

Ausblick: Erlebte Strukturen in der Klang-Zeit

Im Verlauf der drei Kapitel dieses Buchs ist zunehmend ein Spannungsraum erkennbar geworden, der einer dem Hören hingegebenen Analysemethode inhärent sein muss: Erlebte Strukturen in der Klang-Zeit sind keine stabile Größe, die sich in derselben Art und Weise analytisch behandeln ließe wie visuell im Partiturtexat niedergelegte Beziehungen. Man kann Theorien musikalischer Form vielleicht grundsätzlich so auffassen, dass sie in ihrem traditionellen Verständnis der Flüchtigkeit musikalischen Klangs Grenzen setzen möchten: Indem sie Klangereignisse als Netz von Funktionen, als hierarchisierten Raum von Beziehungen oder schlicht als unaufhörliche Verkettung begreifen, versuchen sie das ‚Präsenzfeld‘ auszuweiten zur stabilisierten verräumlichten Morphologie. Viele Ansätze der neuen Musik können als Interventionen gegen eine solche Strategie von Form gesehen werden, als Diskontinuitäten, die das Zeitfeld unterbrechen. Zugleich wurde in den Analysen dieses Buchs auch sichtbar wie aus einer solchen Zertrümmerung neue Kraftfelder gewonnen werden können, die auf der Basis intensiver Erkundungen in der Mikrowelt des Klangs zu neuen formalen Prinzipien und Kontinuitäten gelangen. Von hier aus ist auch eine Einbindung dieser ‚unerhörten Klänge‘ in breitere musikhistorische Prozesse und Paradigmata leicht möglich. Nicht nur haben Komponisten wie Sciarrino und Lachenmann in ihren Schriften solche Kontextualisierungen selbst vorgenommen, gerade die im Vorwort konstatierte Konvergenz von Hörgeschichte und Musikgeschichte erleichtert solche Zusammenhangsbildungen.

Das dritte Kapitel hat eine der gesamten Studie und dem Modell des performativen Hörens inhärente Paradoxie besonders zum Vorschein gebracht, die – stark vereinfacht – auf die Formel ‚Relativismus versus Universalismus‘ gebracht werden kann: Ein Relativismus lässt sich darin erkennen, dass wohl in nahezu jeder Musikerfahrung eine Interaktion von architektonischen, prozessualen und präsentischen Zeiterfahrungen nachgewiesen werden kann. Dieser Relativismus ist zum einen wichtig, um – wie etwa in Scott Burnhams alternativem Hören des heroischen Beethoven (3.1.2) – Stereotypen der Deutungs- und Interpretationsgeschichte sichtbar zu machen, kann aber auch zur sinnentleerten Formel werden, die das Spezifische einer konkreten ‚Klang-Zeit-Bewegung‘ aus dem Blick verliert. Demgegenüber scheint der Universalismus, der eine einzige Form von Zeit- oder Klangerfahrung als die allein gültige proklamieren möchte, aus kulturgeschichtlicher Sicht ein (vermeintlich) abgeschlossenes Phänomen zu sein, besonders scharf sichtbar wohl im dogmatischen Grundtenor vieler musiktheoretischer und -ästhetischer Modelle vor und nach 1900, die eine Gegenwärtigkeit von Klang und Zeit marginalisieren oder pathologisieren wollten. Aber gibt es daneben nicht schon früh eine Durchdringung konkurrierender Auffassungen? Die im ersten und dritten Kapitel referierten polemischen Dispute des 18. und 19. Jahrhunderts (Herder versus Schiller; Hanslick versus Wagner etc., 1.3.1, 3.1.1),

4. AUSBLICK: ERLEBTE STRUKTUREN IN DER KLANG-ZEIT

in denen Klang- und Zeiterfahrung bereits höchst kontrovers verhandelt wurden, deuten dies an. Ein gewisser Relativismus scheint am Ende vielleicht der Preis zu sein, der für eine breitere Sicht der Tendenzen zu zahlen ist. Es ist kaum abzustreiten, dass verräumlichende, transformatorische und präsentische Aspekte ein reales Hörerlebnis gleichermaßen oder in unterschiedlichen Gewichtungen bestimmen können. Und ob ein Klang eher in seiner Materialität oder eher als ein Element temporal-formaler Architektur gehört wird, kann gewiss nicht immer endgültig entschieden werden. Umgekehrt wäre zu fragen, was etwa mit einem einseitigen Eintreten ‚für‘ oder ‚gegen‘ ein ‚Präsenzhören‘ – etwa im Stile jüngerer philosophischer Tendenzen – gewonnen wäre. Selbst die andiskutierten posthermeneutischen Figuren des Nicht-Verstehens, die letztlich dazu tendieren können, eine durchaus gegebene morphologische und metaphorische Fassbarkeit von Klang-Zeit-Strukturen zu verschleiern, sind in ihrem Verharren in der Tradition eines romantischen Kunstideals des ‚Unaussprechlichen‘ produktiver Erkenntnisbildung letztlich ebenso wenig zuträglich wie neo-normative Kopplungen musikalischer Strukturen an konventionelle Metaphern oder emotionale Zustände, wie sie anhand von Michael Spitzers Schubert-Studie diskutiert wurden (1.5). Die Anerkennung der in den hier vorgelegten Analysen immer wieder angeleuchteten Kopplung von morphosyntaktischer Kategorisierung und metaphorischer Bedeutungszuschreibung muss stets vor dem Hintergrund einer grundlegenden Mehrdeutigkeit musikalischer Zusammenhangsbildung verstanden werden. Die performative Analysemethode tritt dabei keineswegs für ein neutralisierendes ‚Sowohl-Als Auch‘ ein, sondern zeigt neben dem Beziehungsreichtum, der aus der Interaktion konkurrierender (analytischer oder klingender) Interpretationen resultiert, immer wieder auch Konflikte und inkommensurable Bereiche von Hörstrategien oder interpretatorischen Entscheidungen auf.

Natürlich können die hier untersuchten Werke, selbst wenn sie allesamt ohne Zweifel als ‚Klassiker‘ neuer Musik gelten dürfen, nicht als repräsentativ für ‚die‘ neue Musik insgesamt stehen. Sie sind aber sehr wohl nachhaltig prägend für einen Schlüsselaspekt des Komponierens seit 1945, nämlich für die Intention der Komponist*innen (und Ausführenden), mittels radikal *anders* gedachter Klangsituationen und -transformationen das musikalische Hören vor fortgesetzt neue Herausforderungen zu stellen und damit eine dezidierte Aktivität und Selbstreflexion der Wahrnehmung auszulösen. Der „avant-garde universalism“ (Andy Hamilton) stellt dabei eine Abgrenzung von Klang, Ton und Geräusch, von Musik und Nicht-Musik grundsätzlich in Frage, auch dort wo – wie in den hier behandelten Beispielen – die Konventionen und Grenzen der ‚Konzertmusik‘ nicht explizit überschritten werden. Auch wenn die Grenzen ästhetischer Differenz damit nicht aufgehoben, sondern lediglich gedehnt und verschoben werden, so ist doch letztlich keines der hier besprochenen Werke ohne die Grenzüberschreitungen der elektronischen Musik, der diversen Spielarten und Richtungen der Zufallskomposition und Improvisation, der unerschöpflichen Dimensionen szenischer und theatraler Musik sowie der Kommunikation zwischen den Kunstformen denkbar. Zur Gegenwart hin scheint – gewiss auch unter dem Druck einer sich ausdifferenzierenden Digitalisierung und Medialisierung des Alltags – ein Aufbruch

aktueller Musik ins Lebensweltliche und damit ein fortgesetztes Verhandeln ästhetischer Differenz immer entscheidender zu werden. Für diese Tendenz können viele der hier behandelten Werke mit ihrem Ausfransen in die ‚ökologische‘ Welt des Alltags als Vorläufer gelten, selbst wenn ein grundsätzlicher, oft zugespitzter Kunstcharakter gerade für das hier untersuchte Repertoire zweifellos prägend ist.

Für die musikalische Analyse kann es angesichts der breiten Vielzahl kompositorischer Konzepte in den vergangenen einhundert Jahren kaum klar isolierbare Methoden geben, die es etwa erlauben würden ‚Satzmodelle‘ neuer Musik zu kategorisieren oder eine uniforme Methodik der Klanganalyse einzuführen, die auf Musik von Lachenmann, Grisey und Reich gleichermaßen anwendbar wäre. Sehr wohl aber ist Analyse posttonaler Musik in besonderer Weise gefordert, Erkenntnisse über strukturalistische ‚Baupläne‘, performative Umsetzungen und Klangresultate so miteinander zu vernetzen, dass die oszillierenden Grenzen des ‚Hörbaren‘ reflektiert sind, ohne dass dabei von Komponist*innen formulierte Konzepte von Wahrnehmung einseitig hervorgehoben werden sollten. Die hier entwickelten Ansätze performativer Analyse haben in diesem Sinne versucht Beispiele dafür zu geben, wie kompositionstechnische, wahrnehmungsästhetische und aufführungspraktische Dimensionen aufeinander bezogen werden können. Dabei ist auch einsichtig geworden, mit welcher Konsequenz die behandelten Werke Einzelnes und Ganzes ineinander denken und zugleich oft genug konventionelle formale Einheit subversiv in Frage stellen oder vollkommen neu konzipieren. Diese posttonalen Klang-Formen erlauben daher auch einen frischen Blick auf die Musik des klassisch-romantischen Kanons: Neue Musik legt es Analytiker*innen besonders nahe, auch in den ‚Meisterwerken‘ der Vergangenheit Bruchlinien aufzuspüren, die Spuren des Heutigen bereits andeuten oder in sich tragen. Aus Sicht der Gegenwart hat ‚neue Musik‘ immer schon begonnen.

