dabei aber explizit gegen jene musikologischen Ansätze Stellung, die versuchen, solche Poetiken bruchlos in hermeneutische Deutungsmodelle zu übertragen und die Klang-Zeit-Strukturen gleichsam entsprechend ‚zurechthören‘. Dies kann etwa anhand des in der Scelsi-Literatur gängigen Topos einer vermeintlich ‚zeitenthobenen‘ Form von ‚räumlicher Tiefe‘ in Scelsis Werken gezeigt werden (2.2.1). Deutlich wird im Falle Scelsis auch, dass angesichts der komplexen Genese seiner Werke ein performativer Analyseansatz zu kurz greifen würde, wenn er sich nur auf das vermeintliche klangliche ‚Endprodukt‘ richtete: Eine Einbeziehung der ‚elektronischen Skizzen‘ scheint hier zwingend, was eine Diskussion über in den Partiturfassungen realisierte und nicht realisierte Potenziale dieser Skizzen einschließt. Die Ästhetik der *musique spectrale* steht in einem ähnlichen Spannungsfeld wie die zwischen Kontemplation und Dramaturgie oszillierenden Werke Scelsis, nämlich in jenem von Architektur- und Prozessform, wobei die Analyse von Griseys *Partiels* gezielt auf Divergenzen von komponierter Struktur und morphosyntaktischem Resultat hinzielt, auch unter Einbeziehung unterschiedlicher klanglicher Deutungen (2.2.2). Wie Scelsi und Grisey, so integriert auch Sciarrino wahrnehmungspsychologische Überlegungen mit hoher Differenziertheit systematisch in seine Klang-Formen und entwickelt so ein „Komponieren des Hörens“ (Carlo Carratelli) (2.2.3). So sehr Sciarrinos Werke, repräsentiert hier unter anderem durch das Klavierquintett *Le Ragioni delle conchiglie*, mittels einer spiralartigen Dynamik, klar nachvollziehbaren klang-zeitlichen Prototypen und eines übersichtlichen Aufbaus ihren Ursprung in solchen wahrnehmungspsychologischen Erkenntnissen offenbaren, so entpuppen sich die nachhaltigen Unterbrechungen und Schnitte im Gefüge letztlich als traumatische Markierungen einer unheilen Welt, in der Klang erfahrung stets nur als instabile, vorläufige denkbar ist. Vielleicht noch stärker als bei Sciarrino wird in Kurtágs Streichquartett *Officium breve in memoriam Andreeae Szervánszky* eine ‚perforierte Zeit‘ als entscheidender morphosyntaktischer Archetyp ausgebildet, dem weit über Kurtágs Musik hinaus eine Schlüsselrolle für ein Verständnis der Klang-Zeit-Strukturen in der neuen Musik zukommt (2.2.4). Die Konzentration auf Techniken der Diskontinuität wie Montage, Fragmentierung oder Komprimierung werden in Kurtágs Werk nicht zuletzt durch wiederholt aufgerufenes intertextuelles Fremdmaterial markiert. Allerdings unterläuft die Schlichtheit und Fasslichkeit dieses Materials bis zu einem gewissen Grad die so erzeugte Diskontinuität und steht in der produktiven Aktivierung von Gedächtnisfunktionen quer zu einer auf Präsenz wahrnehmung und ‚Gedächtnissabotage‘ (Bob Snyder) ziellenden Grundintention, in der die Individualität jedes musikalischen Ereignisses anerkannt und inszeniert werden soll.

Die historische Genealogie, Paradoxie und analytische Relevanz eines solchen ‚Präsenzhörens‘ bildet schließlich das Zentrum des dritten Kapitels **Klang in der Raum-Zeit: Paradoxien musikalischer Gegenwart**. Ausgangspunkt ist die in den Analysen des zweiten Kapitels offenbar werdende grundsätzliche Differenz und vielgestaltige Interaktion zwischen Echtzeithören und Formimagination. Vor dem Hintergrund philosophischer und musiktheoretischer Zeitkonzeptionen wenden sich die Analysen dieses Kapitels dabei explizit gegen ein schematisches Gegeneinandersetzen von Zeitkonzepten und problematisieren insbesondere den in der seriellen Musik voll ausgebildeten Gedanken einer autoritativen ‚Setzung‘ von Zeitschichten. Ausgehend von einer diskursgeschichtlichen Betrachtung des Konzepts einer Verräumlichung des Zeiterlebens im musiktheoretischen und -ästhetischen Kontext (3.1.1) wird deutlich, dass die Präsenzästhetik als ‚Befreiung des Augenblicks‘ eng mit den Motiven einer ‚Befreiung des Klangs‘ verbunden ist, die im ersten Kapitel dargestellt wurden (1.3.1–1.3.2). Folgend auf die sich daraus ergebenden drei Archetypen musikalischer Zeiterfahrung ‚verräumlichte Zeit‘, ‚transformatorische Zeit‘ und ‚präsentische Zeit‘ (3.1.2) zeigt die Skizze einer historischen Genealogie des ‚Präsenzhörens‘ (3.1.3) die Einforderung von Gegenwärtigkeit als Gegenmodell eines etwa durch Eduard Hanslick, Hugo Riemann oder Heinrich Schenker mit unterschiedlichen Akzenten versehnen Modells eines aktiven, „begleitenden“ und ‚adäquaten‘ Hörens. Einer ab 1900 verstärkt in den Diskurs eintretenden Verräumlichung von Zeit wurde in dieser Tradition insofern mit Skepsis begegnet, als darin die Irrevisibilität von Zeit (Adorno) missachtet würde. Die historisch-genealogische Herleitung des Präsenztopos im musikalischen Kontext offenbart also dessen durchaus divergierenden Verhältnisse zur musikalischen Moderne: Zum einen erscheint die ‚Aufhebung‘ oder ‚Überwindung‘ der Zeit im ‚erfüllten Augenblick‘ oder einer ‚ständigen Gegenwart‘ als äußerste Konsequenz der anti-traditionalistischen Zeitkonzepte der seriellen Musik wie sie in Karlheinz Stockhausens ‚Momentform‘ (3.1.3), Bernd Alois Zimmermanns ‚Kugelgestalt der Zeit‘ (3.2) und zahllosen weiteren (post-)seriellen Poetiken mit unterschiedlichen Gewichtungen formuliert wurden. Andererseits offenbart die häufig aus dem seriellen Denken übernommene Vorstellung, metrisch-rhythmische Verläufe im Sinne von ‚Zeitschichten‘ nach- und übereinander ‚setzen‘ oder ‚legen‘ zu können, eine mitunter eklatante „Missachtung der Wahrnehmung“ (Grisey), da es fraglich ist, in welcher Weise sich ‚Momentformen‘ oder andere Strategien zur ‚Aufhebung der Zeit‘ der musikalischen Erfahrung vermitteln. Anlässlich der Zimmermann-Analysen (*Tratto, Photoptosis*) werden zwei kompositorische Basisstrategien zur Erzeugung von Gegenwärtigkeit unterschieden (3.2): Eine quasi rituelle Form der Präsenzsuggestion zeichnet sich durch weitgehend anti-hierarchische Klangtexturen und eine fortgesetzte prozessuale Transformation ohne formdynamische oder vektorielle Elemente aus (dieser Ansatz ist vor allem bei Scelsi und Feldman besonders ausgeprägt), während umgekehrt ‚momenthafte Epiphanien‘ eine stärker augenblicksbezogene Form der Klanggegenwart ausbilden (etwa in vielen Werken Zimmermanns, Ligetis, Lachenmanns oder Ferneyhoughs). Vor diesem Hintergrund versuchen die weiteren Analysen dieses Kapitel anhand von Werken Ferneyhoughs und Lachenmanns die Brauchbarkeit des Präsenzto-

pos für die morphosyntaktische Analyse zu überprüfen. Für die Wahrnehmung von Ferneyhoughs Werken ist präsentische Zeiterfahrung zwar einerseits eine plausible Folge der hochkomplexen Struktur, die eine quasi architektonische Orientierung in der Zeit anhand von Oberflächenereignissen zu erschweren scheint. Andererseits kann die morphosyntaktische Analyse der Werke *Time and Motion Study II*, *Funérailles* und *Incipits* durchaus plausible *streams* und Konturen der makroformalen Klangprozesse aufzeigen und somit selbst (oder gerade) für Ferneyhoughs *complexity* die Relevanz des performativen Hörens belegen (3.3). Anhand von Lachenmanns ‚Klassikern‘ *Pression* und *Gran Torsö* wird abschließend das performative Analysemodell noch einmal im engeren Sinn appliziert, indem mehrere unterschiedliche Hörweisen gezielt nebeneinander gestellt werden (3.4). Im Fall von *Pression* geschieht dies gewissermaßen potenziert, da hier zusätzlich 15 Aufnahmen mit Hilfe quantitativer Methoden des *distant listening* in die Diskussion einbezogen werden. Wenn hier deutlich wird, dass unterschiedliche Entscheidungen in der klanglichen Interpretation die Zeiterfahrung beim Hören grundlegend beeinflussen können, so gilt dies auch im Falle von *Gran Torsö*: Von besonderer Relevanz erscheinen dabei jene Deutungen, die Lachenmanns unnachahmlichen Geräuschfeldern mit Nachdruck und einer gewissen Unnachgiebigkeit begegnen. Diese Geräuschfelder können sich so zu Präsenzmomenten entfalten und eine Alternative zu jenen (vom Komponisten favorisierten) ‚traditionalistischen‘ form-funktionalen Einbindungen der Geräuschklänge in eine architektonische oder prozessuale Zeitkonzeption anbieten.

Die Paradoxie einer kompositorischen, analytischen oder perzeptuellen Verräumlichung von Zeit kann als Aporie ins Bewusstsein der Hörer*innen gehoben werden und damit jenes von Lachenmann geforderte selbstreflexive „Wahrnehmen der Wahrnehmung“ in Gang setzen, dem sich der ‚auditorische Imperativ‘ (Nonos „Ascolta!“) der neuen Musik in besonderem Maße verpflichtet fühlt. Als ‚Aufmerksamkeitsschulung‘ im Sinne einer von Jonathan Crary nachgezeichneten kulturgeschichtlichen Entwicklung seit dem späten 19. Jahrhundert (3.1.3) ist solche Emanzipation von Zeiterfahrung nicht nur im Epizentrum der Moderne verankert, sondern motiviert auch dazu, stereotyp gewordene Zuordnungen von musikalischen Stilen oder Œuvres zu bestimmten Zeitkonzepten nachhaltig in Frage zu stellen.

*

Lawrence Kramer zitierte 1992 in einer Rezension von Nicholas Cooks Buch *Music, Imagination and Culture* (1990) einen Aphorismus aus Friedrich Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft*, der die Überschrift „*Kants Witz*“ trägt: „Kant wollte auf eine ‚alle Welt‘ vor den Kopf stoßende Art beweisen, daß ‚alle Welt‘ recht habe – das war der heimliche Witz dieser Seele. Er schrieb gegen die Gelehrten zugunsten des Volks-Vorurteils, aber für Gelehrte und nicht für das Volk.“⁷ Kramer kritisierte damit vielleicht nicht ganz zu Unrecht

⁷ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 147 (Aphorismus 193). Vgl. Kramer, „The Politics and Poetics of Listening“, 62.

EINLEITUNG

Cooks Eintreten für ein pluralistisches Hören, für die Freiheit des Hörens von kulturellen Paradigmata, als Scheinfreiheit, die leicht in Beliebigkeit und Unverbindlichkeit münden könnte oder gar ein Expertenhören als Modell eines niederschwelligen allgemeinen Hörens idealisiere. Das Modell eines performativen Hörens posttonaler Musik muss sich diesem Spannungsfeld stellen. Es kann kaum ignorieren, dass der Gedanke eines (nahezu) voraussetzungslosen performativen Hörens posttonaler Klangstrukturen in Widerspruch steht zu einer gesellschaftlichen Realität, in der solche Klangstrukturen weiterhin, und womöglich sogar zunehmend, marginalisiert sind und ein offenes, unbefangenes performatives Hören in der Praxis selten genug begegnet. Immerhin kann man in diesem Modell aber Ausgangspunkt von wie Reaktion auf Anregungen für ein (Neu)Entdecken von Klang-Zeit-Strukturen durch musikologische Analyse, klangliche Interpretation und situiertes Hören erkennen, was die Möglichkeit einer sich unendlich verfeinernden Annäherung durch lernende Wahrnehmung in Moschs Sinn auch einschließt. Ob aber eine solche Verfeinerung am Ende ‚angemessener‘ und höher zu werten ist als ein spontanes, schutzloses, vielleicht ratloses Hören, ist zweifelhaft. Auch wenn naives oder unwissendes Hören damit nicht als paradiesischer Zustand idealisiert werden soll, so muss man letztlich nachhaltige Zweifel an der Vorstellung anmelden, musikalische Werke – und ganz besonders jene der neuen Musik – in jeder Hinsicht ‚verstehen‘ zu können. Demgegenüber bietet das hier entwickelte performative Hörmmodell, basierend auf der Interaktion von morphosyntaktischer und metaphorischer Wahrnehmung, durchaus konkrete und kontextsensitive Möglichkeiten eines hörenden Begreifens einzelner Werke und Klangstrukturen an. Die dazu thematisierten exemplarischen Kompositionen der neuen Musik haben zu solcher Flexibilisierung, Öffnung und Selbstreflexion musikalischer Wahrnehmung Wesentliches beigetragen.