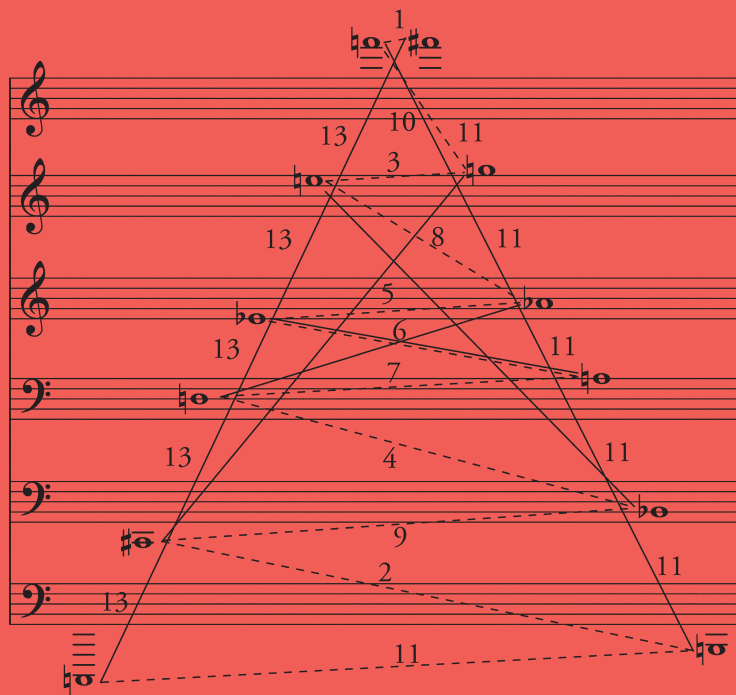


Christian Utz

UNERHÖRTE KLÄNGE

Zur performativen Analyse
und Wahrnehmung
posttonaler Musik
und ihren historischen Voraussetzungen



Olms

Christian Utz
Unerhörte Klänge

Studien und Materialien
zur Musikwissenschaft
Band 125

Christian Utz
Unerhörte Klänge



Georg Olms Verlag
Baden-Baden

2023

Christian Utz

Unerhörte Klänge

Zur performativen
Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik
und ihren historischen Voraussetzungen



Georg Olms Verlag
Baden-Baden

2023

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz



Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

<https://doi.org/10.25366/2023.151>

CC-BY-Lizenz: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Der Autor

Publiziert von

Georg Olms Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG

Bild- und Graphikbearbeitung: Christian Utz,

Werner Eickhoff-Maschitzki, Dimitrios Katharopoulos

Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN: 978-3-487-16330-7

eISBN: 978-3-487-42366-1



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
– Non Commercial – No Derivations 4.0 International License.

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	13
1. Historische und methodische Grundlagen	23
1.1 Posttonale Musik als Forschungsgegenstand: Desiderate und Potenziale ...	23
1.2 Wahrnehmungsdiskurse: Zur Forderung der performativen Analyse	32
1.3 Musik als wahrgenommener Klang: Historischer Wandel eines Topos und ästhetische Kontroversen	37
1.3.1 Klang und Form als musikästhetische Dichotomie	40
1.3.2 Befreiungsdiskurse in der Musik des 20. Jahrhunderts: Die Emanzipation des Klangs	49
1.3.3 Die Klangkomposition der 1960er bis 80er Jahre und die Wiederkehr der Klang-Form-Dichotomie	53
1.3.4 Klang als Materialität und Metapher	62
1.4 Klangorganisation: Zu einer Theorie der musikalischen Syntax und Morphosyntax	65
1.4.1 Historische und terminologische Voraussetzungen	68
1.4.2 Morphologie von Klangereignissen, -zuständen und -transformationen	70
1.4.3 Voraussetzungen einer Theorie der musikalischen Morphosyntax ...	80
1.4.4 Sprachliche und musikalische Syntax	81
1.4.5 Konsequenzen aus Albrecht Wellmers Kritik des musikalischen Syntaxbegriffs	86
Exkurs 1. Musikalische Alltagssprache?	87
Exkurs 2. Cages Emanzipation der Klänge: Ende der musikalischen Syntax?	90
1.4.6 Morphosyntaktische Elemente in Alltagswahrnehmung und musikalischem Hören	93
1.4.7 Syntaxmodelle tonalen Hörens: Bach, Mozart, Schönberg	98
1.4.8 Zum Verhältnis von tonaler und posttonaler Morphosyntax: Kategoriale Verkettungen bei Schönberg, Feldman, Lachenmann und Mundry	104
Arnold Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3 (1909)	105
Morton Feldman, <i>Triadic Memories</i> für Klavier (1981)	108
Helmut Lachenmann, <i>Kontrakadenz</i> für Orchester (1970–71)	112

Isabel Mundry, <i>Ich und Du</i> für Klavier und Orchester (2008)	114
1.5 Musikalische Erwartungen: Das zweifelnde Gehör	123
1.5.1 Kognitivistische Expektanzforschung und performative Analyse von Erwartungssituationen	127
1.5.2 ‚Imprévu‘ und Kontextualisierung in Franz Schuberts Sinfonie h-Moll D 759	133
1.5.3 Poetologie und Wahrnehmung musikalischer Erwartungssituationen nach 1945	145
1.5.4 Zur ‚kybernetischen‘ und ‚absurden‘ Form bei György Ligeti	147
2. Posttonale Klang-Zeit-Räume: Performative Analysen	153
2.1 Grundlegende Prinzipien in der Organisation des posttonalen Klang-Raums	154
2.1.1 Gestalt und Kontur als Basis posttonaler Struktur von Schönberg bis Ligeti	154
Arnold Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3	155
Gestaltknoten und serielle Struktur in Pierre Boulez’ <i>Structures Ia</i> (1951)	163
Mikrostruktur und Gestaltknoten	165
Disposition und Erfassen der Makroform: gestörte Symmetrien und performative Verknüpfungen	170
Morphosyntaktische Textur- und Klangraumstrukturierung in den Strukturen 3, 6 und 11	177
Formdramaturgien in den Einspielungen der <i>Structures Ia</i>	183
György Ligeti’s <i>Kyrie</i> (1963–65) zwischen Kontur und Klangmasse	190
Durchhörbare Gitterstrukturen: Ligeti’s <i>Continuum</i> für Cembalo solo (1968)	194
Exkurs: Steve Reichs <i>Drumming</i> (1970–71)	195
2.1.2 Spektrale Dimensionen komplexer Klang-Räume: Edgard Varèses <i>Intégrales</i> (1924–25)	203
2.2 Vorstellung und Nachvollzug der Makroform: Verräumlichungen und Verzeitlichungen	217
2.2.1 Giacinto Scelsis Klang-Formen: Echtzeitwahrnehmung und Formimagination	218
Makro- und Mikrostruktur von Scelsis Wellenformen (Trio à cordes, 1958)	224
„Die erste Bewegung des Unbewegten“: Der Innenraum von Scelsis Klangstrukturen (Quartetto No. 4, 1964; <i>Anahit</i> , 1965)	231
Zum Ineinandergreifen von Verräumlichung und Linearität (<i>I presagi</i> , 1958; <i>Chukrum</i> , 1963)	237
Von der elektronischen Skizze zur performativen Umsetzung (<i>Tre canti sacri</i> , 1958)	243

2.2.2	Architektur und Prozess in der energetischen Form von Gérard Griseys <i>Partiels</i> (1975)	250
2.2.3	Morphologie und Präsenz in den Klang-Formen Salvatore Sciarrinos	268
	Figur und Wahrnehmung	269
	Kategorien des Schließens in der musikalischen Moderne, von Sciarrinos Webern aus betrachtet	273
	Schlussbildung und Unabschließbarkeit	277
	Zur semantisierten Morphosyntax in <i>Le Ragioni delle conchiglie</i> (1986)	294
2.2.4	Perforierte Zeit und morphosyntaktisches Netzwerk: György Kurtágs <i>Officium breve</i> (1988–90)	304
3.	Klang in der Raum-Zeit: Paradoxien musikalischer Gegenwart	325
3.1	Diskurse der Zeiterfahrung in und durch Musik	327
3.1.1	Räumlichkeit als Spannungsfeld musikalischer Zeiterfahrung	327
3.1.2	Drei Archetypen musikalischer Zeiterfahrung: verräumlichte, transformatorische und präsentische Zeit	340
3.1.3	Historische Genealogie des Präsenzhörens	343
3.2	Paradoxie musikalischer Zeitlichkeit: Bernd Alois Zimmermanns <i>Tratto</i> und <i>Photopsis</i>	351
3.2.1	<i>Tratto</i> (1966–67): Das Oszillieren von Prozess und Präsenz	359
3.2.2	<i>Photopsis</i> für Orchester (1968): Metaphorisierung der Zeitebenen	364
3.3	Entgrenzung des Augenblicks: Brian Ferneyhoughs verdichtete Klangfiguren	367
3.3.1	Kraftlinien in <i>Incipits</i> (1996)	369
3.3.2	<i>Funérailles</i> (1969/78/80) und die Störung von Prozessualität	371
3.3.3	<i>Time and Motion Study II</i> (1973–76): Komplexität, Energie, <i>Fidelity</i>	378
3.4	Performative Interventionen in der musikalischen Raum-Zeit: Helmut Lachenmanns <i>Pression</i> und <i>Gran Torso</i>	383
3.4.1	Geräuschdebatten	383
3.4.2	Strategien performativer Form in Lachenmanns <i>Pression</i> für einen Cellisten (1969/2010)	390
	Morphosyntaktische Analyse (1): Verräumlichte Zeit	393
	Morphosyntaktische Analyse (2): Transformatorische Zeit	395
	Morphosyntaktische Analyse (3): Präsentische Zeit	397
	Divergierende Verzeitlichungen: Die klanglichen Interpretationen von <i>Pression</i>	399
	Performance-Analyse (1): Verräumlichte Zeit	408

INHALT

Performance-Analyse (2): Transformatorische Zeit	409
Performance-Analyse (3): Präsentische Zeit	411
Performatives Hören	412
3.4.3 Zwei Perspektiven auf das Erleben von Geräuschen in Lachenmanns <i>Gran Torso</i> – <i>Musik für Streichquartett</i> (1971–72/78/88)	413
Analyse 1: <i>Gran Torso</i> als diskursive Form	414
Analyse 2: <i>Gran Torso</i> als Fragment- oder Momentform	420
3.4.4 Subversion der Kategorien	423
4. Ausblick: Erlebte Strukturen in der Klang-Zeit	425
Textnachweise	429
Bibliographie	433
Register	479

Vorwort

Zuweilen scheint es zur Gegenwart hin allzu still geworden zu sein um die einst so leidenschaftlich umstrittene und umkämpfte ‚neue Musik‘. Die Heroen- und Legendengeschichten, die sich um ihre (anfangs meist männlichen) Protagonisten rank(t)en, sind, gewiss teilweise nicht zu Unrecht, von einer jüngeren kritischen Musikhistoriographie hinterfragt und korrigiert worden. Die (meist implizit) selbsterklärte Position eines auf rigorose ästhetische Innovation und gesellschaftliche Kritik ausgerichteten Komponierens als ‚Hauptströmung‘ der Musikgeschichte ist dabei neu kontextualisiert worden durch eine Verlagerung der Forschungsschwerpunkte auf populäre Musikformen, Exil, Globalisierung und Diversität sowie auf Institutionen-, Publikums-, Repertoire-, Interpretations- und Rezeptionsforschung, die sich oft stärker mit dem Wandel etablierter Stile und Werke befassen als mit dem je musikalisch Neuen. In diesem Zusammenhang kann auch in mancher Hinsicht von einer (neo-)konservativen Wende der Fächer Musikwissenschaft und Musiktheorie seit etwa zwei bis drei Jahrzehnten gesprochen werden, die sich auch in der gegenwärtigen Besetzungspolitik an Hochschulen und Universitäten und in einem Mangel an innovativer Forschung im Bereich der neuen und neuesten Musik niederschlägt. Gewiss hat der oft als hermetisch und ‚isoliert‘ wahrgenommene (oder von seinen Gegner*innen so konstruierte) Diskurs der neuen Musik zu dieser Situation einen gewichtigen Teil beigetragen. Selbst universalistischen Denkern wie Theodor W. Adorno oder Carl Dahlhaus ist es letztlich nicht gelungen, die Musik seit 1945 in das Spektrum der Musikforschung so zu integrieren, dass der Umgang mit ihr heute eine Selbstverständlichkeit wäre. Gerade vor diesen Hintergrund muss herausgestellt werden, dass Persönlichkeiten wie 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 oder Isabel Mundry – um hier nur jene Namen zu nennen, denen im vorliegenden Buch größere Studien gewidmet sind – mit ihrem Komponieren schon allein deshalb ein fester Platz in einer wie auch immer dekonstruierten musikhistorischen Erzählung zufällt, weil sie mit ihrem riskanten Denken im Klang, bei oft genug vorhersehbar prekärer Rezeption, ein neuartiges Hören einforderten, das sich – scheinbar – kaum auf bewährte Hörerfahrungen oder Rezeptionsgewohnheiten stützen konnte. Eine äußerst dynamische ‚Hörgeschichte‘ konnte so im 20. Jahrhundert wie kaum je zuvor mit Musikgeschichte konvergieren. Dass bei vielen der Genannten aus den Skandalen von einst heftige Umarmungen von Öffentlichkeit, Kulturleben und akademischer Welt geworden sind, belegt zwar einerseits die nicht zu bestreitende kanonische Stellung solcher Ansätze auch über einen musikologischen Fachdiskurs hinaus, verfestigt aber andererseits, auch angesichts der geschilderten Kontinuität einer Marginalisierung in eben diesem Fachdiskurs, die Vermutung, dass die unbequemen Implikationen dieses neuartigen Hörens bis heute selbst unter Expert*innen noch kaum mit hinreichender Konsequenz anerkannt werden.

Dieses Buch stellt mit dem performativen Hören posttonaler Musik einen Diskurs ins Zentrum, der in meinem Verständnis durchaus das Potenzial besitzt, Ansätze zur Überbrückung dieser empfindlichen Kluft vorzulegen. Zum einen wird die zentrale Stellung von Klang, Zeit und Raum in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts in einen breiteren diskursgeschichtlichen Kontext eingebettet, der verdeutlicht, dass mancher vermeintliche ‚Spezialdiskurs‘ neuer Musik langlebige Debatten der Kompositionspoetik und Musikästhetik nur unter besonders zugespitzten Voraussetzungen neu verhandelt. Zum anderen wird über das Prinzip der musikalischen Morphosyntax ein Hörmodell ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, das Klang in seiner performativen und perzeptuellen Materialität als den Ausgangspunkt hörend-analytischer Aktivität begreift. Von besonderer Bedeutung dabei ist, dass auditive Alltagserfahrung und die heute in aller Regel lebenslange Hörerfahrung mit tonaler Musik in diesem Modell nicht als Hindernisse oder Gegensätze zum Hören posttonaler Klangstrukturen verstanden werden, sondern vielmehr als deren grundlegende Voraussetzung, ohne dass dabei die Erschütterungen kaschiert und minimiert werden, die neues Komponieren (nicht erst) seit Schönberg oft auslöste. Ausgegangen wird von einem historisch sich wandelnden, situativen und performativen Wahrnehmungsbegriff, der anhand einer breiten Fülle von Fallbeispielen in vielfältiger Weise konkretisiert wird. Durch eine Integration historischer Sichtweisen auf Diskurse zum hörenden Erfassen und Erfahren von Klang und Zeit seit dem späten 18. Jahrhundert, Erkenntnissen der Musikpsychologie und dem Aufdecken werkgenetischer Aspekte und strukturanalytischer Details wird versucht, die neuartigen Klang- und Zeitbegriffe posttonaler Musik in ihrer Verflechtung von poetischer Idee, Wahrnehmungsaktivität und historischer Situativität zu begreifen. Die Wahrnehmung posttonaler Musik wird als ein durch die Erfahrungen des Alltags- und Musikhörens, also durch die eigene Hörbiographie, vielfältig ausgestaltbares performatives Phänomen begriffen, das auf der Basis von Idealtypen und vor dem Hintergrund autorzentrierter Intentionalität nicht hinreichend gefasst werden kann. Somit können die hier vorgelegten Ansätze vielleicht auch Anregungen zur pädagogischen und öffentlichen Vermittlung neuer Musik bieten.

*

Das Buch basiert auf einer langen Reihe von Einzelveröffentlichungen, die am Ende des Buchs (→ Textnachweise) angeführt und in ihrer Relevanz für den Inhalt dieses Buches differenziert werden. Wichtigste Grundlage ist meine kumulative Habilitationsschrift aus dem Jahr 2014, bestehend aus 15 thematisch eng miteinander verbundenen Publikationen, die im Rahmen des Forschungsprojekts CTPSO (*A Context-Sensitive Theory of Post-tonal Sound Organisation*, 1.3.2011–31.12.2014, <https://ctps0.kug.ac.at>) entstanden und in einer Reihe von weiteren Beiträgen in den folgenden Jahren fortgesetzt wurden, besonders im *Lexikon Neue Musik* (2016). Aber auch Forschungsansätze zweier jüngerer Forschungsprojekte sind in dieses Buch eingeflossen, zum einen aus dem auf eine korpusgestützte Interpretationsanalyse zielenden PETAL-Projekt (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening. Interpretation and Analysis of Macroform in Cyclic Musi-*

cal Works, 1.9.2017–31.8.2020, <https://petal.kug.ac.at>), zum anderen aus dem die CTPSO-Forschung mit vorwiegend empirischen Methoden weiterdenkenden PoD-Projekt (*Points of Discontinuity. Theory, Categorization, and Perception of Cadences and Openings in Post-tonal Music*, <https://pod.kug.ac.at>, seit 1.3.2021). Es ist geplant, in einigen Jahren eine umfassende Sammlung von hörsensitiven Analysen als Ergebnis des letztgenannten Projekts vorzulegen, die als eine Fortsetzung des hier vorgelegten Buchs aufgefasst werden kann. Die auf den folgenden Seiten entwickelte Methodik wird dort vor dem Hintergrund systematisch durchgeführter Hörexperimente aktualisiert werden, erweitert auf ein deutlich breiteres Repertoire posttonaler Musik, das die globale Ausbreitung posttonaler Kompositionsweisen sowie eine stärkere Diversität hinsichtlich Gender, Stilistik und (inter)kulturellen Referenzen aufweisen wird als es in dem für dieses Buch gesteckten Rahmen möglich war. Dass sich hierdurch auch die performativen Analysemethoden pluralisieren und verändern werden, ist bereits jetzt absehbar.

*

Einer Reihe von Kolleginnen und Kollegen schulde ich Dank für die intensiven, zum Teil auch kontroversen Diskussionen, auf deren Basis die hier präsentierte Forschung über viele Jahre hinweg entwickelt und vertieft werden konnte: Dieter Kleinrath, *doctoral researcher* im CTPSO-Projekt und langjähriger Mitarbeiter an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Jörn Peter Hiekel (Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden), langjähriger Weggefährte, Anreger zahlreicher Forschungsideen und Publikationen und Mitherausgeber des Großprojekts *Lexikon Neue Musik*, den drei Gutachtern meiner kumulativen Habilitationsschrift Wolfgang Gratzner (Universität Mozarteum Salzburg), Ulrich Mosch (Universität Genf) und Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin), den Mitarbeiter*innen meiner laufenden Forschungsprojekte Thomas Glaser, Majid Motavasseli, Ana Rebrina und Thomas Wozonig sowie Christa Brüstle, Andreas Dorschel, Margarethe Maierhofer-Lischka, Deniz Peters, Peter Revers (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz), Michele Calella, Birgit Lodes, Christoph Reuter (Universität Wien), Lukas Haselböck, Wolfgang Suppan, Nikolaus Urbanek (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), Karol Berger (Stanford University), Anna Maria Busse Berger (University of California Davis), Federico Celestini (Universität Innsbruck), Thomas Christensen (University of Chicago), Nicholas Cook (University of Cambridge), Mark Delaere (University of Leuven), Tobias Janz (Universität Bonn), Martin Kaltenecker (Université Paris Diderot – Paris 7), Helga de la Motte-Haber (Technische Universität Berlin), Cosima Linke (Hochschule für Musik Saar), Markus Neuwirth (Anton Bruckner Privatuniversität Linz), Rainer Nonnenmann (Hochschule für Musik und Tanz Köln), Richard Parncutt (Karl-Franzens-Universität Graz), Nina Polaschegg (Wien), Elfriede Reising (Graz), Christian Thorau (Universität Potsdam), Claudius Torp (Bauhaus-Universität Weimar), Laurence Willis (London) und Martin Zenck (Universität Würzburg). Dank gebührt auch den Studierenden des Hauptfachs Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und den Studierenden der Universität Wien, die meine

musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Seminare besuchten. Es ist nicht übertrieben, wenn ich schreibe, dass ich, wie Arnold Schönberg seine *Harmonielehre*, in vieler Hinsicht dieses Buch von meinen Schüler*innen gelernt habe. Von Herzen danke ich schließlich nicht zuletzt meiner Familie und meinen engen Freunden für die unentwegte liebevolle Unterstützung.

Im Rahmen der Herstellung des Buchs möchte ich Tobias Schick (Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden) herzlich für das genaue und anregende Lektorat danken, ebenso danke ich Werner Eickhoff-Matschitzki und Dimitrios Katharopoulos für die kompetente Assistenz bei der Einrichtung der Graphiken sowie Dieter Kleinrath für die gewohnte unerlässliche Hilfe bei der Erstellung des Registers. Dem Olms-Verlag, Doris Wendt und Michael Schmitz, danke ich für das ergänzende Lektorat sowie die hervorragende und unkomplizierte Zusammenarbeit und Sabine Koch, André Eckardt und Christian Kämpf, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden / *musiconn*, für die Einrichtung der Open Access Publikation. Dem Vizerektorat Forschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz danke ich für die finanzielle Unterstützung der Produktion des Buchs und der Open Access Publikation.

*

Angefügt seien einige editorische Hinweise: Das gesamte Buch hindurch habe ich mich um eine gendersensitive Sprache bemüht, geschlechtsneutrale Formulierungen wie etwa ‚Komponist*innen‘ werden aber nur dort verwendet, wo es inhaltlich angemessen ist und sich grammatikalische Komplikationen umgehen ließen. Alle nicht eigens in Fußnoten nachgewiesenen Übersetzungen stammen von mir. Sämtliche in diesem Buch enthaltenen Weblinks wurden zuletzt am 31.1.2023 geprüft, auf einen Einzelnachweis des letzten Aufrufs wird daher verzichtet. Das Buch erscheint als Open Access mit einer CC-BY-Lizenz, die integrierten Audiobeispiele sind über die *musiconn*-Mediathek abrufbar unter den bei den jeweiligen Beispielen im Buch angegebenen Links. Ein vollständiges Verzeichnis aller 55 Audiobeispiele und sechs Videobeispiele kann mittels der Suche „Unerhörte Klänge“ unter <https://mediathek.slub-dresden.de> aufgerufen werden.

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 Kompositionsprozess und Kompositionspoetik dokumentiert werden, vor allem in Hinblick auf wahrnehmungspsychologisch 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*, Gratzner, *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 verklanglichten 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 einbezogen 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 Stilstiken 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 Stilstiken posttonaler Musik ausweitbar 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 Unvoraussehbarkeit 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 Vorurteile 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 biologistischen 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 Musikverstehens“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 Musikverstehens“ 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 ‚Abbildfunktion‘ 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 über 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, präsentische 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 ‚zeitent-hobenen‘ 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 Klangerfahrung stets nur als instabile, vorläufige denkbar ist. Vielleicht noch stärker als bei Sciarrino wird in Kurtágs Streichquartett *Officium breve in memoriam Andreae 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 Präsenzwahrnehmung und „Gedächtnissabotage“ (Bob Snyder) zielenden Grundintention, in der die Individualität jedes musikalischen Ereignisses anerkannt und inszeniert werden soll.

Die historische Genealogie, Paradoxie und analytische Relevanz eines solchen ‚Präsenz-hörens‘ 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 versehenen 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*, *Photopsis*) 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 Torso* 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 Torso*: 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.

Cooks Eintreten für ein pluralistisches Hören, für die Freiheit des Hörens von kulturellen Paradigmata, als Scheinfreiheit, die leicht in Beliebigkeit und Unverbindlichkeit münden könne oder gar ein Expertenhören als Modell eines niederschweligen 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 Hörmodell, 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.

I.

Historische und methodische Grundlagen

1.1 Posttonale Musik als Forschungsgegenstand: Desiderate und Potenziale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Ebd., 233.

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

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

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

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

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

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

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

12 Spahlinger, „dies ist die zeit der konzeptiven ideologen nicht mehr“, 35.

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

14 Holtmeier, „Von der Musiktheorie zum Tonsatz“.

15 Vgl. Borio, „Komponisten als Theoretiker“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Forte, *The Structure of Atonal Music*.

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

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

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

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

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

26 Ebd., 38f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

36 Vgl. Cavallotti, *Differenzen*.

37 Zit. nach ebd., 143.

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

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

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

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

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

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

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

42 Boulez, *Musikdenken heute* 1, 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

1.2 Wahrnehmungsdiskurse: Zur Forderung der performativen Analyse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

51 Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, 63.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

59 Grisey, „Tempus ex Machina“, 191.

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

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

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

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

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

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

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

63 Ferneyhough, „Introductory Notes“.

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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

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

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

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

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

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

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

67 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

76 Tenney, *META/HODOS*, 7.

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

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

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

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

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

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

1.3.1 *Klang und Form als musikästhetische Dichotomie*

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

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

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

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

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

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

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

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

89 Ebd., 55–58.

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

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

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

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

92 Janz, *Klangdramaturgie*, 32–39.

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

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

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

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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

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

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

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

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

⁹⁸ Ebd., 7–21.

⁹⁹ Ebd., 67–72 und 198f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³² Janz, *Klangdramaturgie*, 32–39.

¹³³ Adorno, *Versuch über Wagner*, 82.

¹³⁴ Ebd., 79.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

144 Ertan, *Dane Rudhyar*, 150–154.

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

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

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

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

149 Jostkleigrew, *„The Ear of Imagination“*, 67–70.

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

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

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

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

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

152 Borio, „Zur Vorgeschichte der Klangkomposition“.

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

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

176 Ebd., 174, 177.

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

181 Ebd., 532f.

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

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

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

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

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

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

185 Ebd., 311.

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

187 Boulez, *Musikdenken heute* 1, 37.

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

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

190 Ligeti, „Musik und Technik“.

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

192 Ligeti, „Komposition mit Klangfarben“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

200 Ligeti, „Komposition mit Klangfarben“, 158.

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

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

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

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

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

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

204 Ebd., 231.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

212 Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 43.

213 Ebd.

214 Murail, „Spectres et lutins“, 24.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3.4 *Klang als Materialität und Metapher*

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

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

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

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

222 Ebd., 257.

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

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

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

226 Lachenmann, „Heinz Holliger“, 308.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

233 Ebd., 91–98, 152–156 und passim.

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

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

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

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

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

1.4 Klangorganisation: Zu einer Theorie der musikalischen Syntax und Morphosyntax

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴⁵ Vlitakis, *Funktion und Farbe*.

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

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

1.4.1 Historische und terminologische Voraussetzungen

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

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

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

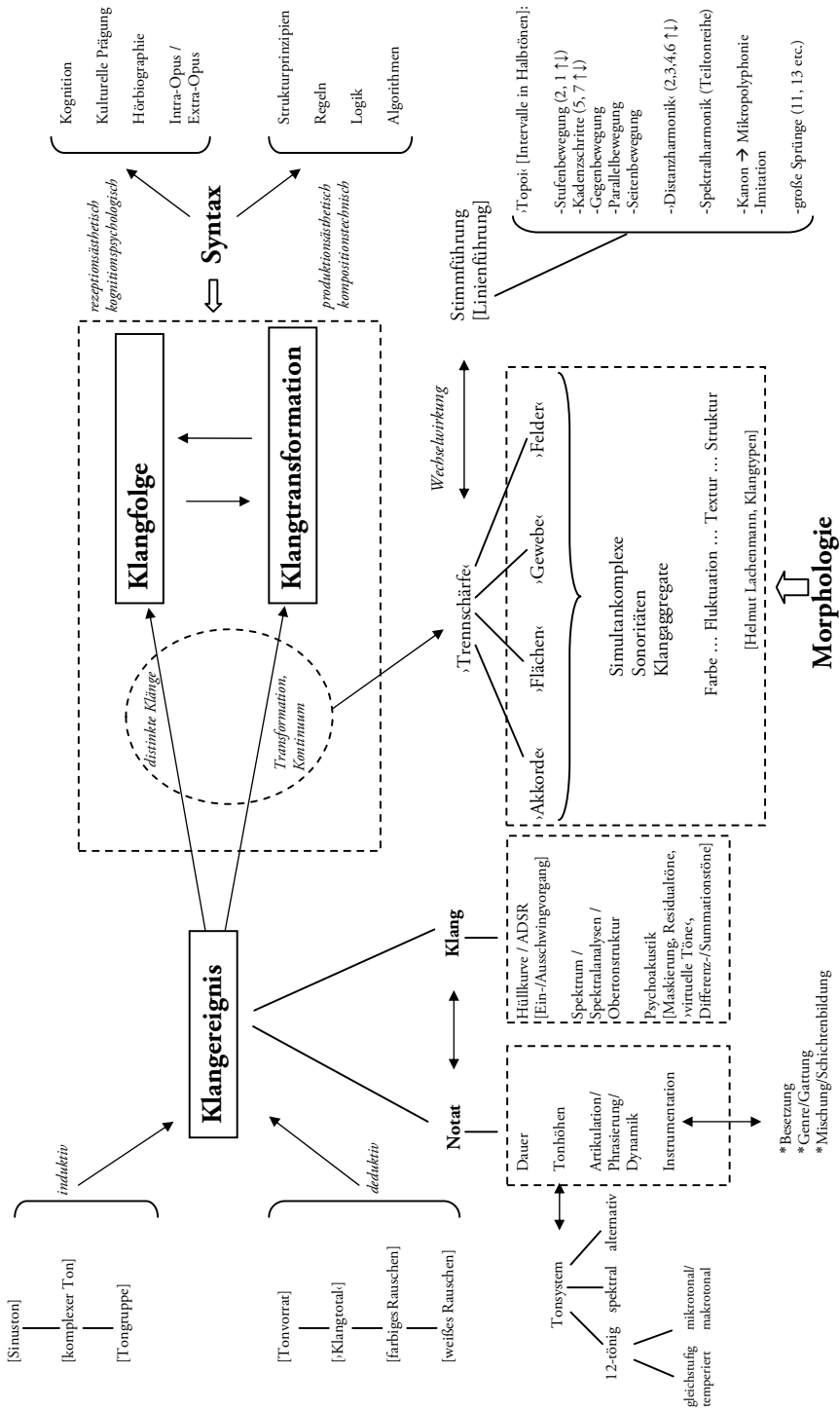


Abbildung 1: Klangorganisation (Morphologie und Syntax) in posttonaler Musik – Diagramm

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

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

1.4.2 Morphologie von Klangergebnissen, -zuständen und -transformationen

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

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

²⁴⁹ Ebd., 20.

²⁵⁰ Ebd., 3f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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



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

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

²⁵⁹ Vgl. ebd., 296f.

Wood Bl.

V.I.

V.II.

A.

V.C.

C.B.

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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



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

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



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

Mäßige Achtel ($\text{♩} \approx \text{ca. } 96$)
 4 Alles *ppp*, ohne Steigerung
 8

The musical score is for an orchestral work in 4/8 time, marked 'Mäßige Achtel' (moderate eighth notes) with a tempo of approximately 96 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Kl. Fl. (Clarinet in F), Fl. (Flute), Kl. (in B) (Clarinet in B), Trp. (in F) (Trumpet), Glsp. (Glockenspiel), Xgl. (Xylophone), Cel. (Cymbal), Hrn. (Horn), Klav. (Piano), and Ges. (Voice). The second system includes parts for Vl. I div. (Violin I), Vl. II div. (Violin II), and Br. div. (Bass). The score features various dynamics, including *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano), and includes performance instructions such as 'm. Dpf. Zungenschlag' (with double bass drum), 'Flattsge.' (flattening), 'klingt gva' (sounds like gva), 'klingt wie notiert' (sounds like noted), 'Untere Oktave ev. weglassen' (lower octave possibly omitted), 'pizz.' (pizzicato), and 'am Steg (trem.)' (on the bridge (trill)).

Kl. Fl.
 1. Fl.
 2. Fl.
 1. Kl. (in B)
 2. Kl.
 3. Kl.
 2. Trp. (in F)
 3. Trp. (in F)
 Glsp.
 Xgl.
 Cel.
 Hrn.
 Klav.
 Ges.
 Vl. I div.
 Vl. II div.
 Br. div.

m. Dpf. Zungenschlag
 m. Dpf. Zungenschlag
 (klingt gva)
 (klingt wie notiert)
 (klingt gva)
 "Untere Oktave ev. weglassen"
 (womöglich 3. Ped.)
 (Griffbrett)
 pizz.
 am Steg (trem.)

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

Stille Stille

Hörn
1
2
Trompeten
1
2
Posaunen
Tuba
Alpenglocken
Metall
Holztrummeln
Trummeln

Bar-Saxophon
Hörn
1
2
Trompeten
1
2
Posaunen
Baßposaune
Alpenglocken
Metall
Holztrummeln
Trummeln
Klarinetten

Hörn
1
2
Trompeten
1
2
Posaunen
Kontrabaß-Posaune
Alpenglocken
Metall
Holztrummeln
Trummeln

ff

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

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony, featuring three systems of staves. The instruments listed on the left include Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Alpenglocken, Metall, Holztrummeln, Orgel, Bar. Saxophon, Klarinetten, and Kontrabaß-Posaune. The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings like 'Stille', 'ff', and 'langsam'. There are also arrows indicating specific musical events or changes.

Notenbeispiel 4 (Fortsetzung)

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

1.4.3 *Voraussetzungen einer Theorie der musikalischen Morphosyntax*

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

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

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

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

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

1.4.4 Sprachliche und musikalische Syntax

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

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

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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

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

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

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

²⁶³ Riemann, *Musikalische Syntaxis*, 23.

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

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

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

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

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

²⁶⁷ Vgl. Nolan, „Combinatorial Space“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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

1.4.5 Konsequenzen aus Albrecht Wellmers Kritik des musikalischen Syntaxbegriffs

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

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

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

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

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

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

Exkurs 1. Musikalische Alltagssprache?

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

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

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

²⁷⁹ Ebd., 32, 48 und passim.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

284 Ebd., 529.

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

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

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

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

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

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

290 Dahlhaus, „Adornos Begriff des musikalischen Materials“.

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

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4.6 *Morphosyntaktische Elemente in Alltagswahrnehmung und musikalischem Hören*

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

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

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

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

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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

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

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

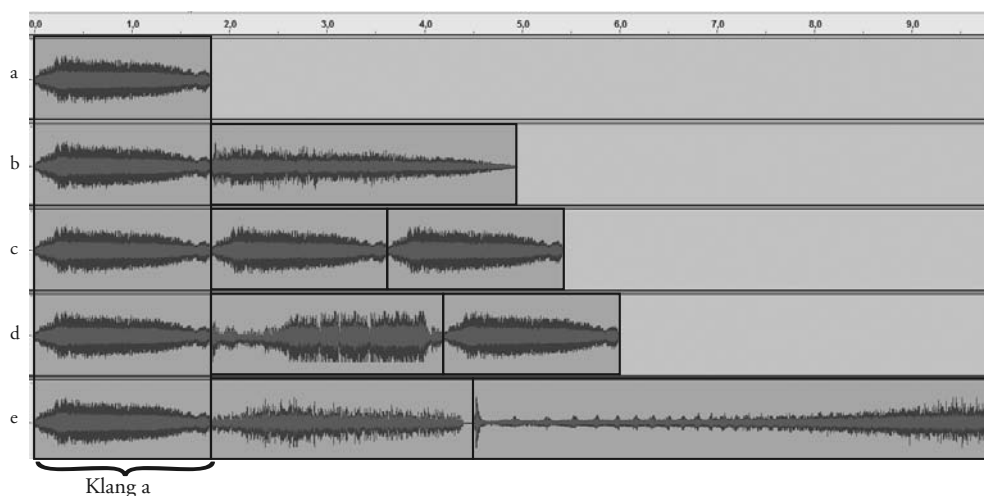


Abbildung 2a–e: Syntaxkategorien der Alltagswahrnehmung; Amplitudendarstellungen der Klänge bzw. Klangfolgen a–e



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

³⁰⁶ Bregman, *Auditory Scene Analysis*, 455.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹⁵ Vgl. dazu Diergarten, „Ancilla Secundae“.

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

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

The image displays a musical score for J.S. Bach's Praeludium C-Dur BWV 846, measures 1-11. The score is written for two staves (treble and bass clef). The first system shows measures 1-4 with a treble staff and a bass staff. The second system shows measures 5-8 with a treble staff and a bass staff. The third system shows measures 9-11 with a treble staff and a bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Norenbispiel 5; Bach, Praeludium C-Dur BWV 846 (*Das wohltemperierte Klavier*, Band I), T. 1-11



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

[illegible]

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



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

Mäßig (♩)

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

Bewegt (♩ = 132)

1. H.

1. H.

1. H.

etwas langsamer

viel rascher

poco rit.

p

pp

fff

fff

fff

a1

a2

a3

b1

b2

b3

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



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

The image shows a musical score for Arnold Schönberg's Klavierstück op. 11, Nr. 3, measures 1-3. The score is written for piano and features complex, overlapping textures. It includes dynamic markings like *ff*, *sf*, and *fff*, and articulation like accents. Dashed lines and circles highlight specific melodic and harmonic contours across the staves. The tempo is marked as *Bewegt* (♩ = 132). The score is in 8/8 time and features complex, overlapping textures. It includes dynamic markings like *ff*, *sf*, and *fff*, and articulation like accents. Dashed lines and circles highlight specific melodic and harmonic contours across the staves.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³²⁶ Ebd., 299.

The musical score is presented in three systems. The first system contains measures A, B1, and B2. The second system contains measures B3, C1, C2, C3, and C4. The third system contains measures C5, D, B1, B2, and B3. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A bracket on the right side of the first system indicates a specific section.

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



Audiobeispiel 10: Feldman, *Triadic Memories*, S. 12 (+ drei Takte); Jean-Luc Fafchamps, Aufnahme 1990, CD SUB CDo12-35, Sub Rosa, 1990, Track 1, 15:29–17:34

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

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

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

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

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

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

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

Figure 1 displays musical notation for two parts of an exercise, labeled 'a.' and 'b.'.

Part 'a.' shows a sequence of three blocks (B1, B2, B3) with a complex rhythmic pattern. The notation includes staves for piano and bass, with various musical symbols like notes, rests, and bar lines.

Part 'b.' shows a sequence of five blocks (C1, C2, C3, C4, C5) and a final block D, with a more complex rhythmic pattern. The notation includes staves for piano and bass, with various musical symbols like notes, rests, and bar lines.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

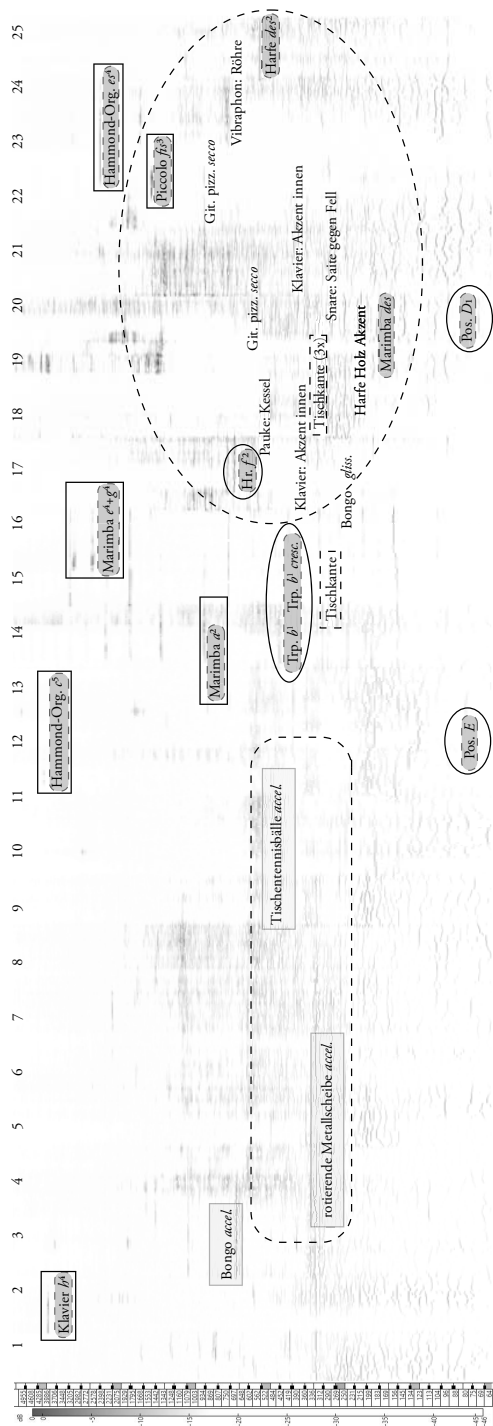


Abbildung 3: Lachenmann, *Kontrakadenz*, T. 20–28; annotierte Spektralanalyse (Ensemble Modern Orchestra, Markus Stenz, Aufnahme 2005, EMSACD-001, 2007, © Ensemble Modern Medien)



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³³⁸ Elberfeld, „Einleitung“, 11.

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

[illegible]

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

The image displays a complex musical score for the piece 'Ich und Du' by Thomas Larcher. The score is written for a large orchestra, with multiple staves for each instrument family. The top section shows the beginning of the piece, marked with a tempo of '♩ = ca. 66'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' (pianissimo). The bottom section shows a more dense part of the score with many notes and rests. The score is organized into systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, and Trombone. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Notenbeispiel 12 (Fortsetzung)



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

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

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

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

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

³³⁹ Mundry, „Ich und Du“.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Die römischen Ziffern bezeichnen die drei Orchestergruppen.

auf die makroformale Ebene. Die dritte Phase beginnt in Takt 167 erneut mit dem Klavier-*Pizzicato* (hier nun *a'*) und ist gekennzeichnet von dem Versuch des Klaviers, die kaskadenartigen Figurationen wieder aufzugreifen (Nbsp. 14, Audiobsp. 13). Sie brechen aber immer wieder ab, münden in Liegetöne oder in kurze Akkordfolgen nach dem Muster der Viertelpulse aus der ersten Phase. Wesentlich scheint dabei, dass in der nun eher kammermusikalischen Umgebung die mit dem Klavier ‚konkurrierenden‘ Farben des Cymbalon und der Vibraphone deutlicher hervortreten als in den Tutti-Konstellationen der ersten Phase (vgl. Nbsp. 14, T. 174), wodurch die energische Gestik des Klaviers zunehmend deformiert wird. Nach den letzten Wucherungen in den Takten 243 bis 244 und 249 bis 250 endet die Musik in einem langen auskomponierten Nachklang (T. 253–269), der somit ebenfalls ein zentrales mikroformales Prinzip auf die makroformale Ebene überträgt.

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



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

³⁴² Mundry, „Ich und Du“.

I. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

I $\text{♩} = \text{ca. } 50$

Viol. I
Viol. II
Viol. III
Viol. IV
Viola
Cello
Bass
Hr. 1
Hr. 2
Hr. 3
Hr. 4
Hr. 5
Hr. 6
Hr. 7
Hr. 8
Hr. 9
Hr. 10
Hr. 11
Hr. 12
Hr. 13
Hr. 14
Hr. 15
Hr. 16
Hr. 17
Hr. 18
Hr. 19
Hr. 20
Hr. 21
Hr. 22
Hr. 23
Hr. 24
Hr. 25
Hr. 26
Hr. 27
Hr. 28
Hr. 29
Hr. 30
Hr. 31
Hr. 32
Hr. 33
Hr. 34
Hr. 35
Hr. 36
Hr. 37
Hr. 38
Hr. 39
Hr. 40
Hr. 41
Hr. 42
Hr. 43
Hr. 44
Hr. 45
Hr. 46
Hr. 47
Hr. 48
Hr. 49
Hr. 50
Hr. 51
Hr. 52
Hr. 53
Hr. 54
Hr. 55
Hr. 56
Hr. 57
Hr. 58
Hr. 59
Hr. 60
Hr. 61
Hr. 62
Hr. 63
Hr. 64
Hr. 65
Hr. 66
Hr. 67
Hr. 68
Hr. 69
Hr. 70
Hr. 71
Hr. 72
Hr. 73
Hr. 74
Hr. 75
Hr. 76
Hr. 77
Hr. 78
Hr. 79
Hr. 80
Hr. 81
Hr. 82
Hr. 83
Hr. 84
Hr. 85
Hr. 86
Hr. 87
Hr. 88
Hr. 89
Hr. 90
Hr. 91
Hr. 92
Hr. 93
Hr. 94
Hr. 95
Hr. 96
Hr. 97
Hr. 98
Hr. 99
Hr. 100

II

Viol. I
Viol. II
Viol. III
Viol. IV
Viola
Cello
Bass
Hr. 1
Hr. 2
Hr. 3
Hr. 4
Hr. 5
Hr. 6
Hr. 7
Hr. 8
Hr. 9
Hr. 10
Hr. 11
Hr. 12
Hr. 13
Hr. 14
Hr. 15
Hr. 16
Hr. 17
Hr. 18
Hr. 19
Hr. 20
Hr. 21
Hr. 22
Hr. 23
Hr. 24
Hr. 25
Hr. 26
Hr. 27
Hr. 28
Hr. 29
Hr. 30
Hr. 31
Hr. 32
Hr. 33
Hr. 34
Hr. 35
Hr. 36
Hr. 37
Hr. 38
Hr. 39
Hr. 40
Hr. 41
Hr. 42
Hr. 43
Hr. 44
Hr. 45
Hr. 46
Hr. 47
Hr. 48
Hr. 49
Hr. 50
Hr. 51
Hr. 52
Hr. 53
Hr. 54
Hr. 55
Hr. 56
Hr. 57
Hr. 58
Hr. 59
Hr. 60
Hr. 61
Hr. 62
Hr. 63
Hr. 64
Hr. 65
Hr. 66
Hr. 67
Hr. 68
Hr. 69
Hr. 70
Hr. 71
Hr. 72
Hr. 73
Hr. 74
Hr. 75
Hr. 76
Hr. 77
Hr. 78
Hr. 79
Hr. 80
Hr. 81
Hr. 82
Hr. 83
Hr. 84
Hr. 85
Hr. 86
Hr. 87
Hr. 88
Hr. 89
Hr. 90
Hr. 91
Hr. 92
Hr. 93
Hr. 94
Hr. 95
Hr. 96
Hr. 97
Hr. 98
Hr. 99
Hr. 100

III

Viol. I
Viol. II
Viol. III
Viol. IV
Viola
Cello
Bass
Hr. 1
Hr. 2
Hr. 3
Hr. 4
Hr. 5
Hr. 6
Hr. 7
Hr. 8
Hr. 9
Hr. 10
Hr. 11
Hr. 12
Hr. 13
Hr. 14
Hr. 15
Hr. 16
Hr. 17
Hr. 18
Hr. 19
Hr. 20
Hr. 21
Hr. 22
Hr. 23
Hr. 24
Hr. 25
Hr. 26
Hr. 27
Hr. 28
Hr. 29
Hr. 30
Hr. 31
Hr. 32
Hr. 33
Hr. 34
Hr. 35
Hr. 36
Hr. 37
Hr. 38
Hr. 39
Hr. 40
Hr. 41
Hr. 42
Hr. 43
Hr. 44
Hr. 45
Hr. 46
Hr. 47
Hr. 48
Hr. 49
Hr. 50
Hr. 51
Hr. 52
Hr. 53
Hr. 54
Hr. 55
Hr. 56
Hr. 57
Hr. 58
Hr. 59
Hr. 60
Hr. 61
Hr. 62
Hr. 63
Hr. 64
Hr. 65
Hr. 66
Hr. 67
Hr. 68
Hr. 69
Hr. 70
Hr. 71
Hr. 72
Hr. 73
Hr. 74
Hr. 75
Hr. 76
Hr. 77
Hr. 78
Hr. 79
Hr. 80
Hr. 81
Hr. 82
Hr. 83
Hr. 84
Hr. 85
Hr. 86
Hr. 87
Hr. 88
Hr. 89
Hr. 90
Hr. 91
Hr. 92
Hr. 93
Hr. 94
Hr. 95
Hr. 96
Hr. 97
Hr. 98
Hr. 99
Hr. 100

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

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



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

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

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

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

*

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

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

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

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

1.5 Musikalische Erwartungen: Das zweifelnde Gehör

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

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

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

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

³⁴⁶ Ebd., 205.

³⁴⁷ Ebd., 210.

³⁴⁸ Ebd., 211.

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

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

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

349 Ebd., 204–219.

350 Ebd., 224.

351 Ebd.

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

353 Ebd., 9f. und 616.

354 Vgl. ebd., 606f.

355 Ebd., 606.

356 Vgl. ebd., 605.

357 Jauss, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

365 Ebd.

366 Ebd.

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

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

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

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

1.5.1 Kognitivistische Expektanzforschung und performative Analyse von Erwartungssituationen

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

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

³⁷⁰ Ebd., 174.

³⁷¹ Ebd., 177.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

382 Ebd., 227–231.

383 Ebd., 235–237.

384 Ebd., 3, 8 und 60–62.

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

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

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

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

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

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

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

389 Huron, *Sweet Anticipation*, 62.

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

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

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

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

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

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

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

393 Neuwirth, *Recomposed Recapitulations*.

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

395 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 234f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Der im ersten Satz harmonisch unvorbereitete plötzliche ‚Einbruch‘ eines c-Moll-Klangs im Orchestertutti (T. 63) – „[s]ublime in its incommensurability and unforeseeability“⁴⁰² nach vorangegangener Generalpause (T. 62) und einer zuvor auf der Dominante der Seitensatztonart G-Dur abbrechenden kammermusikalischen Textur (T. 61) – ist zweifellos ein zentraler Moment dieses Satzes. Michael Spitzer assoziiert ihn in seiner umfangreichen, auf moderne Affektpsychologie rekurrierenden Analyse mit einer gesteigerten, zusätzlich durch die Generalpause potenzierten Schockwirkung aufgrund einer fehlenden ‚Präpulsinhibition‘.⁴⁰³ Der c-Moll-Akkord in Takt 63 ist also zunächst fassbar als ein besonders drastisches Beispiel des ‚imprévu‘, des kompositorisch bewusst gestalteten Moments des Nicht-Voraushörbaren, einer, wie Hermann Danuser gezeigt hat, zentralen Formkategorie europäischer Musik zwischen Carl Philipp Emmanuel Bach und Hector Berlioz.⁴⁰⁴ Tatsächlich lässt nach der vorangegangenen Entwicklung nichts diesen Tutti-Schlag erwarten, der zudem durch die Generalpause und das zuvor abrupt unmittelbar vor dem Kadenzziel abbrechende Seitenthema in seiner Wirkung aufs Äußerste zugespitzt ist. Weder melodische Kontinuität (das c-Moll in Takt 63 mit der Oberstimme g¹ kann als tiefoktaviertes Ziel des in Takt 61 ‚hängen gebliebenen‘ Leittons *fis*² aufgefasst werden, Nbsp. 16, oben) noch vorangehende Tuttischläge in der ersten Themengruppe (T. 20.2, 29, 38) vermögen den Bruch an dieser Stelle zu relativieren: Während erstere aufgrund des abrupten Register- und radikalen Klangfarbenwechsels nahezu irrelevant wird, treten letztere durchweg an ‚voraushörbaren‘ – nämlich kadenzierenden – Syntaxpositionen auf (Nbsp. 16, unten) und sind zudem durch ‚Präpulsinhibitionen‘ vorbereitet, d.h. durch Steigerungselemente, die den folgenden Tuttischlag in schwächerer Form vorwegnehmen (vgl. z.B. T. 18.2).

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

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

404 Danuser, „Das imprévu in der Symphonik“.

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

The image shows a page from a musical score for 'The Song of the Lark' by Maurice Strakosky. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamic markings, including *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). The score is divided into measures, with measure numbers 13, 18, 20, 22, 26, 29, 31, 38, 42, 63, 71, 93, and 104 indicated. The piano part includes a prominent bass line with many sixteenth and thirty-second notes, and a treble part with chords and melodic fragments. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics written below it. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

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

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

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

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

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

The image displays four systems of musical notation, each representing an alternative continuation of Schubert's Symphony in B-flat major, first movement, starting from measure 61. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat major). The first system shows measures 61 to 73, with dynamics *[pp decresc.]* and *p*. The second system shows measures 61 to 79, with dynamics *[pp decresc.]* and *[f]*. The third system shows measures 61 to 94, with dynamics *[pp decresc.]* and *p*. The fourth system shows measures 61 to 281, with dynamics *[pp decresc.]*, *ff*, and *fz*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

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



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

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

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

Unter einem solchen Blickwinkel auf großformale Konsequenzen lokaler Erwartungssituationen stellt sich der 'Schockeffekt' in Takt 63 nun etwas differenzierter dar: Das vorangehende ländlerartige Seitenthema wird zweimal in identischer Harmonisierung mit Phrasen zu je 4+5 Takten exponiert (T. 44–61), die, wie bereits das Hauptthema, in charakteristischer Weise mit der metrischen Ambiguität zwischen 3/4- und 6/8-Takt spielen,⁴⁰⁹ wobei die zweite Phrase über eine Zwischendominante sequenzartig nach a-Moll ausweicht. Die so nach 18 (2 × 9) Takten entstandene Erwartungssituation kann man in Anlehnung an Leonard B. Meyer als 'saturiert' bezeichnen⁴¹⁰: Dem 'impliziten' Hörer ist hier zweifellos bewusst, dass eine Veränderung bevorsteht – und nicht eine erneute Wiederholung der Ländler-Phrase. Durch die überraschende Generalpause wird die Erwartung einer solchen Veränderung verstärkt, zugleich aber auch die Ungewissheit über das Kommende, also das Gefühl von Kontingenz, gesteigert.

Der auf den c-Moll-Klang folgende neuntaktige dramatische Ausbruch verlängert die Ungewissheit nicht nur durch seine parametrisch in jeder Hinsicht zum Seitenthema kontrastierende Gestalt, sondern auch durch die extrem instabile harmonische Situation, die der (als solchen bereits kaum 'begreifbaren') Mollsubdominante von G-Dur folgt. Zunächst scheint sich im Stile eines *Accompagnato*-Rezitatifs eine ausgeweitete Kadenz in der Mollvariante g-Moll abzuzeichnen mit Quartsextakkord (T. 65) und übermäßigem Quintsextakkord (T. 68–70). Letzterer wird aber dann nicht – wie erwartet – doppel-dominantisch in g-Moll gedeutet, sondern chromatisch (*es* – *e*) in einen 'vagierenden' verminderten Septakkord weitergeführt (T. 71), der zunächst – ganz analog zu den von Gülke beschriebenen „dürrtigen Überleitungen“ zwischen den Sinfoniethemata – in der Luft hängen bleibt (T. 71–72), bevor er über eine tonal offene Sequenz (T. 73–80), einen erneuten 'Vagierenden' (T. 81/83) und die Doppeldominante (T. 82/84) schließlich, wenn auch fast etwas 'gewaltsam', in eine G-Dur-Kadenz (T. 85–93) mündet.

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

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

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

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

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

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

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

53

63

267

281

schematic expectancy:
h-Moll
veridical expectancy:
e-Moll

pp

pp

decresc.

decresc.

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



Audiobeispiel 16: Schubert, Sinfonie h-Moll D 759, erster Satz, erster Satz, T. 53–71 und 267–289; Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggen, Aufnahme 1993, CD 442 117-2, © 1995 Philips Classical Productions, Track 1, 1:41–2:16, 11:51–12:37

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

416 Ebd., 156, 168 und 177.

417 Ebd., 177–179.

418 Ebd., 149.

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

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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

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

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

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

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

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

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

1.5.3 Poetologie und Wahrnehmung musikalischer Erwartungssituationen nach 1945

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

429 Ebd., 321.

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

431 Ebd., 55f.

432 Ebd., 59–76 und 97–148.

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

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

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

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

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

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

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

436 Vgl. ebd., 43f.

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

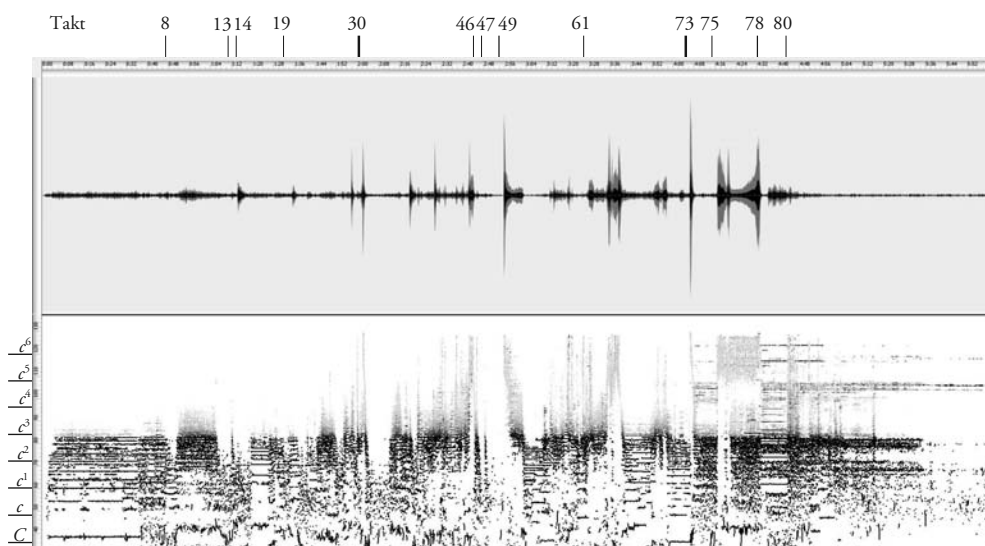


Abbildung 4: Ligeti, *Apparitions*, 1. Satz; Amplituden- und Spektraldarstellung (Berliner Philharmoniker, Jonathan Nott, Aufnahme 2001, Teldec Classics 8573-88261-2, 2002)



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

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

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

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

⁴³⁸ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

442 Ebd.

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

444 Salmenhaara, *Das musikalische Material*, 115.

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

446 Kaufmann, „Ein Fall absurder Musik“.

1. HISTORISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

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

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

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

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

*

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

⁴⁴⁷ Ebd., 136.

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

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

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

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

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

Posttonale Klang-Zeit-Räume: Performative Analysen

Im ersten Kapitel wurden historische und systematische Grundlagen einer wahrnehmungssensitiven Analyse posttonaler Klangstrukturen entwickelt, in der zwar wiederholt und zum Teil auch ausführlich analytische Beispiele zur Veranschaulichung herangezogen wurden, aber einzelne Werke kaum kontextualisiert und ihren multiplen Dimensionen angemessen dargestellt werden konnten. Der somit vorwiegend explikative Charakter dieser Analyseskizzen wird in diesem Kapitel nun von zunehmend detaillierten Fallstudien abgelöst, die Spezifika der Werke und der mit ihnen verbundenen Hörweisen schärfer ins Licht rücken. Anders ausgedrückt wird eine *performative* Analyse erst in diesem Kapitel wirklich zur Entfaltung gelangen, da erst hier der Raum für eine entsprechend mehrpolige Kreuzung von unterschiedlichen Hörarten und Interpretationsstrategien geschaffen ist. Dabei stehen im ersten Teil vorwiegend mikrostrukturelle Details im Blickpunkt, mithin in erster Linie der morphologische Aspekt, zum einen auf der vorwiegend ‚horizontalen‘ Ebene von Gestalt und Kontur (2.1.1), zum anderen auf der vorwiegend ‚vertikalen‘ Ebene komplexer Einzelklänge (2.1.2). Zwar werden auch von hier aus bereits Ausblicke auf Dimensionen der Makroform, mithin auf syntaktische Aspekte, geworfen, besonders in der Analyse von Pierre Boulez’ *Structures Ia*, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt diese Dimension aber erst im zweiten Teil des Kapitels. Je stärker der Aspekt der Makroform fokussiert wird, desto mehr bedarf die im ersten Kapitel entwickelte und vor allem auf dem Prinzip des ‚Echtzeithörens‘ basierende Methode kontextsensitiver Erweiterungen, die etwa Formbegriffe in der neuen Musik (anlässlich einer Diskussion der Ästhetik der *musique spectrale*, 2.2.2), das Prinzip der Modularität (ausgeprägt vor allem in Salvatore Sciarrinos Musik, 2.2.3) oder narratologische Modelle (im Rahmen der Kurtág-Analyse in 2.2.4) einbringen. In allen Fällen stehen die morphosyntaktischen Analysen im Spannungsfeld zu Autorintention und Selbstanalyse der Komponisten oder entsprechend intentionalistisch gefärbter Werkexegese in der Literatur, wobei werkgenetische Aspekte selbstverständlich eingehend berücksichtigt werden – das eingangs geforderte Maß im Spannungsfeld einer Kritik am Autorzentrismus und dem Ausleuchten von Schaffensprozessen (→ 1.1) gewinnt hier also unmittelbar an Relevanz.

In gewisser Hinsicht kulminieren die methodischen Ausweitungen dieses Kapitels dann zu Beginn des dritten Kapitels in der ausführlichen Diskussion der Zeitdimension, deren Ungreifbarkeit und Volatilität sich durchaus gut mit dem Zielen der performativen Analyse auf divergierende Hörweisen und klangliche Interpretationen verträgt. Damit wird auch das zumindest im ersten Teil dieses zweiten Kapitels noch überwiegende analytische Fokussieren morphosyntaktischer Beziehungen und Netzwerke zunehmend problematisiert, etwa so wie sich in einem realen Hörvorgang die in der Klanggegenwart distinkten Morphologien bei Verbreiterung des ‚Präsenzfeldes‘ zunehmend in unscharfe

„Eindrücke“ (*imprints*) auflösen. Einfach gefasst: Je stärker die Dimension der Makroform ins Blickfeld der Analyse rückt, desto nachdrücklicher muss auch die Unschärfe der hörenden Wahrnehmung in der Zeit prominent berücksichtigt werden.

2.1 Grundlegende Prinzipien in der Organisation des posttonalen Klang-Raums

2.1.1 *Gestalt und Kontur als Basis posttonaler Struktur von Schönberg bis Ligeti*

Die Begriffe ‚Gestalt‘, ‚Kontur‘, ‚Figur‘ und ‚Geste‘ wurden im ersten Kapitel wiederholt verwendet und diskutiert und die mit ihnen verbundenen Klang- und Wahrnehmungsphänomene als grundlegend für das hörende Begreifen posttonaler Strukturen postuliert. Die Beobachtung, dass dieser Aspekt besonders für lokale Strukturbeziehungen einen Schlüsselaspekt darstellt, soll hier nun anhand von Fallbeispielen vertieft werden, wobei auf die komplexe Bedeutungs- und Begriffsgeschichten der einzelnen Termini im Folgenden nur cursorisch eingegangen werden kann. Bekannt wurde die Veranschaulichung des Gestaltbegriffs durch Christian von Ehrenfels anhand der Transposition einer Melodie: Auch wenn sich in Original und Transposition keinerlei gemeinsame Töne mehr finden, können wir in der Transposition ohne weiteres die originale Melodie wiedererkennen.¹ Die Gestalt einer Melodie beruht also nicht auf den physikalischen Merkmalen der Einzelelemente (Töne), sondern auf deren struktureller Beziehung („relationale Determination“²), die in einer Transposition erhalten bleibt. Eine gestalttheoretische Grundlage haben insbesondere auch die bereits vielfach angesprochenen Wahrnehmungseffekte des „auditory“ oder „perceptual streaming“,³ also das Zusammenfassen von im Tonraum nahe beieinander liegenden Tönen zu übergeordneten Konturen, das in Johann Sebastian Bachs ‚immanenter Mehrstimmigkeit‘ ebenso zu finden ist wie in den ‚inhärenten Mustern‘ afrikanischer Musik, die Komponisten wie Steve Reich oder György Ligeti beeinflussten.

Die Zuordnung musikalischer Strukturen zu morphologischen Kategorien von Klangtypologien, wie sie im ersten Kapitel erörtert wurden (→ 1.4.2), geht meist von ‚globalen‘, übergeordneten Beschreibungskriterien aus. Darin liegt zugleich auch ihre Problematik: Sie tendieren zur deskriptiven Tautologie und geben meist wenig Anhaltspunkte für eine mikrostrukturelle Analyse der beschriebenen Gestalten.⁴ Im Folgenden wird daher versucht, Aspekte einer gestalthaften Wahrnehmung gerade auch in Detailstrukturen heraus-

1 Ehrenfels, „Über Gestaltqualitäten“.

2 Köhler, „Relational Determination in Perception“.

3 Vgl. u.a. Deutsch, „Grouping Mechanisms in Music“ und Bregman, *Auditory Scene Analysis*.

4 Vor diesem Hintergrund wurden Anwendungen der Gestalttheorie auf dem Gebiet der Musikforschung wiederholt kritisiert. Vgl. dazu u.a. Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, 638f. und Dahlhaus, „Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse“, 242–245 (→ 1.4.2, 2.2.3).

zustreichen und im Sinne der performativen Analyse auf ihren Zusammenhang mit strukturellen Faktoren der Komposition hinzuzielen. Gerade auf der Ebene eines mikrostrukturellen Erfassens von Klangkonstellationen konvergieren die Konzepte von Gestalt, Kontur, Geste und Figur bis zu einem gewissen Grad, ohne schlicht gleichgesetzt werden zu können. Die folgenden Analysen stellen dabei insbesondere die Relevanz der Konturwahrnehmung heraus.

Arnold Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3

Arnold Schönbergs Klavierstück op. 11, Nr. 3 (1909) bleibt ein erratischer Block für die musikalische Analyse. Christian Raff hat die durch Adorno etablierte Charakterisierung des Stücks als „athematisch“⁵ in Zweifel gezogen und versucht, die rhythmischen Gestalten der überlagerten Schichten an Schönbergs frühen, vor allem rhythmisch charakterisierten Motiv-Begriff zu knüpfen.⁶ Aber hört man hier tatsächlich noch Motive? Nicht allzu aussagekräftig scheint mir in Bezug auf dieses Stück auch Reinhold Brinkmanns bekannte Analyse, die das Stück in 18 kontrastierende „Satzzonen“ unterteilt, allerdings recht wenige Erkenntnisse über die Konsequenzen dieser Anlage für die Wahrnehmung vermittelt.⁷ Ein gestalt- und konturtheoretischer Ansatz liegt hier insofern besonders nahe, als Dichte, Heterogenität und Tempo der Klangereignisse das Hören auf elementare, schemengeleitete Prozesse zurückwerfen, unter denen die Konturwahrnehmung ein zentrales Element darstellt (→ 1.4.8).⁸

Dass die ersten vier Takte bis zur Eins von Takt 5 (vgl. Nbsp. 19, Audiobsp. 17) als Einheit empfunden werden, dürfte kaum in Frage stehen, wobei Takt 4 mit den zwei fallenden Tritoni *fis* – *c* und *dis* – *A* (zusammengenommen ein verminderter Septakkord), denen jeweils ein scharf dissonanter Spannungsklang vorangeht, als ‚kadenzierend‘ gelten kann (nicht nur Schönberg ersetzt in dieser Phase häufig das Dominant-Tonika-Verhältnis

5 Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], 501. Brinkmann spricht einerseits (im Kontext des ersten Stücks aus op. 11) von der „Selbstauflösung thematischer Arbeit, bis an die Grenze der Nivellierung zum bloßen Material“, hebt aber gerade bei op. 11, Nr. 3 die „Reste thematischer Arbeit“ hervor, insbesondere in den Takten 1 bis 5 (Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*, XI, 76, 120f.)

6 Raff, „Schönberg, beim Wort genommen“, 149–159 und Raff, *Gestaltete Freiheit*, 233–265.

7 Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*, 109–129.

8 In welchem Ausmaß Schönberg selbst Kontur- und Gestaltaspekte bewusst als Kriterien der Komposition herangezogen hat, kann hier nicht genauer beleuchtet werden. Seine Unterrichtsmaterialien zeigen, dass er wiederholt graphische Konturen heranzog, um Prinzipien der Melodiebildung in barocken und klassischen Werken zu veranschaulichen, vgl. Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, 51 (Text), 71–73 (Notenbeispiele). Andrew Easons jüngste Studie („Cadence as Gesture in the Writings and Music of Arnold Schoenberg“) bringt den Aspekt der Kontur in engsten Zusammenhang mit einer gestisch-formalen Gliederung posttonaler Strukturen bei Schönberg, wobei ‚frei atonale‘ und dodekaphone Werke gleichermaßen berücksichtigt werden.

durch das Tritonusverhältnis⁹). In den Takten 5 bis 7 folgen drei Echos, die jeweils einen Takt einnehmen, kontrastierend in Tempo und Dynamik, alle jedoch mit deutlich fallender Bewegungstendenz und leichter Steigung am Ende, die diese Echos ‚offener‘ wirken lässt als die Eins in Takt 5, auf der die schließende Phrase die tiefste Klaviertaste erreicht.



Audiobeispiel 17: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–7; T. 19–21; Thomas Larcher, Aufnahme 1998, CD ECM 465 136-2, © 1999 ECM Records GmbH, Track 6, 0:02–0:35, 1:22–1:34

Versuchen wir eine ‚konturorientierte‘ Sichtweise zunächst auf diese Kadenz- und Echo-takte 4 bis 7 anzuwenden: Die erste graphische Darstellung zeigt alle Töne der Außenstimmen in Form eines Koordinatensystems (Abb. 5a). Die Ähnlichkeit der vier Konturen wird deutlicher in der vereinfachten Darstellung, die für jede Kurve nur noch höchsten und tiefsten Wert beibehält sowie jene Punkte, an denen die Bewegungsrichtung wechselt (Abb. 5b). Die Tonhöhen der so entstandenen Konturen lassen Verbindungen der oberen Spitzentöne durch kleine Sekunden, große Septimen und kleine Nonen sichtbar werden, während die Basstöne im Tritonusverhältnis stehen. Daneben beginnen alle drei Echos auf dem Ton *cis*,¹⁰ jeweils in einer anderen Oktavlage. Verbinden wir Spitzen- und Basstöne zu zwei übergeordneten Konturen, erhalten wir einen Außenstimmensatz von großer Plastizität (Abb. 5c), der in Koppelung an den kontrastierenden Wechsel von Dynamik und Tempo die Wahrnehmung dieser Passage gewiss entscheidend prägt. Eine Analogie zu Reduktionsverfahren der Schenker’schen Analyse ist hier zweifellos spürbar – mit dem Unterschied, dass der Reduktion kein abstrahiertes Stimmführungsmodell zugrunde liegt, sondern primäre Ereignisse der Oberflächenstruktur.

In diesen Kadenztakten treten die Konturen aufgrund der geringen Dichte des fast rein homophonen Satzes sehr klar hervor. Wie aber nähert man sich den ersten drei Takten – einer der berühmtesten ‚herausfahrenden‘ Gesten der neueren Musikgeschichte? Auch hier erweist sich ein konturorientierter Zugang als erhellend. Die zunächst fast undurchdringlich wirkende graphische Darstellung (Abb. 6a) lässt sich vereinfachen, indem Oktavverdopplungen und Mixturstimmen sowie eine untergeordnete Nebenlinie entfallen (Abb. 6b). Im übergeordneten Außenstimmensatz (Abb. 6c) zeigen sich in der Oberstimme die Nonenspannung *cis* – *d* und die Tritonusspannung *b* – *e*, in der Unterstimme die Septimspannung *A* – *gis*.

⁹ Haselböck, *Zwölftonmusik und Tonalität*, 211–215. Die (im engeren Sinn) ‚posttonale‘ Polarität von Achsentönen im Tritonusabstand prägt die Harmonik u.a. bei Debussy, Ravel, Bartók und Strawinski und bleibt bei den Komponisten der Wiener Schule insbesondere auch in der (frühen) Dodekaphonie erhalten (etwa in Schönbergs *Suite* für Klavier op. 25).

¹⁰ Dem Ton *cis* fällt in Verlauf des gesamten Stücks eine wichtige, harmonisch eher ‚exterritoriale‘ Rolle zu, insbesondere hinsichtlich einer Beziehung zwischen den Rahmenteilern, vgl. Böggemann, *Gesichte und Geschichte*, 180–182.

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

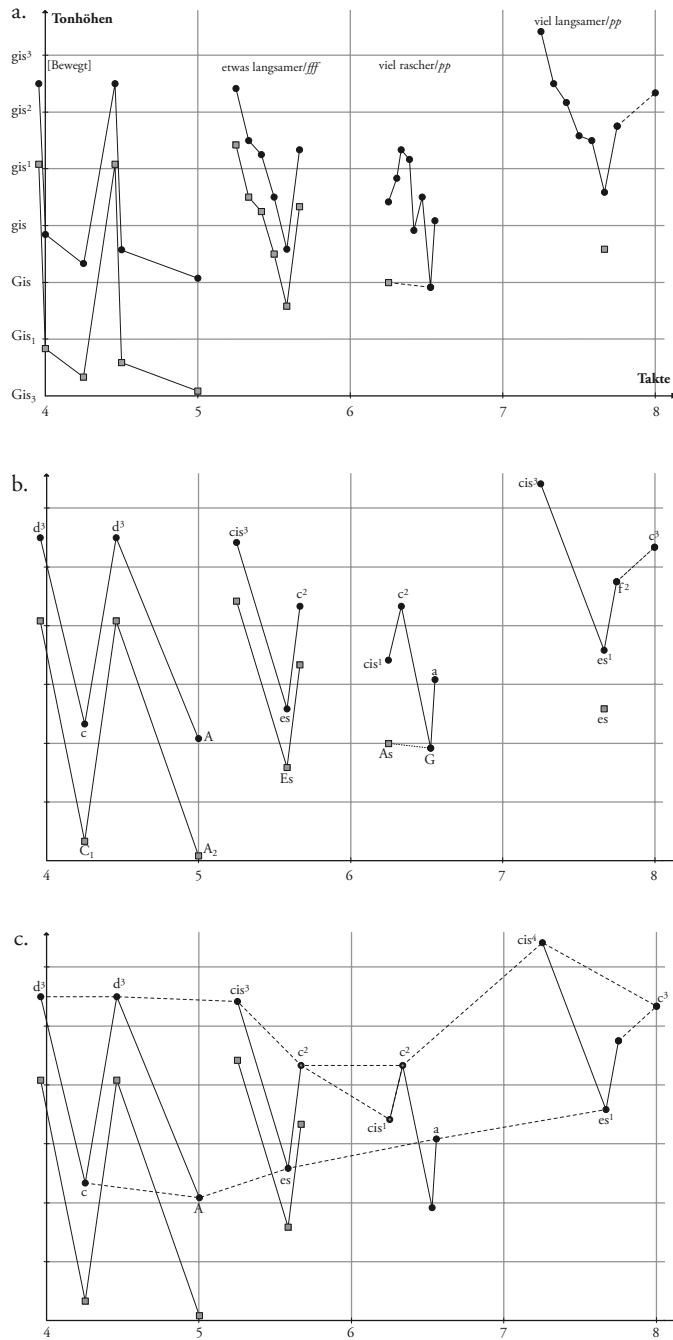


Abbildung 5: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 4–7,
a. Konturen, b. Konturen vereinfacht, c. Konturen der
Außenstimmen

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

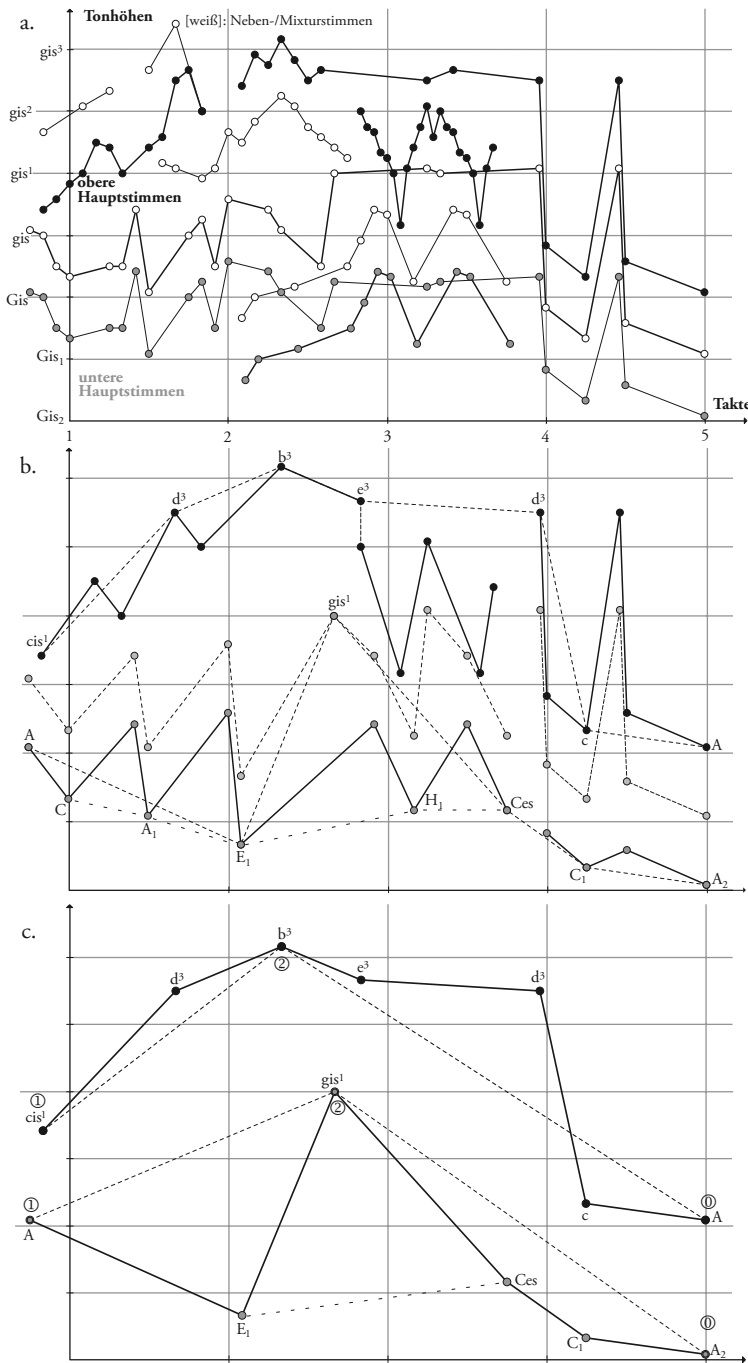


Abbildung 6: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–5, a. Konturen, b. Konturen vereinfacht, c. Konturen der Außenstimmen

Dieses Gerüst aus Tritoni und großen Septimen konstituiert auch den immer wiederkehrenden Zentralklang $a - dis^1 - gis^1$ (*set class* 016) sowie dessen Umkehrungen und Transpositionen¹¹ (Nbsp. 19, graue Rahmen). Die Kontur der Außenstimmen zeigt ein quasi imitatorisches Prinzip. Im Hörerlebnis schlägt sich dies in äußerst dicht miteinander verschränkten, wellenartigen imitatorischen Strukturen nieder (Nbsp. 19, gestrichelte Bögen): So entsprechen sich in Takt 1 die Sprünge zum dritten Achtel in der Ober- und zum vierten Achtel in der Unterstimme, gleichermaßen die Spitzentöne in Takt 2, hier zum dritten Achtel in der Ober- und zum fünften Achtel in der Unterstimme. Schließlich gibt es eine Entsprechung zwischen der wörtlichen Wiederholung der Zweiunddreißigstelkaskaden in der Oberstimme (T. 2.6–3.5) und der ebenfalls exakt wiederholten Bassfigur $cis - c - b/des - c - ces$ (T. 2.6.2–3.5.2), die, um ein Sechzehntel versetzt, exakt die gleiche Länge haben.

Nun könnte man einwenden, dass auch dieser graphisch gestützte Konturansatz noch zu ‚global‘ orientiert sei. Deshalb soll ein noch genauerer Blick auf diesen Beginn durch die Lupe von Robert D. Morris’ Theorie der „contour relations“¹² geworfen werden, wobei wir nun zur Notendarstellung übergehen. Vergleichen wir dabei die Konturen der ersten drei Phrasen der Oberstimme (Nbsp. 19, a1–a3) und der Unterstimme (Nbsp. 19, b1–b3).

Zunächst zeigt die vergleichende Darstellung der drei Oberstimmenphrasen deutlich die allgemein bekannten Techniken von Schönbergs ‚Entwickelnder Variation‘: chromatische Versetzung einzelner Töne, Ellipsen, Varianten etc. (Nbsp. 20a). Der konturorientierte Ansatz Schönbergs wird besonders deutlich darin, dass die dritte Phrase der Oberstimme (a3) nicht wie die beiden ersten vom *cis* eine kleine None zum *d*, sondern nur eine verminderte Septime zum *b* hinaufsteigt. Wird Morris’ „contour reduction algorithm“¹³ angewandt – ein Reduktionsverfahren, das dem oben graphisch dargestellten weitgehend entspricht – lassen sich die Beziehungen zwischen den drei Konturen besonders elegant darstellen (Nbsp. 20b): Die mittlere Reduktion zeigt in allen drei Fällen die Kontur 0321, wobei 0 den tiefsten, 3 den höchsten Ton einer Kontur bezeichnet ($\rightarrow$ 1.1).

Auch die Beziehungen von Ober- und Unterstimme in den ersten drei Phrasen treten deutlich zutage (Nbsp. 20c). Besonders deutlich wird, dass b2 die Krebsumkehrung der Kontur von a2 ist. Diese Beziehung wird dadurch verstärkt, dass gleiche Tonhöhenqualitäten einbezogen sind (Oberstimme: $cis^2 - d^3 - as^2$ / Unterstimme: $gis - d - es^1$). Die Kontur b3 ist insgesamt schwerer zu fassen aufgrund der Verschränkung von Mittel- und Unterstimme, die von Schönberg hier im Sinn einer „stream segregation“, also einer immanenten Mehrstimmigkeit, notiert sind, allerdings beim Hören stark miteinander verschmelzen. Erst ein solches Zusammenfassen beider Systeme (b3.2) macht eine enge Konturbeziehung zwischen b3 und a3 deutlich, wiederum verstärkt durch die Interaktion gleicher Tonhöhenqualitäten (*e* und *des/cis*).

11 Vgl. dazu ebd., 173–177.

12 Vgl. dazu vor allem Morris, „New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour“.

13 Vgl. ebd., 213–218.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Bewegt (♩ = 132)

ff sf 1. H. a1 a2 b1 b2

2 3 4 5 6 7 8 9 10

etwas langsamer viel rascher

poco rit. p fff pp

viel langsamer sehr lang etwas langsamer rit. rascher

pp pp f

Notenbeispiel 19: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–10; markiert sind Varianten des Zentralklangs (*set class* 016) und die imitatorische Motivik der Außenstimmen;

© 1910 by Universal Edition Wien, renewed 1938 by Arnold Schönberg

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

a. a1

a2

a3

b. a1

a2

a3

c. a1

b1

a2

b2

a3

b3.1

b3.2

[+13-6]

[+4-16⁽⁴⁾]

[+13-6]

[-6+13]

(Kreuzumkehrung)

[+9-6]

[-11+18⁽⁶⁾]

[+21⁽⁹⁾+7]

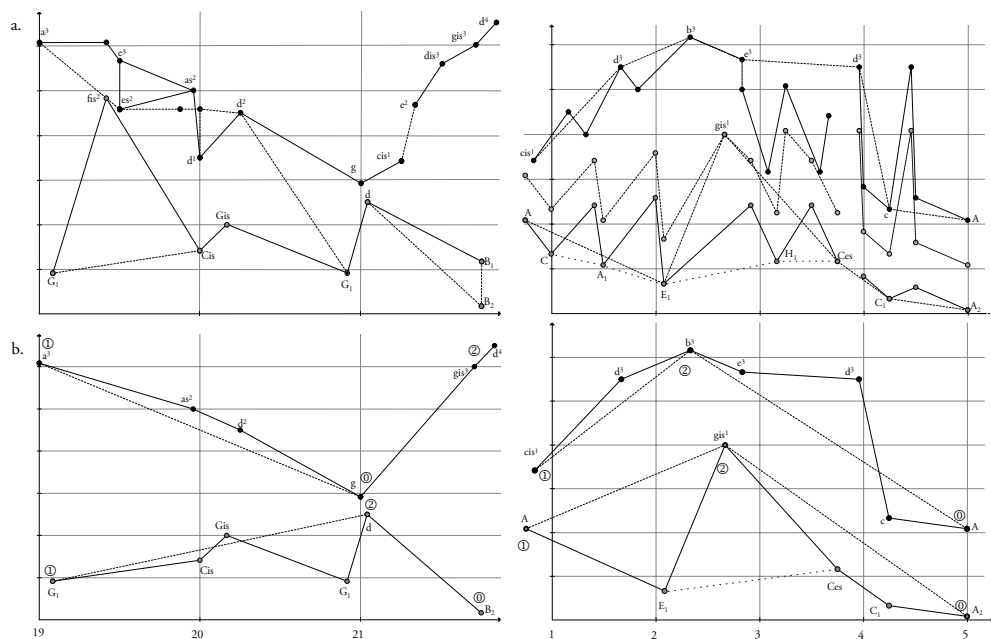
Notenbeispiel 20: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 1–3; Konturanalyse a, b, c

Die Konturanalyse kann auch dabei helfen, Beziehungen zwischen unterschiedlichen „Satzzonen“ des Stücks genauer zu durchleuchten. Durch die ausbruchartige Gestik knüpfen die Takte 19 bis 21 (Nbsp. 21, vgl. Audiobsp. 17) an die Takte 1 bis 3 an. Über die offensichtlichen Gemeinsamkeiten der beiden Passagen – laute Dynamik, weite Lagen, beschleunigte Zweiunddreißigstel zum Schluss – hinaus zeigt die graphisch-numerische Darstellung auf einer mittleren Reduktionsstufe (Abb. 7a) zunächst eine wichtige Analogie: Beide Passagen prägen eine ‚Zick-Zack-Bewegung‘ aus – am deutlichsten in den Zweiunddreißigstelskaskaden in Takt 3, wiederaufgegriffen vor allem in den Takten 19 und 20. Ersichtlich ist auch wie in beiden Fällen die Stimmregister ineinander greifen, eine Facette, die in den Takten 19 bis 21 noch ausgeprägter ist und entscheidend zur Durchlässigkeit und damit tendenziellen Aufhebung der ‚Motivik‘ insgesamt beiträgt. Dabei zeigt das Auseinanderstreben der Linien am Ende von Takt 21 gegenüber der schließenden Tendenz von Takt 3, gefolgt von einer stark fallenden Kadenz, eine Intensivierung des ausbruchartigen Gestus an. Eine weitere Reduktionsstufe (Abb. 7b) veranschaulicht noch deutlicher, wie beide Passagen über eine kontrastierende Gegenbewegung aneinander gekoppelt sind.

Notenbeispiel 21: Schönberg, Klavierstück op. 11, Nr. 3, T. 17–21;
© 1910 by Universal Edition Wien, renewed 1938 by Arnold Schönberg

Der konturtheoretische Ansatz mag dazu verleiten, andere Parameter zu vernachlässigen oder zu übersehen (in diesem Fall etwa die durch den erwähnten Tritonus-Quart-Zentralklang nachhaltig geprägte Harmonik), dennoch scheint er hier deutlich näher am Hörerlebnis zu arbeiten als etwa *pitch-class-set*- oder motivorientierte Analysen. Voraussetzung für eine Relevanz der Konturperspektive ist freilich, dass die Linien nicht in einem über-

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS



Werke serieller Musik durch den Hinweis auf die performative, sich erst in der Aufführung konstituierende Dimension musikalischer Sprachlichkeit.¹⁶ Ohne Zweifel trug gerade die aus dem seriellen Konzept erwachsene Problematik der Form dazu bei, dass trotz der hochgradigen Determination des Partiturtextes den Interpret*innen eine zunehmend aktive Rolle in der Vermittlung der formalen Bezüge und Zusammenhänge zufiel: „it was precisely in serial music that the detachment of ‚musical surface‘ from serial ‚background‘ [...] created new opportunities and indeed requirements for performers to co-create the music that listeners heard. The agency denied in theory was asserted all the more strongly in practice.“¹⁷

Im Mittelpunkt der folgenden Analyse von Pierre Boulez' *Structures Ia* für zwei Klaviere (1951) steht im Anschluss an die in der Schönberg-Analyse entwickelte Annahme einer Grundlegung posttonaler Hör-Strukturen durch Konturbeziehungen nun allgemeiner die Frage nach der Möglichkeit eines spontanen Erfassens solcher Strukturen, das nicht auf Expertenwissen angewiesen ist. Ziel ist es insbesondere, das Modell des performativen Hörens analytisch zu präzisieren, gerade auch mit Rücksicht auf die viel kritisierte, aber oftmals nur oberflächlich einbezogene serielle Struktur und ihre Konsequenzen für die gestaltende Wahrnehmung.

Die Forderung, serielle Musik stärker von einer phänomenologisch oder auch empirisch gefassten Hörerfahrung her zu beschreiben und ihre Analyse nicht – wie es György Ligeti's bekannter Analyse der *Structures Ia* oft zugeschrieben wird¹⁸ – auf die rein kompositionstechnische Ebene der Serialität zu beschränken, ist schon lange erhoben worden, zuletzt auch im Rahmen kulturgeschichtlich ausgerichteter Studien, die versuchen, serielle Musik vor dem breiteren Kontext der europäischen und nordamerikanischen Nachkriegsgesellschaften zu deuten. In Bezug auf die *Structures Ia* haben insbesondere die Untersuchungen von Mark Carroll und Ben Parsons neue Maßstäbe gesetzt. Sie beleuchten die gesellschaftlichen Kontexte der Entstehung und Uraufführung des Werks beim Pariser Festival *L'Œuvre du vingtième siècle* (initiiert und durchgeführt vom CIA-unterstützten *Congress for Cultural Freedom* unter der Leitung des Komponisten Nicholas Nabokov) am 7. Mai 1952 durch Olivier Messiaen und den Komponisten.¹⁹ Parsons etwa fordert vor dem Hintergrund einer Tendenz zum öffentlichen Disput und Skandal im breiteren historischen Umfeld des Festivals, die „irrationalen“ Resultate der seriellen Kompositionstechnik zu akzeptieren und die „subversive“ Kraft von Boulez' frühen seriellen Werken im Kontext ihrer Zeit zur Kenntnis zu nehmen, die keineswegs weltferne Spekulation gewesen seien, sondern „an invitation to engage with society in contexts that were specifically public.“²⁰

16 Pousseur, „Musik, Form und Praxis“.

17 Cook, „Inventing Tradition“, 201.

18 Parsons, „Sets and the City“, 71 und Zenck, *Pierre Boulez*, 530f.

19 Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe* und Parsons, „Sets and the City“.

20 Parsons, „Sets and the City“, 66 und 70.

Mikrostruktur und Gestaltknoten

In der radikalisierten Polyphonie der *Structures* bilden sich gleichsam im Vorübergehen ‚Gestaltknoten‘²¹ und machen den ephemeren Charakter und die Prozessualität des Formverlaufs bewusst. Ein besonders anschauliches Beispiel bieten die bereits in Ligetis Analyse bemerkten, wenn auch nicht systematisch untersuchten Gestaltknoten in den Takten 14 bis 19, die hier nun exemplarisch genauer dargestellt werden sollen.²² Für die Identifikation dieser Gestaltknoten sind vor allem die im ersten Kapitel bereits erläuterten wahrnehmungspsychologischen Prinzipien der Gruppierung, der *cue abstraction*, des *streaming* und der Prototypen-Kategorisierung von Bedeutung²³: Im Register nahe beieinander liegende Tonhöhen werden zu übergeordneten Konturen (*streams*) zusammengefasst. Dabei können Konfigurationen entstehen, die in vereinfachter Form als Prototyp aufgefasst und entsprechend an späterer Stelle als identisch oder modifiziert wiedererkannt werden. Außerdem dienen allgemein saliente, hervortretende Ereignisse als wichtige *cues* für die übergeordnete Formwahrnehmung. Auf Grundlage der psychologischen Studien zur Echtzeitwahrnehmung kann also davon ausgegangen werden, dass Gestaltknoten grundsätzlich unser Hören nachhaltig stützen, selbst wenn sie nicht im analytisch-rationalen Sinn während des Hörens identifiziert werden. Dabei muss betont werden, dass es in jedem Fall mehrere Möglichkeiten gibt, die Gestaltknoten genauer zu definieren und dass ihr Hervortreten oder Heraushören nicht zuletzt von der Interpretation und der genauen Zeit-, Tempo- und Dynamikgestaltung sowie dem Zusammenspiel abhängt.

Notenbeispiel 22 zeigt zunächst den originalen Notentext der Takte 14 bis 19 (Audiobsp. 18). Es handelt sich hier um den Übergang zwischen zwei der insgesamt 14 je 19,5 Achtel umfassenden „Strukturen“ des Stücks, von Struktur 2a (T. 8–15) zu Struktur 2b (T. 16–23), wobei das Tempo (♩ = 144) gleich bleibt und die Zäsur zwischen den zwei (Teil-)Strukturen zunächst aufgrund der hohen Dichte gerade in den Takten 15–16 beim Hören kaum deutlich wird, es sei denn durch den Dynamik- und Artikulationswechsel, der jedoch durch die Verdichtung der *sf*-Akzente in Takt 15 verschleiert wird. Allerdings wird ab Takt 17 die geringere Dichte sehr wohl bemerkbar, die sich daraus ergibt, dass nun nur noch drei statt wie zuvor vier ‚Reihenfäden‘ gleichzeitig ablaufen.

-
- 21 Der Begriff ‚Gestaltknoten‘ leitet sich aus Ligetis bekannter Analyse ab, in der von „Knoten“ die Rede ist, allerdings ist dieser Begriff dort enger gefasst als im Folgenden und bezeichnet explizite Tonhöhenwiederholungen in derselben Lage: „So entstehen häufige Tonwiederholungen, die beim Anhören des Stückes unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Es ergeben sich Verknüpfungen, die in der Netzstruktur wie Knoten wirken. Und zwar sind diese Knoten um so fester, je weniger Anschläge zwischen einen Ton und seine Wiederkehr eingeschoben werden.“ (Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*“, 438.)
- 22 Im Rahmen des von mir geleiteten Forschungsprojekts *CTPSO* (→ Vorwort) wurde das Werk auf zwei MIDI-Klavieren eingespielt, sodass die Gestaltknoten auch in ‚Originalqualität‘ (d.h. mit originalem Klavierklang, nicht nur als MIDI-Simulation) hörbar gemacht werden können (vgl. Audiobsp. 19). Vgl. Anm. 42.
- 23 Vgl. u.a. Rosch, „Principles of Categorization“, Deliége, „A Perceptual Approach to Contemporary Musical Forms“, Deliége/Mélen, „Cue Abstraction in the Representation of Musical Form“, Deutsch, „Grouping Mechanisms in Music“ und Deliége, „Prototype Effects in Music Listening“.

Modéré, presque vif (♩ = 144)

14

(mf)

sf

sfz

sfz

sfz

sfz

sf

subito

8va

ppp

quasi f

Notenbeispiel 22: Boulez, *Structures Ia*, T. 14–19;
Copyright © 1955 by Universal Edition (London) Ltd., London



Audiobeispiel 18: Boulez, *Structures Ia*, T. 14–19; Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shirakura, Aufnahme: 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung

Die beiden Gestaltknoten in diesem Abschnitt (denen drei weitere, zum Teil weniger offensichtliche, in den Takten 8 bis 14 vorangehen) ergeben sich vor allem aus den Kontur- bzw. *Streaming*-Effekten, die durch die Teilfixierung der Oktavlagen²⁴ der unterschiedlichen Reihenfäden entstehen (Nbsp. 23, Audiobsp. 19). In den Takten 15 bis 16 entsteht ein *stream* im hohen Register aus den Tönen *cis*³, *fis*³, *b*³ und *f*⁴ mit ‚ostinatem‘ *b*¹ in der Mittellage (Gestaltknoten 4), danach folgt in den Takten 16 bis 19 der zweite Gestaltknoten mit der auch von Ligeti hervorgehobenen Folge *e* – *es*² – *d*³ in beiden Reihen des Klavier I (Gestaltknoten 5). Neben der Wiederkehr derselben Tonhöhen in derselben Lage trägt auch die Konsistenz der Intervallik (Quarten / Quinten *cis*³ – *fis*³, *b*³ – *f*⁴; große Septimen *e* – *es*¹ – *d*²) zur Kohäsion der Gestaltknoten bei.

Überlagert werden diese und die vorangehenden Gestaltbildungen in der Struktur 2a (also bis Takt 15) durch eine übergeordnete Folge von *Sforzato*-Akzenten im Klavier I, die eine weitere völlig eigenständige Kontur quer durch den Tonraum entstehen lässt. Das performative Hören kann also etwa oszillieren zwischen der Fokussierung auf die *Sforzato*-

²⁴ Wie Ligeti erläutert, hängt die Tendenz zur Oktavraumfixierung mit der zunehmenden Dichte in der Überlagerung von Reihenformen zusammen. Bei der Überlagerung mehrerer Reihenformen ist die Fixierung der Oktavlagen oft die einzige Möglichkeit, Oktavintervalle zwischen den Reihenformen zu vermeiden (Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*“, 437f.).

Kontur und eine spezifisch und individuell konfigurierte Folge von Gestaltknoten. Aber es können – wie bereits angedeutet – auch alternative, erweiterte oder reduzierte Formen der Gestaltknoten beim Hören in den Vordergrund rücken. So wäre es etwa denkbar, statt oder zusätzlich zu der Folge $e - es^2 - d^3$ in den Takten 16 bis 19 auch den Zusammenhang zwischen den Tonhöhenqualitäten d und a herzustellen, wobei das d in verschiedenen Oktavlagen auftritt.

Notenbeispiel 23: Boulez, *Structures Ia*, T. 14–19; Reduktion auf Gestaltknoten 4 und 5



Audiobeispiel 19: Boulez, *Structures Ia*, T. 14–19, Reduktion auf Gestaltknoten 4 und 5; Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shirakura, Aufnahme: 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung

Wenn die Gestaltknoten in ein System zusammengefasst werden (Nbsp. 24), wird der Zusammenhang noch deutlicher und wenn wir mehrmals die Gesamtstruktur und die Reduktion auf die Gestaltknoten dieser Passage im Wechsel hören, wird intuitiv fassbar, wie sehr unser hörendes Erfassen auf dieses Konturgerüst gestützt ist.

Nun soll der Zusammenhang der Gestaltknoten mit der seriellen Struktur deutlich gemacht werden.²⁵ Die Notenbeispiele 25 bis 27 zeigen die serielle Disposition der Struk-

²⁵ Bekanntlich griff Boulez in der Absicht jegliche Form konventionellen ‚Einfalls‘ auszuschließen für die Grundreihe der *Structures Ia* auf die Tonhöhenqualitäten eines ‚Modus‘ ($es-d-a-as-g-fis-e-cis-c-b-f-h$) aus Olivier Messiaens Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) zurück (Boulez, *Musikdenken heute* 2, 41). Im Anschluss an Ligeti wird die serielle Technik des Werks u.a. dargestellt in Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert*, 83–86 und Cavallotti, „Serielle Musik“, 549–551.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Gestaltknoten 4 Gestaltknoten 5

Notenbeispiel 24: Boulez, *Structures Ia*, T. 14–19; Reduktion auf Gestaltknoten 4 und 5, synoptische Darstellung

turen 2a und 2b. Das Tonhöhenmaterial (Nbsp. 25) und Rhythmusmaterial (Nbsp. 26) weisen für die Gestaltknoten (4: umrahmt; 5: gestrichelt umrahmt) zwar eine gewisse Disposition auf, die für Knoten 4 aus der Konstellation der Nahtstelle zwischen den Reihenverbänden resultiert mit der Häufung der Reihentöne 6 (*fis*), 8 (*cis*), 10 (*b*), 11 (*f*) und 12 (*b*), für Knoten 5 aus den analogen Dreitongruppen 7-1-2 und 2-1-7 (Nbsp. 25) sowie einer vor allem für Knoten 4 relevanten rhythmischen Verdichtung in Klavier I (Nbsp. 26). Entscheidend für die Wahrnehmung ist aber die (nicht seriell prädestinierte) Wahl der Registerlagen sowie die dynamische und artikulatorische Gestaltung (Nbsp. 27).

Notenbeispiel 25: Boulez, *Structures Ia*, T. 8–23 (Strukturen 2a und 2b), serielle Tonhöhendisposition

Notenbeispiel 26: Boulez, *Structures Ia*, T. 8–23 (Strukturen 2a und 2b), serielle Rhythmusdisposition

Notenbeispiel 26: Boulez, *Structures Ia*, T. 8–23 (Strukturen 2a und 2b), serielle Rhythmusdisposition

Morphosyntaktische und serielle Struktur stehen also in einem engen Zusammenhang. Letztlich widerlegt eine solche Analyse die auch heute noch kursierenden Stereotypen über diese entscheidende Phase der neueren Kompositionsgeschichte. Daniel Leech-Wilkinson beschreibt 2009 die Hörerfahrung von Werken wie Boulez' *Structures Ia* so: „aggregates of many individual notes of equal significance [...] [...] what happened next was for the listener completely unpredictable in detail: There was no *audible* connection between notes.“²⁶ Dass eine solche Beschreibung in vieler Hinsicht unzureichend ist, wird besonders auch dann deutlich, wenn man sich die Makrostruktur des Werks und seine Potenziale für eine aufführungspraktische Ausdeutung vergegenwärtigt.

²⁶ Leech-Wilkinson, „Musicology and Performance“, 793.

The musical score for Boulez's *Structures Ia*, measures 8-23, is presented in two systems. The first system covers measures 8-12, and the second system covers measures 13-23. The score is written for piano and includes fingerings, dynamics (mf, fff, ppp, quasi f), and articulation (sfz, sf). It features a complex rhythmic structure with various note values and rests, and is annotated with circled notes and vertical lines indicating specific performance aspects.

Notenbeispiel 27: Boulez, *Structures Ia*, T. 8–23 (Strukturen 2a und 2b),
Disposition der Oktavlagen, Dynamik und Artikulation

Disposition und Erfassen der Makroform: gestörte Symmetrien und performative Verknüpfungen

Der Zusammenhang zwischen serieller Struktur, aufführungspraktischer Interpretation und performativem Hören kann noch genauer gefasst werden mit Blick auf die Gesamtform der *Structures Ia*. Die Disposition der Gesamtform ist in Tabelle 1 dargestellt. Elf Abschnitte (im Folgenden ‚Strukturen‘, abgekürzt ST1, ST2 etc.) sind durch Fermaten voneinander getrennt, wobei ‚runde‘ Fermaten (*points d'orgue*) und ‚eckige‘ Fermaten (*points d'arrêt*) zu unterscheiden sind. Obwohl auch im französischen Raum kein Konsens über das Verhältnis der Dauern von *points d'orgue* und *points d'arrêt* besteht, kann man davon ausgehen, dass bei Boulez die eckigen Fermaten eher kurze Atemzäsuren, die runden dagegen gliedernde Pausen variabler Länge andeuten sollen²⁷ (auch wenn in der neuen

²⁷ Als Beleg dafür kann vor allem eine Ausführungsanweisung in der Partitur von Boulez' *Marteau sans*

Musik sonst eher eine gegenteilige Fermatenwertigkeit verbreitet ist²⁸). Damit würden die elf Strukturen in folgende Binnengliederung unterteilt werden: 1 | 2_3_4 | 5 | 6_7 | 8 | 9_10_11 (vgl. Tab. 1). Bereits für diese Anordnung ist eine leicht ‚gestörte‘ Symmetrie charakteristisch, die Boulez’ Komponieren (nicht nur) in dieser Phase auf allen Ebenen auszeichnet.²⁹ Die Strukturen 2 und 4 sind in drei bzw. zwei Unterabschnitte unterteilt, die nur durch Dichte- bzw. Reihenwechsel erkennbar werden und in beiden Fällen in einem übergeordneten fortlaufenden Tempo ohne Zäsuren aneinandergereiht sind.

Somit kann man insgesamt 14 Strukturen unterscheiden, die alle exakt denselben Umfang von jeweils 19,5 Achtelwerten oder 78 Zweiunddreißigsteln haben (gesamt 273 Achtel oder 1092 Zweiunddreißigstel). Dieser Wert ergibt sich durch die einfache additive serielle Rhythmusreihe, bei der in jedem Reihendurchlauf alle zwölf Werte zwischen 1 und 12 Zweiunddreißigstel vorhanden sein müssen (vgl. Nbsp. 26).³⁰ Durch das Alternieren von drei Tempo- bzw. Charakterbezeichnungen – *Très Modéré* (♩ = 120), *Modéré, presque vif* (♩ = 144) und *Lent* (♩ = 120) – dauern diese 19,5 Achtel jeweils unterschiedlich lang (9,75 Sek., 8,125 Sek., 19,5 Sek.). Tempowerte und Abschnittsdauern stehen also im Verhältnis 12:6:5 (bzw. 5:6:12). Die durch die ‚runde‘ Fermatengliederung gesetzte übergeordnete Struktur der sechs größeren Abschnitte 1, 2–4, 5, 6–7, 8, 9–11 ergibt in Sekunden dauern folgende Disposition: 9,75 – 60,125 – 9,75 – 27,625 – 9,75 – 37,375 (Gesamtdauer ohne Fermaten: 154,375 Sek., vgl. Tab. 1 und 3). Man könnte also zunächst den ‚langen‘ Block mit den Strukturen 2 bis 4, der auf die einfache Introduction der Struktur 1 folgt, als einen expositionsartigen Hauptteil verstehen (60,125 Sek.), dem nach je einer kurzen Zäsur (ST5 und ST8 zu je 9,75 Sek.) zwei kürzere Blöcke verschiedener Dauer (27,625 und 37,375 Sek.) und unterschiedlicher Binnengliederung folgen.

In der Gesamtübersicht (Tab. 1) wird dagegen vor allem die stark gliedernde Funktion der ‚Lent‘-Strukturen 3, 6 und 10 deutlich. Sie werden zwar in allen Fällen von einer ‚eckigen‘ Fermate gefolgt und den Strukturen 3 und 10 geht auch eine eckige Fermate voran,

maître (1952–57), 4. Satz *commentaire II de „bourreaux de solitude“* dienen (UE 12450, Philharmonia No. 398, London 1957, 21): „N.B. Les points d’orgue seront extrêmement variés de court à long; les points d’arrêt seront bref, uniformément.“ (Ich danke Simon Tönies für diesen Hinweis.) Beide Fermatentypen sollen dabei „comme de brusques coupures dans le tempo, sauf indications contraires“ (ebd.) ausgeführt werden. Auch Ligeti („Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik“, 431) deutet die Dauern der Fermaten entsprechend und erklärt die Platzierung der unterschiedlichen Fermatentypen in den *Structures Ia* so, dass die Zäsuren zwischen vom Tempo her nur gering kontrastierenden Abschnitten längere Fermaten benötigen: „Das ist eine ganz funktionelle Verwendung der Fermaten, da bei den größeren Tempounterschieden die Trennung der Abschnitte sowieso gesichert und der Überraschungsgrad des neuen Tempos höher ist, wenn es ohne großes Zögern einsetzt; dagegen markieren kleinere Tempoveränderungen nicht so eindeutig die Abschnittsgrenzen, also müssen längere Zäsuren die Trennung hervorheben [...]“ (Ebd.)

28 Die einflussreiche Fermatenverwendung in Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Dio-tima* (1979–80) schreibt eine Hierarchie von (jeweils bis zu fünffach vervielfachten) ‚spitzen‘ Fermaten (kurz), ‚runden‘ Fermaten (mittel) und ‚eckigen‘ Fermaten (lang) vor.

29 Vgl. u.a. Bösch, „Auf der Suche nach dem Unbekannten“.

30 Summe der Werte 1 bis 12 = 78 {12x(12+1)/2=78}. 78 x 14=1092. 1092/4=273.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

sodass sie in den Zusammenhang integriert werden. Sie bilden aber dennoch deutlich gliedernde Ruhepunkte, da sie mit ihrer gedehnten Dauer von 19,5 Sekunden mehr ‚Zeitraum‘ einnehmen als die meisten anderen Strukturen, mit Ausnahme der zusammengesetzten Struktur 2 (24,375 Sek.).

Struktur	Takte	Taktanzahl	Taktarten	Tempo	Tempoangabe	Werte (♩)	Fermaten	Dauer (Sek.)	Stimmen
1	1–7	7	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 120	Très Modéré	19,5		9,750	2
							☹	4,000	
2a	8–15	8	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 144	Modéré, presque vif	19,5		8,125	4
2b	16–23	8	2/8, 5/16, 3/8	==		19,5		8,125	3
2c	24–31	8	2/8, 5/16, 3/8	==		19,5		8,125	1
							☹	2,000	
3	32–39	8	3/16, 4/16, 5/16, 6/16	♩ = 120	Lent	19,5		19,500	6
							☹	2,000	
4a	40–46	7	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 144	Modéré, presque vif	19,5		8,125	2
4b	47–56	10	2/8, 5/16, 3/8	==		19,5		8,125	5
							☹	4,000	
5	57–64	8	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 120	Très Modéré	19,5		9,750	1
							☹	4,000	
6	65–72	8	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 120	Lent	19,5		19,500	5
							☹	2,000	
7	73–81	9	2/8, 5/16, 3/8	♩ = 144	Modéré, presque vif	19,5		8,125	3

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

								4,000	
8	82–89	8	2/8, 5/16, 3/8	 = 120	Très Modéré	19,5		9,750	4
								4,000	
9	90–97	8	2/8, 5/16, 3/8	 = 144	Modéré, presque vif	19,5		8,125	4
								2,000	
10	98–105	8	2/8, 5/16, 3/8	 = 120	Lent	19,5		19,500	2
								2,000	
11	106–115	10	3/16, 2/8	 = 120	Très Modéré	19,5		9,750	6
		115				273		184,375*	
								154,375**	

Tabelle 1: Boulez, *Structures Ia*, Gesamtdisposition; *Dauer inklusive Fermaten (für eckige Fermaten wurde eine Dauer von zwei Sekunden, für runde eine Dauer von vier Sekunden kalkuliert); **Dauer ohne Fermaten

Ein weiterer wichtiger Faktor für die Wahrnehmung und Interpretation der Gesamtform ist die wechselnde Dichte, bestimmt durch die Anzahl an Stimmen bzw. simultan erklingenden Reihenfüden. Hierbei werden einerseits die Strukturen 3, 4b, 6 und 11 durch die Maximaldichte von fünf bzw. sechs simultanen Stimmen hervorgehoben, andererseits kommt auch den ausgedünnten Strukturen 2c und 5 mit nur einer Stimme und den Strukturen 1, 4a und 10 mit nur zwei Stimmen eine Gliederungsfunktion zu. Deutlich wird so, dass geringe und hohe Dichte nahezu immer gezielt aneinander gekoppelt werden und damit saliente Gliederungsmomente markieren: 2c–3; 4a–4b; 5–6; 10–11 (Tab. 2). Ebenso werden die Tempostufen vorwiegend im Sinne einer kontrastierenden Folge angeordnet: Den drei *Lent*-Strukturen geht das schnellste Tempo (*Modéré, presque vif*) voraus (ST₃, 10) bzw. es folgt ihm (ST₃, 6). Tabelle 2 versucht diese für die Wahrnehmung der Gesamtform salienten Faktoren zusammenzufassen, wobei auch in diesem Zusammenspiel die gliedernde Bedeutung der *Lent*-Abschnitte besonders ersichtlich wird.

Welche Auswirkungen hat nun die serielle Organisation auf die Makroform aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive? Zunächst zur Organisation von Dauern und Dichte (Tab. 3): Insgesamt werden 48 Tonhöhenreihen und 48 Rhythmusreihen³¹ verwen-

31 Die in der seriellen Terminologie gängige (und auch von Ligeti verwendete) Bezeichnung „Dauernreihe“ ist unpräzise und sollte aufgegeben werden. Die Identität eines rhythmischen Werts innerhalb der seriellen (oder einer beliebigen anderen musikalischen) Struktur beruht gerade nicht auf seiner ‚Dauer‘,

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Struktur	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Fermaten											
Dauer		xxxx	xxx			xxx				xxx	
Dichte	xx		xx	xxx	xx	xx	xxx	xx		xx	xxx
Tempo		xxx	xxx	xxx		xxx	xxx		xxx	xxx	

Tabelle 2: Boulez, *Structures Ia*, Synopsis salienter Faktoren der Makroform (die Anzahl an ‚x‘ in den einzelnen Feldern gibt eine eingeschätzte Gewichtung der Salienz zwischen 2 und 4 an)

det (je 4×12 bzw. 2×24 Reihen), wobei beide Reihenkategorien auf dieselben Zahlenquadrate zurückgreifen und somit insgesamt nur 48 Zahlenfolgen zugrunde liegen.³² Die arithmetische Mitte des rhythmischen Gesamtwerts von 273 Achteln liegt bereits nach Struktur 4 (136,5 Achtel, Tab. 3). An diesem Punkt sind aber erst 23 Reihenfäden verbraucht. Die einstimmige Struktur 5 liefert also die Komplettierung der ersten Hälfte der gesamten Reihenexposition. Aus dieser Sicht fällt der einstimmigen Struktur 5 eine besonders nachhaltige Gliederungsrolle zu. Wie oben dargestellt, stärkt auch die Organisation der Dichtegrade und die Platzierung der Fermaten die Zäsur zwischen den Strukturen 5 und 6. Trotz der also auch hier deutlichen ‚schiefen Symmetrie‘ bestätigt diese Beobachtung die Bedeutung von Struktur 6 als zentraler Achse, der Struktur 5 als besonders auffälliges makroformales Gliederungsmoment vorangeht.

Die Variationen der Dichte im Verhältnis zum Tempo sind zweifellos wesentlich für die hörende Organisation: Das ‚mäßig rasche‘ Tempo 1 (*Très Modéré*) erhält in den zäsurierenden Strukturen 1, 5 und 11 eine geringe (ST1: 2; ST5: 1) und maximale Dichte (ST11: 6) an Reihenfäden, während für Struktur 8 im Kontext der zusammenhängenden Gruppe 7-8-9 eine mittlere Dichte von 4 gewählt wird, die sich mit den Dichtegraden der benachbarten Strukturen verbindet (3-4-4). Ebenso zeichnen sich die gleichfalls zäsurierenden *Lent*-Abschnitte (Tempo 3; ST3, 6, 10) durch Extremwerte der Dichte aus (6, 5, 2). Das rasche Tempo 2 (*Modéré, presque vif*) (ST2, 4, 7, 9), das für die Binnenstrukturen bestimmend ist, entfaltet dagegen eine kontinuierliche Variabilität der Dichte (4-3-1; 2-5; 3; 4).³³

da ja ein rhythmischer Wert je nach vorgegebenem Tempo und Metrum sehr unterschiedlich lang ‚dauern‘ kann. Aus demselben Grund ist die räumliche Metapher ‚Länge‘ wohl auszuschneiden, denn da man darunter ‚Zeitlänge‘ verstehen müsste, gilt hier dasselbe. Es handelt sich vielmehr um relationale *rhythmische* ‚(Grund-)Werte‘, sodass hier der Begriff ‚Rhythmusreihe‘ Verwendung findet, wenn auch nur als sprachliche Vereinfachung, da Wortungetüme wie „Rhythmusgrundwertreihe“ kaum brauchbar wären. Die von Ligeti verwendete präzise Bezeichnung „Tonhöhenqualitätsreihe“ wird hier aus demselben Grund vereinfacht zu ‚Tonhöhenreihe‘.

32 Die Bezeichnung der Reihenformen ist hier deshalb vereinfacht zu R (Reihengrundform), U (Umkehrung), K (Krebs) und KU (Krebsumkehrung), unabhängig von der Zuordnung zu Rhythmen oder Tonhöhen.

33 Ligetis Analyse hebt hervor, dass die serielle Organisation der Dichtegrade bereits nach Struktur 8 abgeschlossen ist (Werte von 1 bis 8), wobei dies eine Addition der Dichtegrade in den zusammengesetz-

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

Struktur	1	2			3	4		5	6	7	8	9	10	11
Reihen- fäden	2	4	3	1	6	2	5	1	5	3	4	4	2	6
	2	8			6	7		1	5	3	4	4	2	6
	24								24					
	48													
rhythm. Werte (♩)	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5	19,5
	136,5							136,5						
	273													
Tempo	1	2			3	2		1	3	2	1	2	3	1
Zeitdauer (Sek.)	9,75	8,125	8,125	8,125	19,5	8,125	8,125	9,75	19,5	8,125	9,75	8,125	19,5	9,75
	9,75	24,375			19,5	26		19,5	26			19,5	9,75	
[Propor- tionen; %]	6,32	15,79			12,63	16,84		12,63	16,84			12,63	6,32	
	79,6250 (51,58%)								74,7500 (48,42%)					
	154,375													
Fermaten														

Tabelle 3: Boulez, *Structures Ia*, Synopsis der Makroform mit Dichtegraden (Anzahl der Reihenfäden)

Auch die Relevanz der seriellen Tonhöhenorganisation für die Gesamtanlage ist gut nachweisbar: Ligeti hat die Implikationen der seriellen Technik für die Hörerfahrung in seiner Analyse bereits sehr detailliert angesprochen.³⁴ Wesentlich ist zunächst eine Art

ten Strukturen 2 und 4 voraussetzt (Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik“, 428–430). Natürlich sind somit die vermeintlichen Dichtegrade 7 und 8 nicht in der klanglichen Materialität hörbar, sondern ausschließlich Teil des abstrakten Strukturplans.

³⁴ Die insgesamt 48 Reihenformen (je zwölf Transpositionen der Grund-, Umkehrungs-, Krebs- und Krebsumkehrungsreihe $R_1 - R_{12}$; $U_1 - U_{12}$; $K_1 - K_{12}$; $KU_1 - KU_{12}$) werden in den 14 Strukturen (elf durch Fermaten getrennte Strukturen mit drei- bzw. zweifach untergliederten Strukturen 2 und 4) so angeordnet, dass jede Reihenform genau einmal vorkommt, wobei bereits Ligeti eine Ausnahme von diesem Prinzip konstatiert: Im Bereich der Rhythmusreihen kommt KU_3 zwei Mal vor [in ST₃ und 4b], während KU_9 nicht auftritt (ebd., 425f.). Gemäß einem in serieller und postserieller Komposition (etwa in Stockhausens *Gruppen*) beliebten rekursiven Prinzip wird auch die Abfolge der Tonhöhen-

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Struktur 1 Struktur 2a Struktur 2b Struktur 2c Struktur 3 Struktur 4a Struktur 4b

(T. 39) (T. 40/41)

Dichte: 2 Dichte: 4 Dichte: 3 Dichte: 1 Dichte: 6 Dichte: 2 Dichte: 5

Struktur 5 Struktur 6 Struktur 7 Struktur 8 Struktur 9 Struktur 10 Struktur 11

Dichte: 1 Dichte: 5 Dichte: 3 Dichte: 4 Dichte: 4 Dichte: 2 Dichte: 5

Notenbeispiel 28: Boulez, *Structures Ia*, Gesamtdisposition Harmonik/Oktavlagen

„Grundharmonik“ durch die intervallische Anlage der Grundreihe (vgl. Nbsp. 25), die in erster Linie die Intervallklasse der kleinen Sekunden, großen Septimen und kleinen Nonen (Intervallklasse 1) hervorhebt. Bedeutsam sind daneben auch zwei Quartan und Quinten ($d - a$, $b - f$; Intervallklasse 5), die in der komponierten Struktur immer wieder markant heraustreten, so etwa auch im oben besprochenen Gestaltknoten in den Takten 15 bis 16.

und Rhythmusreihen seriell determiniert und zwar durch die vier „Ausgangsreihen“ R_1 , U_1 , K_1 und KU_1 , die gemäß dem Prinzip einer „Polyphonie X“ in den beiden durch die Reihenstruktur bestimmten großformalen Teilen (zu je 24 Reihenfasern, ST_{1-5} , ST_{6-11}) paarweise vertauscht werden (die Reihenfolge der Tonhöhenreihen in Klavier I lautet also R_1 , R_7 , R_3 etc.). Auch dieses Prinzip ist mit einer für Boulez typischen „Unschärfe“ realisiert, da im zweiten Teil die Anordnung „R gemäß U_1 “ durch „R gemäß KU_1 “ (Rhythmen, Klavier II) ersetzt wird.

Entscheidend für eine großformale Relevanz der Tonhöhenebene ist die Abfolge der Registerlagen der Reihenanordnungen, und besonders die bereits erwähnte Fixierung der Oktavlagen. Dabei macht eine Gesamtdarstellung der Tonhöhendisposition (Nbsp. 28) deutlich, dass Boulez häufig die Nahtstellen zwischen den Strukturen durch Analogien in der Registerdisposition überbrückt, aber auch deutliche Kontraste in der Tonraumanordnung setzt. So sind etwa die Strukturen 6–7, 8–9 und 10–11 durch eine relativ große Anzahl ‚liegen bleibender‘ Tonhöhen besonders deutlich verbunden. Andererseits kontrastieren die Strukturen 7 und 8 durch die starken Ballungen im tiefen Register (7) einerseits und im hohen Register (8) andererseits, wobei der tiefe Tritonus $A_2 - Es_1$ wiederum die Strukturen 7 bis 9 aneinanderbindet, die ja auch in Hinblick auf die Binnengliederung durch Tempi und Fermaten als ein größerer Abschnitt erscheinen. Analoge Oktavlagen überbrücken mehrfach die Zäsuren zwischen den Strukturen, wie es bereits anhand des Gestaltknotens 4 in den Takten 15 bis 16 dargestellt wurde. Auch der Übergang von Struktur 2b zu 2c (T. 21–23/24–25) wird durch die analogen Tonhöhenlage des tiefen G_1 bewusst „nahtlos“ gestaltet, im Übergang von Struktur 3 nach Struktur 4a (T. 39/40–41) bleiben F , b^1 und cis^2 ‚erhalten‘ und sorgen so für Kontinuität zwischen den ansonsten stark kontrastierenden Strukturen.

Morphosyntaktische Textur- und Klangraumstrukturierung in den Strukturen 3, 6 und 11

Anhand der drei Strukturen 3, 6 und 11 (Dichtegrade 6, 5, 6), denen jeweils ein- bzw. zweistimmige Strukturen vorangehen (ST_{2c}, 5, 10 mit den Dichtegraden 1, 1, 2), soll nun die für spätere serielle und postserielle Klangorganisation sowie das perzeptuelle Erfassen besonders entscheidende Dimension der Textur- und Klangraumstrukturierung analytisch betrachtet werden. In den ein- und zweistimmigen Strukturen kann man die Reihenformen noch in gewisser Weise als melodisch-motivische Gebilde verstehen; sie erinnern hier von fern an die Ursprünge der dodekaphonen Technik, in der Reihenbildung und thematischer Einfall eng aufeinander bezogen waren – nur die extremen Intervallsprünge weisen darauf hin, dass hier eher ‚Punkte‘ im Tonraum als motivische Gestalten im engeren Sinn vorliegen. In den dichten Strukturen 3, 6 und 11 hingegen sind die Reihenfäden kaum mehr als isolierte Substrukturen erkennbar, sondern gehen in einem komplexen ‚Strukturklang‘ auf. Für die spezifische Qualität dieser Strukturklänge sind dabei zum einen das unterschiedliche Tempo (ST₃ und 6: *Lent*/♩ = 120, ST₁₁: *Très Modéré*/♩ = 120), zum anderen die (nicht seriell organisierte) Anordnung der Oktavregister der Reihentöne sowie nicht zuletzt Dynamik und Artikulation entscheidend. Da Dynamik und Artikulation eines Reihenfadens im Gegensatz zu Tonhöhen und Rhythmen innerhalb einer Struktur konstant bleiben, prägen sie stark den unterschiedlichen Charakter der einzelnen Strukturen. Ein für die Anschaulichkeit der Analyse entscheidender Schritt ist es nun, die von Boulez konsequent in polyphonen Reihenfäden notierte (und daher oft sehr schwer lesbare) Originalpartitur auf übersichtliche synoptische Darstellungen zu reduzieren (Nbsp. 29–31). Ich habe für die drei Strukturen dabei jeweils leicht unterschiedliche

Darstellungsformen gewählt, die die Spezifik des jeweiligen Strukturklangs begreifbar machen sollen.

Struktur 3 (Nbsp. 29, Audiobsp. 20; Tonhöhen: $R_9, R_2, R_{11} / U_6, U_7, U_8$; Rhythmen: $KU_2, KU_{12}, KU_3 / K_7, K_6, K_7$): Die hohe Dichte von sechs Reihenfäden tendiert hier dazu, die rhythmische Serialität zu neutralisieren, da die Zweiunddreißigstel- und Sechzehntelwerte im Resultat stark zunehmen und sich so gleichmäßiger Pulsation annähern.³⁵ Dazu tragen auch die vorwiegend laute Dynamik in fünf von sechs Reihenfäden (*poco sfz, quasi p, fff, quasi f, fff, fff*) und die ebenfalls vorwiegend auf Markierungen zielende Artikulation bei (2x ‚normal‘, 2x *staccato*, 1x *staccato-tenuto*, 1x *staccato-marcato*). Die periodische Rhythmik wird zudem durch die hier in allen sechs Reihenfäden identischen Oktavregister als Konfiguration von Tonwiederholungen fassbar, die einen gleichsam innerlich pulsierenden Zwölftonakkord entstehen lassen. Dieser Akkord hat – im Gegensatz zu den Strukturen 6 und 11 – einen betont ‚dissonanten‘ oder ‚atonalen‘ Charakter, da er mit Ausnahme des in der Mitte liegenden Fis-Dur-Dreiklangs durch Quart- und Septimstrukturen bestimmt wird (vgl. Nbsp. 28). Durch die Tonwiederholungen entstehen auch hier ‚Gestaltknoten‘. In Notenbeispiel 29 ist erkennbar wie im ersten Teil der Struktur (bis zur Mitte von Takt 36) aufgrund der vielen Tonwiederholungen (durch Klammern hervorgehoben) der Eindruck eines in zwei Phasen sich entfaltenden pulsierenden Liegeklangs dominiert (die Notenköpfe bezeichnen im Notenbeispiel lediglich die Einsatzpunkte; Tondauern sind nicht indiziert). Ab Mitte von Takt 36 entstehen hingegen durch die rhythmische Konfiguration deutlicher motivisch konturierte Gestaltknoten, die in ihrer Tendenz zur impliziten ‚unscharfen‘ Symmetrie als Weiterentwicklungen Webern’scher Konfigurationen erkennbar sind: So sind zur Mitte von Takt 38 eine Sechs- und eine Fünftonfigur hin ‚schief-symmetrisch‘ angeordnet (ebenso wie die vorangehende fünfwertige Figur am Übergang der Takte 36/37), worauf dann in Takt 39 eine quasi-‚kadenzierende‘ Fragmentierung der Gruppierungsgröße auf vier und schließlich zwei Impulse erfolgt. Nicht zuletzt davon, wie sehr solche Aspekte der Gestaltbildung und Gruppierung durch die Aufführung hervorgehoben werden, wird es abhängen, ob sie sich beim Hören als markante Orientierungspunkte aufdrängen.

Wenn Struktur 3 auch als komplexe Fortsetzung der ‚Gestaltreste‘ in den Strukturen 1 und 2 erscheinen kann, so wird in Struktur 6 (Nbsp. 30, Audiobsp. 21; Tonhöhen: $KU_5, KU_8, KU_4 / K_{12}, K_{11}$; Rhythmen: $U_{12}, U_{11}, U_{10} / R_5, R_8$) ein deutlicher Bruch zum Gestaltprinzip erkennbar: Die Dynamik der fünf Reihenfäden ist stark zurückgenommen (*ppp, pp, pppp, mf, pp*), die Artikulation durch Legato dominiert (3x *legato / staccato*, 1x *marcato*, 1x *legato*), die Harmonik bildet deutlich ‚weichere‘ Intervalle aus und ruft immer wieder Zusammenklänge auf, die aus tonaler Musik bekannt sind; besonders deutlich etwa macht sich der verminderte Septakkord $c - es^1 - fs^1 - a^1$ (*set class* 0369) in den Takten 67 bis 70 bemerkbar. Die Oktavregister sind in dieser Struktur nur teilfixiert. Zu den sechs in allen

³⁵ Vgl. ebd., 435f.

32 33 34 35 36 37 38 39

12 [1] 3 [4] 5 [2] 5 [2] 5 [3] 6 [5] 8 [3] 21 [1] 4 [1] 2 [1] 5

0:00 0:01,5 0:04,5 0:07,5 0:10 0:12,5 0:14,5 0:17 0:19,5

Notenbeispiel 29: Boulez, *Structures Ia*, synoptische Darstellung der Struktur 3



Audiobeispiel 20: Boulez, *Structures Ia*, T. 32–39 (Struktur 3); Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shirakura, Aufnahme 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung

65 8 66 67 68 69 70 71 72 0:00 0:02 0:04 0:07 0:10 0:12,5 0:15 0:17,5 0:19,5

Norenbeispiel 30: Boulez, *Structures Ia*, synoptische Darstellung der Struktur 6



Audiobeispiel 21: Boulez, *Structures Ia*, T. 65–72 (Struktur 6); Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shirakura, Aufnahme 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung

fünf Reihenfäden fixierten Tönen zählen neben $c - es^1 - fis^1 - a^1$ noch der in höchster Lage befindliche Tritonus $e^4 - b^4$, der mit dem zu Beginn exponierten Tritonus $cis^2 - g^2$ einen weiteren verminderten Septakkord ausbildet. Auch hier kommt es zu einer starken ‚Dehnung‘, stehender Klänge im ersten Teil der Struktur (T. 65–68) und zu Ansätzen hin zu einer ‚kadenzierenden‘ Pulsation in den letzten beiden Takten (T. 71–72). Vorwiegend sind es im zweiten Teil ‚modifizierte‘ Oktavlagen, die eine Brücke zur ansonsten stark kontrastierenden Struktur 7 bilden (die Tonhöhen H_1 , Gis , d^3 und b^4 finden sich in den ersten drei Takten der Struktur 7 wieder). Trotz solcher Anzeichen einer zyklischen Integration kann man Struktur 6 als ‚Plateau‘ der Formdramaturgie verstehen, die durch eine Exposition ‚schwebender‘ Klänge und eine Hingabe an die Zuständlichkeit der klanglichen Situation einen entscheidenden Wendepunkt des formalen Verlaufs darstellt.

Als ‚Pänultima‘ des Formablaufs werden in Struktur 10 Dichte und Tempo stark zurückgenommen, um in Struktur 11 (Nbsp. 31, Audiobsp. 22; Tonhöhen: KU_3 , KU_7 , KU_1 / K_3 , K_2 , K_1 ; Rhythmen: U_3 , U_2 , U_1 / R_3 , R_7 , R_1) dann mit dem maximalen Dichtegrad 6 und dem doppelten Tempo noch einmal eine finale Kulmination zu erfahren, die allerdings durch die extrem zurückgenommene Dynamik (*pppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*, *pppp*, *pppp*) und die auf tendenziell kurze Klangdauern zielende Artikulation (drei Mal *marcato*+*martellato*, je einmal *marcato*, *martellato* und ‚normal‘) eher den Charakter eines spukhaften Verschwindens oder eines rasch verklingenden Echos zur ‚neutralen‘, statischen Charakteristik der Struktur 10 (Dynamik *mp* / *f*; Artikulation *martellato* / ‚normal‘) erhält. Der von langen Liegetönen geprägte diskontinuierliche Satz in Struktur 10 weicht so in Struktur 11 einer ‚gehetzten‘ Motorik, nachvollziehbar anhand des rhythmischen Auszugs in Kombination mit den Zeitangaben (Nbsp. 31). Aus Struktur 3 abgeleitet erscheint die Disposition der durchgehend fixierten Oktavlagen (eine Ausnahme: aus b^1 in den Takten 106 bis 108 wird b^3 in den Takten 111 und 112 – vermutlich um die an dieser Stelle sehr naheliegende Assoziation mit G-Dur zu vermeiden. Im Zentrum steht hier G-Dur so wie Fis-Dur in Struktur 3 (vgl. Nbsp. 28). Die ‚offene‘, schärfere Harmonik, nachdrücklich inszeniert durch die schließende übermäßige Oktave in extrem weiter Lage ($Es_1 - e^4$) verstärkt die Poetik des ‚offenen Endes‘. Ein Eindruck des ‚Sich-Verlierens‘ wird gestützt durch die kontinuierliche Dissoziation der anfangs besonders hohen rhythmischen Dichte, das Zusammentreffen mehrerer Reihentöne auf demselben Schlag erzeugt eine rasche Folge von Dichteakzentuierungen (im rhythmischen Auszug steht der vertikale Pfeil für sechs, der Doppelakzent für vier, der einfache Akzent für drei und der ‚Dachakzent‘ für zwei gleichzeitige Töne). Gestaltknoten ergeben sich hier stärker auf lokal begrenzter Ebene, durch die zurückgenommene Dynamik und Artikulation und trotz des hohen Tempos entsteht nicht, wie in Struktur 3, der Eindruck eines pulsierenden Liegeklangs. Deutlich wird somit der Variantenreichtum, der gerade den besonders vielstimmigen Strukturen durch die Interaktion von seriell determinierten und frei wählbaren Parametern zuwächst und durchaus morphologische ‚Charakterisierungen‘ ihrer makroformalen Funktion erlaubt.

0:00 0:01,75 0:03,75 0:05,75 0:07,75 0:09,75

Notenbeispiel 31: Boulez, *Structures Ia*, synoptische Darstellung der Struktur 11

Audiobeispiel 22: Boulez, *Structures Ia*, T. 106–115 (Struktur 11); Maria Flavia Cerrato, Tugumi Shirakura, Aufnahme 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung



Aufführungs- und wahrnehmungspraktische Interpretationen können die in der Analyse offengelegten Tendenzen von Boulez' Strukturklängen sowohl in Richtung Diskontinuität (scharfe Gestik- und Tempokontraste; lange Zäsuren; Verweilen beim Einzelnen) als auch in Richtung Kontinuität (beziehungsreiche Tempogestaltung, dramaturgische Kürzung und Verlängerung der Zäsuren, Hervorheben gestalthafter und dramaturgischer Verbindungslinien) ausgestalten. Die Intention des Komponisten „absolut jede Spur des Überkommenen [zu] tilgen“, eine „neue Synthese“ anzustreben, die „nicht von Anfang an durch Fremdkörper – stilistische Reminiszenzen im besonderen – verdorben war“ und dabei „die Ohren [...] zum ‚Blinzeln‘“ zu bringen,³⁶ kann auf diese Weise gerade in der scheinbar umfassenden ‚Determination‘ des Erklingenden eine große Freiheit der Wahrnehmung eröffnen. In Werken wie den beiden folgenden Büchern der *Structures* (*Ic* und *Ib*, 1952), in *Le Marteau sans maître* (1952–57) oder in der (Fragment gebliebenen) Dritten Klaviersonate (1955–57) wurde solche paradoxe Freiheit, nicht zuletzt im kritischen Dialog mit anderen Tendenzen der Zeit, auch kompositorisch in zunehmend ‚wuchernden‘ Klangkonfigurationen entfaltet.

Formdramaturgien in den Einspielungen der Structures Ia

Die bisherigen Überlegungen haben bereits impliziert, dass eine beträchtliche Breite an Möglichkeiten besteht, die Makroform hörend zu gestalten: Das performative Hören kann sich am Wechsel von Dichte und Tempo orientieren, an den Brücken und Diskontinuitäten der harmonischen Räume, der Dauer der einzelnen Strukturen oder ‚Struktur-Blöcke‘ und ihrem Verhältnis zueinander etc. Dabei ist die Abhängigkeit solcher Hörstrategien von der Aufführungspraxis evident. So liegt, wie Martin Zenck anmerkt,³⁷ bereits in der konkreten Ausgestaltung der Zäsuren einiges Potenzial für eine großformale Gestaltung, andererseits natürlich auch im Grad der Präzision bzw. Flexibilität von Tempo, Dynamik und Synchronizität.

Unter diesen Aspekten soll ein kurzer Interpretationsvergleich die Möglichkeiten einer performativen Ausgestaltung der Makroform erhellen. Die drei verglichenen Einspielungen aus den Jahren 1965, 2007 und 2014 zeigen zunächst alle ein erwartbar hohes Maß an Tempopräzision, das tendenziell zu neueren Einspielungen hin leicht abnimmt, während umgekehrt die Gestaltung der Dauern der Zäsuren zwischen den einzelnen Strukturen keine klare Tendenz aufweist. Es scheint sich hier dennoch grob gesehen eine Entwicklung zu zeigen, die Leech-Wilkinson anhand von drei Einspielungen von Boulez' *Pli selon Pli* (1957–62) durch den Komponisten eingegrenzt hat: nämlich die Entwicklung von einer Konzentration auf die ‚Noten‘ und die möglichst korrekte und ‚angemessene‘ Umsetzung isolierter notierter Ereignisse (analog zum kompositorischen ‚Pointillismus‘) hin zu einer Integration solcher Ereignisse in übergreifenden Gesten, die Zusammenhang und Konti-

³⁶ Boulez, *Musikdenken heute* 2, 40, 44.

³⁷ Zenck, „Zur Dialektik von auditiver, performativer und textueller Analyse“, 18.

nuität in den Vordergrund stellen.³⁸ Diese Entwicklung sucht Leech-Wilkinson anhand einer dazu analogen Tendenz in der Musikpublizistik zu fundieren, die zunehmend von analytischen Spezialuntersuchungen weg zu Fragen von Klang und Wahrnehmung geführt habe.

Leech-Wilkinsons Darstellung ist gewiss in mancher Hinsicht verkürzend. Insbesondere scheint die Reduktion auf ‚technische‘ Dimensionen in Texten der 1950er und 60er Jahre ein Stereotyp zu sein, zu dem sowohl zahlreiche Überlegungen zu Hören und Wahrnehmung in diesem Zeitraum – selbst wenn sie meist durch die Informationsästhetik und verwandte Strömungen stark technisiert und rationalisiert waren³⁹ – als auch die große Zahl strukturanalytischer Untersuchungen seit den 1980er Jahren Gegenbeweise liefern. Dennoch soll Leech-Wilkinsons Beobachtung einer Entwicklung hin von einem aufs Detail fokussierten, eng am Text orientierten ‚pointillistischen‘ Interpretationsstil hin zu einem stärker kontextbezogenen, ‚kontinuierlichen‘ Interpretationsstil durch den folgenden Interpretationsvergleich überprüft werden. Abbildung 8 zeigt einen Vergleich der durch die Partitur vorgegebenen Zeitdauern mit den realisierten Zeitdauern in den drei Einspielungen (Audiobsp. 23–25). Wenn wir die Dauern für die elf Strukturen vergleichen, so scheint es zunächst, dass die älteste Aufnahme (Kontarsky/Kontarsky 1965,⁴⁰ im Folgenden K/K 1965) tatsächlich den vorgeschriebenen Tempoangaben am nächsten kommt. In der Tat weichen die Strukturen 1 bis 5 in dieser Aufnahme nur um 1,6% von den vorgeschriebenen Dauern ab – ein Wert, der aufgrund der Messtoleranz vernachlässigt werden kann. Dann aber sehen wir eine eklatante Abweichung vom vorgeschriebenen Tempo in Struktur 6 (Abweichung 46%, 36,1 statt 19,5 Sekunden, also nahezu das halbe Tempo bzw. die doppelte Dauer). Nachdem die Strukturen 7 bis 9 wieder relativ eng am notierten Tempo sind, wenn auch deutlich weniger streng als zu Beginn (Abweichung durchschnittlich 12,67%), weichen die abschließenden Strukturen 10 und 11 wieder relativ deutlich ab (durchschnittlich 29%).

Man kann folgern, dass die Brüder Kontarsky hier ganz gezielt großformale Architektur akzentuieren wollen: Die Achse der Struktur 6 wird weit überproportional herausgehoben, ebenso werden die Schlussstrukturen 10 und 11 stark verlangsamt, während anfangs eine übergenaue Präzision den Tempofluss und damit ein dynamisches Hinzielen auf die zentrale Achse verstärkt. Die beiden jüngeren Aufnahmen (Chen/Pace 2007⁴¹ und Cerrato/Shirakura 2014,⁴² im Folgenden C/P 2007 und C/S 2014) weisen demgegenüber

38 Leech-Wilkinson, „Musicology and Performance“, 793–798.

39 Vgl. u.a. Borio, „Komponisten als Theoretiker“.

40 Alfons und Aloys Kontarsky, Erstveröffentlichung Wergo LP WER 60 011 (1965); CD WER 60 11–2 (1992).

41 Pi-Hsien Chen, Ian Pace, Aufnahme: 2.–5.10.2007, WDR Funkhaus Wallrafplatz, Klaus-von-Bismarck-Saal, Aufnahmeleitung: Michael Peschko, Bardo Kox; veröffentlicht auf der CD Hat-Hut Records, hat[now]ART 175, 2010.

42 Maria Flavia Cerrato (Klavier I), Tsugumi Shirakura (Klavier II); zum Zeitpunkt der Aufnahme Studentinnen, jetzt Absolventinnen des Masterstudiums „Performance Practice of Contemporary Music“

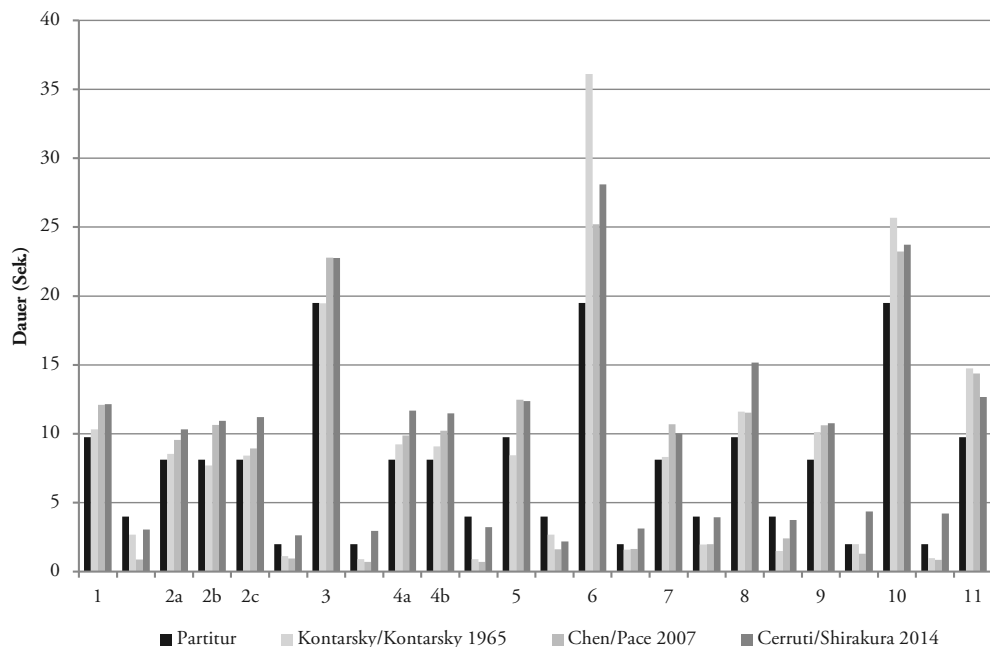


Abbildung 8: Vergleich der Tempogestaltung von *Structures Ia* in drei ausgewählten Einspielungen; als Vergleichswerte wurde für eckige Fermaten eine Dauer von zwei Sekunden, für runde eine Dauer von vier Sekunden angenommen (vgl. Tab. 1)

eine deutlich weniger signifikante Streuung von Tempoabweichungen auf, auch wenn bei beiden Aufnahmen die Abweichung bei Struktur 6 ebenfalls einen verhältnismäßig hohen Wert erzielt (22,7% bei C/P 2007 und 30,6% bei C/S 2014, die Maxima liegen bei 32,1% bei C/P 2007 [ST11] und bei 35,7% bei C/S 2014 [ST8]). Insgesamt ist auffällig, dass die durchschnittliche Tempoabweichung bei K/K 1965 trotz dem Extremwert in Struktur 6 am niedrigsten ist (17,8%, gegenüber 19,7% bei C/P 2007 und 24,1% bei C/S 2014).

Betrachten wir nun die Fermaten: Spätestens hier muss eine quellenkritische Anmerkung ergänzt werden, die die Analyse von Tonaufnahmen allgemein betrifft⁴³: In allen drei Aufnahmen sind die *Structures Ia* als ein CD-Track veröffentlicht (im Falle von K/K 1965 als Digitalisierung der ursprünglichen LP-Einspielung). Es muss aber bezweifelt werden, dass es sich bei den Einspielungen um ungeschnittene ‚Durchläufe‘ handelt.⁴⁴ Somit ist

an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, betreut vom Klangforum Wien. Einspielung auf MIDI-Flügeln an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz am 4.1.2014; Aufnahmeleitung: Christian Utz und Dieter Kleinrath.

⁴³ Vgl. u.a. Cook, „Methods for Analysing Recordings“.

⁴⁴ Dies konnte ich für die Aufnahme Chen/Pace 2007 verifizieren, die nach Aussage von Pi-Hsien Chen eine Vielzahl von Schnitten aufweist, wobei der Einfluss der Interpret*innen auf das Endprodukt

also die Wahrscheinlichkeit groß, dass auch die Länge der Pausen zwischen den Strukturen erst nachträglich während der Abmischung festgelegt und womöglich auch dort Pausen gekürzt oder auch verlängert wurden, wo zwei Strukturen unmittelbar hintereinander aufgenommen wurden. Nun sollte man freilich annehmen, dass die Pianist*innen selbst an diesem Prozess beteiligt waren und die Länge der Zäsuren bestimmen durften. Die in allen drei Fällen signifikant unterschiedliche Länge der Zäsuren würde einerseits dafür sprechen. Andererseits gibt es in allen drei Aufnahmen *keinen* signifikanten Unterschied zwischen runden und eckigen Fermaten. Bei K/K 1965 und C/P 2007 sind die runden Fermaten im Durchschnitt unwesentlich länger (K/K 1965: 1,95 Sek., C/P 2007: 1,52 Sek. gegenüber 1,32 bzw. 1,09 Sek. für die eckigen Fermaten), während bei C/S 2014 das Verhältnis umgekehrt ist (3,23 Sek. gegenüber 3,46 Sek. für die eckigen Fermaten).

Dennoch können bei aller also gegebenen Vorsicht hinsichtlich der Intentionalität der Zäsur dauern drei unterschiedliche formdramaturgische Konzepte unterschieden werden: Die maximalen Zäsur dauern setzen die Brüder Kontarsky nach der Struktur 1 (2,69 Sek.), die damit als Eröffnung deutlich vom Folgenden abgesetzt wird, vor Struktur 6 (2,69 Sek.), was deren Achsenfunktion weiter verdeutlicht, sowie vor den Strukturen 8 und 10 (1,98/1,99 Sek.), was mit der insgesamt freieren Tempogestaltung im zweiten großen Abschnitt korrespondiert (insgesamt sind drei der vier genannten Zäsuren durch ‚runde‘ *points d'orgue* markiert). Chen und Pace nehmen nicht nur insgesamt die Fermaten durchschnittlich am kürzesten (1,3 Sek. gegenüber 1,6 bei K/K 1965 und 3,3 bei C/S 2014), wobei ihre Zäsur dauern die höchste Schwankungsbreite aufweisen (relative Standardabweichung 0,46 gegenüber 0,42 bei K/K 1965 und 0,21 bei C/S 2014). Leicht verlängerte Zäsur dauern lassen sich bei Chen und Pace am ehesten vor den Strukturen 8 und 9 erkennen, also gerade dort, wo die Analyse aufgrund der stabilen Dichte eher einen kontinuierlichen Übergang suggeriert hatte. Dagegen sind die Zäsuren nach der ersten und vor der letzten Struktur auffallend kurz (0,87 bzw. 0,84 Sek.), und auch Struktur 6 wird nicht durch die Zäsurenlängen gesondert herausgehoben (1,62 bzw. 1,65 Sek.). Bei Cerrato und Shirakura ist auffällig, dass alle Zäsuren im ersten Abschnitt inkl. der Zäsur nach Struktur 6 *unter* dem Durchschnitt liegen, während alle folgenden Zäsuren (d.h. die Zäsuren zwischen den Strukturen 7 und 11) *über* dem Durchschnitt liegen. So besehen lässt sich tatsächlich ein gemeinsamer Nenner aus allen drei Aufnahmen ziehen: Der erste Abschnitt mit den Strukturen 1 bis 5 wird in allen drei Aufnahmen durch eine Verkürzung der Zäsuren und zum Teil auch durch eine deutliche Stabilität des Tempos als eine formale Einheit verstanden; von K/K 1965, im Ansatz auch von C/S 2014, wird dabei die Struktur 1 als Eröffnung abgesetzt; die zentrale Struktur 6 wird vom Tempo her deutlich zurückgenommen, aller-

aufgrund der knapp bemessenen Zeit begrenzt war (E-Mail an den Verfasser, 9.9.2016). Im Falle der Abmischung der Aufnahme Cerrato/Shirakura 2014 am 18.4.2014 wurde ein Gesamtdurchlauf zugrunde gelegt, danach wurden allerdings einzelne Strukturen ersetzt und die Länge der Zäsuren in Abstimmung mit den Interpretinnen angepasst.

dings nur zum Teil auch durch die Zäsuren markiert (vor allem bei K/K 1965). Der zweite Teil mit den Strukturen 7 bis 11 wird durch eine tendenzielle Verlängerung der Zäsuren stärker diskontinuierlich gestaltet, und es lässt sich auch eine Tendenz zum Absetzen der schließenden Struktur erkennen, vor allem durch ein relativ deutlich verlangsamtes Tempo (nur bei C/S 2014 auch durch eine verlängerte Zäsur davor, die hier fast fünf Sekunden erreicht).



Audiobeispiel 23: Boulez, *Structures Ia*; Alfons und Aloys Kontarsky, Aufnahme 1965, CD WER 6011-2, © 1992 WERGO Schallplatten GmbH, Track 1



Audiobeispiel 24: Boulez, *Structures Ia*; Pi-Hsien Chen, Ian Pace, Aufnahme 2007, CD hat[now]ART 175, © WDR Köln, 2007, © 2010 HAT HUT Records Ltd., Track 2



Audiobeispiel 25: Boulez, *Structures Ia*; Maria Flavia Cerrato, Tsugumi Shira-kura, Aufnahme 2014, unveröffentlicht, Verwendung mit freundlicher Genehmigung

Eine solche Darstellung von gemessenen Werten fällt notwendigerweise sehr technisch aus, weswegen ein derartiges *distant listening* durch einen qualitativen Interpretationsvergleich mittels *close listening* ergänzt werden muss (→ 3.),⁴⁵ gerade auch im Sinn der von Martin Zenck geforderten „diskursive[n] Erörterung“ eines „diagrammatischen Wissensbildes“, mit dem Ziel, die „sich in und mit der Zeit artikulierende Komposition“ adäquater zu fassen.⁴⁶ Dies soll hier durch einen Vergleich der drei *Lent*-Abschnitte (ST₃, 6, 10) geschehen, denen in der Analyse ja eine besonders saliente formarchitektonische Bedeutung als makroformale *cues* zugesprochen wurde. Für die drei Abschnitte wurden oben bereits relativ deutliche Charakterunterschiede herausgearbeitet. Schon Ligetis Analyse wies darauf hin, dass in Struktur 3 die hohe Dichte von sechs Reihenfäden dazu tendiere, die rhythmische Serialität zu neutralisieren, da die Zweiunddreißigstel- und Sechzehntelwerte im Resultat stark zunehmen.⁴⁷ Tatsächlich lässt sich der durchgehende Sechzehntelpuls in allen drei Aufnahmen relativ deutlich vernehmen, am markantesten wohl im außerordentlich präzisen Tempo der Brüder Kontarsky (Abweichung vom notierten Tempo hier nur 0,1%, gegenüber jeweils 14,4% bei C/P 2007 und C/S 2014). Die rhythmische ‚Prosa‘, die in nahezu allen anderen Strukturen vorherrscht, verschwindet also hier, nicht zuletzt

⁴⁵ Vgl. Cook, *Beyond the Score*, 135–223.

⁴⁶ Zenck, „Zur Dialektik von auditiver, performativer und textueller Analyse“, 20.

⁴⁷ Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik“, 435f.

bedingt auch durch die vorwiegend laute Dynamik und die ebenfalls vorwiegend auf Markierungen zielende Artikulation (siehe oben). Das mehrfache Hören der drei Einspielungen macht deutlich, wie stark hier die vorgegebene Struktur die Interpretation prägt; dabei ist das leicht zurückgenommene und unmerklich schwankende Tempo bei C/P 2007 und C/S 2014 weniger deutlich erkennbar als etwa die Bemühung von Chen und Pace, auch innerhalb der pulsierenden Rhythmik ‚Gestaltknoten‘ hervortreten zu lassen, etwa indem das *quasi p* deutlicher als bei K/K 1965 zurückgenommen wird oder die Takte 38/39 als ‚Kadenz‘ im Sinne einer motivischen Verdichtung verstanden werden (zum Beispiel wird die ‚Imitation‘ zwischen $b^4 - d^4$ [Klavier II] und $c^3 - g^2$ [Klavier I] in Takt 38 besonders deutlich). Cerrato und Shirakura dagegen scheinen gezielt solche ‚Knoten‘ zu vermeiden. In der ‚Neutralität‘ ihrer Deutung nähern sie sich hier eher den Brüdern Kontarsky an.

Der zweite *Lent*-Abschnitt (ST6) bildet, wie dargestellt, einen deutlichen Gegensatz zum ersten mit stark zurückgenommener Dynamik, Überwiegen der Legato-Artikulation und ‚weicherer‘ Harmonik. Daneben ist die Rhythmik deutlich flexibler als in Struktur 3. All dies scheint für die Interpret*innen eine freiere Tempowahl zu rechtfertigen. Tatsächlich führt bei den Brüdern Kontarsky das nahezu halbe Tempo zu einer extremen Dehnung der ‚stehenden Klänge‘ vor allem im ersten Teil der Struktur (T. 65–68), und auch im zweiten Teil werden die Ansätze zu einer Pulsation in den letzten beiden Takten (T. 71–72) kaum vernehmbar, während sie im rascheren Tempo der beiden neueren Aufnahmen einen deutlich kadenzierenden Charakter annehmen. Man könnte das als erneute Bestätigung der Kontarsky-Dramaturgie verstehen: Struktur 6 wird als ‚Plateau‘ gleichsam aller Zeitdynamik enthoben, während die neueren Aufnahmen – hier Leech-Wilkinsons These bestätigend – stärker auf die Kontinuität auch dieser Struktur in den übergeordneten Prozess abzielen.

Der letzte *Lent*-Abschnitt (ST10) ist wiederum durch die serielle Struktur vollkommen anders gestaltet. Als ‚Pänultima‘ des Formablaufs werden Dichte und Tempo hier stark zurückgenommen, um in Struktur 11 dann mit dem maximalen Dichtegrad 6 und dem doppelten Tempo noch einmal eine finale Verdichtung zu erfahren, die, wie oben ausgeführt, durch die äußerst zurückgenommene Dynamik den Charakter eines spukhaften Verschwindens oder eines rasch verklingenden Echos zu Struktur 10 erhält. Dem steht das relativ deutlich verlangsamte Tempo der Struktur 11 in allen drei Aufnahmen eher entgegen. Am überzeugendsten wird der instabile Charakter von Cerrato und Shirakura eingelöst, deren Virtuosität hier verblüfft (und deutlich macht, aus welchen Gründen das vorgeschriebene Tempo hier fast unerreichbar ist). Die Struktur 10 hat durch die Kombination des langsamen Tempos und der geringen Dichte einen statischen Charakter, der erhöht wird durch die Kombination der seriellen Rhythmusreihen: Dies führt wiederholt zu ‚liegenden‘ Intervallen, deren Dauer bis zu zehn (Zweiuunddreißigstel-)Grundwerte (= 2,5 Sekunden) umfasst und die daher den Satz stark diskontinuierlich wirken lassen – vor allem im Umfeld der dichten Strukturen 9 und 11. Durch die mittlere Dynamik (*mp* / *f*) und die Artikulation (*martellato* / ‚normal‘) wird die ‚neutrale‘, statische Charakteris-

tik verstärkt. Wiederum wird diese Charakteristik am deutlichsten bei den Brüdern Kontarsky, welche die Dynamik insgesamt stark zurücknehmen und vor allem die *martellati* in Klavier I extrem kurz halten. Im Gegensatz dazu steht die Aufnahme von Chen und Pace, die mit verschiedenen überraschenden Akzentuierungen in der Mittellage von Klavier II (etwa *es*¹ in Takt 99, *a* in Takt 100 und *cis*¹ in Takt 102) einen weit unruhigeren Charakter ausbreiten. Auch hier könnte dies also darauf hinweisen, dass die Brüder Kontarsky eine markantere großformale Architektur schaffen möchten, während Chen/Pace und Cerrato/Shirakura verstärkt die Kontinuität zwischen den Strukturen herausarbeiten.

Zusammengefasst ergibt sich durch das *close listening* der *Lent*-Abschnitte eine Bestätigung und Verstärkung der Interpretation der Datenanalyse des *distant listening*. Daraus können nun klare Anhaltspunkte für ein performatives Hören in Wechselwirkung mit der Aufführungspraxis formuliert werden:

- Die Aufnahme der Brüder Kontarsky scheint einerseits zeittypisch in ihrer tendenziell ‚neutraleren‘ Diktion, aber vor allem auch in der insgesamt eindrucksvollen Tempopräzision sowie in der eher ‚eiligen‘ Auffassung der Zäsuren. Andererseits ist diese Interpretation am deutlichsten in Hinblick auf die großformale Gestaltung hin konzipiert: Das nahezu halbe Tempo, das für Struktur 6 gewählt wird, die deutliche Abtrennung der Rahmenstrukturen 1 und 11, vor allem auch durch die stark ‚neutralisierte‘ Auffassung von Struktur 10, sowie die hochgradige Präzision von Struktur 3 als nachdrücklicher Gegensatz zu Struktur 6 zeigen ein sehr klares makroformales Konzept, das auf das Plateau der zentralen Achse zielt und die so entstehenden beiden formalen ‚Hälften‘ durch unterschiedliche Binnengestaltung plastisch herausarbeitet.
- Chen und Pace scheinen dagegen am stärksten die *Structures Ia* gleichsam ‚in einem Atemzug‘ durchmessen zu wollen; sie beschränken die Zäsuren tendenziell auf ein minimales Nachklingen, die Tempoabweichungen sind relativ konstant und reduzieren so das architektonische Moment zugunsten eines prozessualen Fließens, das allerdings durch die gegenüber der älteren Aufnahme klareren dynamischen und gestischen Kontraste belebt wird.
- Im Gegensatz dazu lassen Cerrato und Shirakura durch die Dehnung der Zäsuren stärker den diskontinuierlichen Charakter von einzelnen ‚Sätzen‘ hervortreten, finden aber andererseits durch eine Mischung aus Tempodehnung und -konstanz eine plausible Mitte zwischen den beiden früheren Einspielungen. Besonders überzeugt das ‚offene Ende‘ durch die virtuose Interpretation der Struktur 11.

Gewiss sind dies nicht die einzigen Aspekte, die ein aufmerksames Hören diesen drei Interpretationen entnehmen kann. Wie Martin Zenck betont, gilt es auf Grundlage des hier Eingegrenzten

auszuprobieren, wie eine musikalische Interpretation, die noch ganz nahe am ‚Text‘ ist, sich im Vergleich zu einer ganz anderen, die möglicherweise auch ganz andere Aspekte im ‚Text‘ akzentuiert, sich jeweils auf das Hörverhalten auswirkt, auch um einen Prozess der Überlage-

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

rung verschiedener Hörerfahrungen von ein und demselben Klangausschnitt in Gang zu setzen. Es könnte hierbei überprüft werden, was an einmaliger Hörerfahrung im Hörgedächtnis zurückbleibt, was jeweils dann an neuer hinzutritt und insgesamt zu einem umfassenden Hör-Resultat führt.⁴⁸

Als Desiderat wird aus allen drei Aufnahmen deutlich, dass eine Beachtung der unterschiedlichen Fermatentypen gewiss noch neue Perspektiven bringen würde und auch noch ‚radikalere‘ Interpretationen in Richtung Diskontinuität einerseits (schärfere Gestik- und Tempokontraste; längere Zäsuren), wie auch in Richtung Kontinuität (gezielt kontinuierliche Anbindung der Tempi, gezielte dramaturgische Kürzung und Verlängerung der Zäsuren etc.) andererseits denkbar wären und wiederum zu neuen performativen Hörerfahrungen führen würden.

Die ausführliche performative Analyse der *Structures Ia* zeigt somit, dass selbst in einer hoch rational konzipierten Umgebung primäre morphosyntaktische Bildungen analytisch gefasst, klingend hervorgebracht und hörend gestaltet werden können. Diese stehen in einem fortgesetzten Spannungsfeld mit der seriellen Konzeption, sind nicht allein durch diese determiniert, aber doch stark mitbestimmt, und enthalten zahlreiche Dimensionen von Mehrdeutigkeit und Flexibilität, die durch den weitgehenden Verzicht auf „stilistische Reminiszenzen“ umso stärker hervortreten. In der Interaktion zwischen Interpret*innen und Hörer*innen wird eine spezifische Instanz performativen Hörens hervorgebracht, die das Potenzial besitzt, sich von der zu eng gefassten Vorstellung einer abbildhaften komponierten Struktur wie auch von langlebigen Rezeptionskonstanten zu lösen.

György Ligetis *Kyrie* (1963–65) zwischen Kontur und Klangmasse

György Ligeti aus einer Kritik serieller Methoden entwickelte Verfahren gingen einerseits aus dem Wunsch nach einer Relevanz der Intervallcharakteristik und der an sie gekoppelten räumlichen Assoziationen für die musikalische Wahrnehmung hervor, andererseits aber trieb er die polyphone Anordnung von Intervallverbänden gezielt so weit, dass sie in eine nur mehr umrisshafte, *konturhafte* Form der Wahrnehmung umschlagen musste. Ligeti hatte in seinem Text „Wandlungen der musikalischen Form“ (1960) den Gestaltaspekt eingehend diskutiert (→ 1.5.4)⁴⁹ und kam dadurch schließlich in postseriellen Werken wie dem bekannten *Kyrie* aus dem *Requiem* (1963–65) zu einer erweiterten Reihentechnik, in der die Intervallstruktur der Reihe für die Konturen des großformalen Prozesses unmittelbar relevant wurde.

Werfen wir einen Scheinwerfer auf die konturbildende Bedeutung der Reihen im *Kyrie*: Dem Satz liegen zwei eng verwandte reihenartige Bezugsstrukturen zugrunde, eine *Kyrie*-

⁴⁸ Zenck, *Pierre Boulez*, 92.

⁴⁹ Vgl. Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, 87–91.

und eine *Christe*-Reihe, die sich beide auf die Konturen von Luigi Nonos allintervallischer Spreizreihe aus *Incontri* (1955) und dem *Canto Sospeso* (1955–56) beziehen (Nbbsp. 32).⁵⁰ Eine sich spreizende (und dann wieder zusammenziehende) Tendenz wird nach dem Modell von Stockhausens *Gruppen* auch auf die Großform übertragen: Die Anfangstöne aller 22 Einsätze bilden eine Makrostruktur mit demselben Reihenprinzip.⁵¹

Die Nono-Reihe wurde von Ligeti an einigen Stellen durch die Einfügung zusätzlicher kleiner Sekunden ‚manipuliert‘ (*Christe*-Reihe) und in ein konturhaftes Bewegungsmodell aufgelöst (*Kyrie*-Material). Die Intervallcharakteristik bleibt so vor allem in der *Christe*-Reihe erhalten, wobei durch das ‚Auf- und Abrollen‘ der Reihe, also die Kombination von Grund- und Krebsformen von Reihensegmenten, vor allem die Sekundschritte vervielfacht werden (vgl. Nbbsp. 32, Audiobsp. 26, Einsätze in Tenor in Takt 1 und Sopran in Takt 60). Die Intervalle der *Kyrie*-Reihe dagegen werden zur durchgehenden Wellenkontur aufgefüllt, mit immer größer werdenden Wellen bis hin zum Rahmenintervall der großen Septime. Sie zeichnen damit den Spreizprozess von Nonos Ausgangsreihe gestisch, aber nicht intervallisch ‚exakt‘ nach. Ein Vergleich dreier ausgewählter Reihengestalten in Notenbeispiel 32 zeigt die Gemeinsamkeiten der Verfahren: Die sich spreizende Intervallcharakteristik der *Christe*-Reihe wird zum Modell für die chromatischen Linien des *Kyrie*-Materials. In beiden Fällen entsteht so die Tendenz zur immanenten Zweistimmigkeit bzw. zum *auditory streaming* zweier eigenständiger auseinanderstrebender Linien, ein Verfahren, das auf vergleichbare Techniken in Ligetis späten Klavieretüden vorausweist.



Audiobeispiel 26: Ligeti, *Requiem*, II. *Kyrie*, T. 1–59; London Voices (Terry Edwards), Berliner Philharmoniker, Jonathan Nott, Aufnahme 2002, CD Teldec Classics 8573-88263-2, © 2003 Teldec Classics International GmbH, Hamburg, Germany, Track 12, 0:00–3:16

50 Ligeti weist auf Nonos Reihe hin und führt aus, dass sie „aus der Interpolation zweier, in Gegenrichtung strebender Sequenzen kleiner Sekunden besteht.“ (Ebd., 87.) Ein bewusster Bezug auf Nonos Reihe im *Requiem* liegt also sehr nahe. Vgl. auch Floros, *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, 103–105.

51 Die ersten zwölf Töne der sich aus den 22 Einsätztönen ergebenden Makroreihe entsprechen der in Notenbeispiel 32 angegebenen ‚Urform‘ der *Christe*-Reihe, allerdings in wechselnden Oktavierungen, bedingt durch die unterschiedlichen Stimmlagen der Einsätze. In transponierter Form tritt diese Urform während des Satzes nur einmal in fast ‚reiner‘ Form auf (T. 82, Bass, transponiert auf *f*, erster und zweiter Reihenton sind vertauscht). Die Töne 11 bis 22 der Makroreihe sind eine variierte Umkehrung der Urform transponiert auf *es* (hierbei sind die Töne leicht permutiert: 2-1-3-4-6-5-7-8-9-12-11-10). Die Töne 11 und 12 der Makroreihe gehören also nach Weberns Modell der Reihenverschränkung zwei unterschiedlichen Reihenformen an. Vgl. dazu u.a. Ligetis Brief an Harald Kaufmann vom 6.2.1970 (Kaufmann, *Von innen und außen*, 252), Bernard, „A Key to Structure in the Kyrie of György Ligeti’s Requiem“ und Bernard, „Rules and Regulation“, 159–167.

KYRIE-Reihe (nach neu hinzureisenden Tönen)
1-2-4-1-2-6 (Intervalle in Halbtonen)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
KYRIE-Einfüge [Konkur]
1 2 5 4 2 5 2 5 7 9 4 5 9 11 (Intervalle in Halbtonen)
1 2 3 4 1 5 6 7 2 4 8 9 8 3 10 11 12 (Reihencharakter der Kontur)

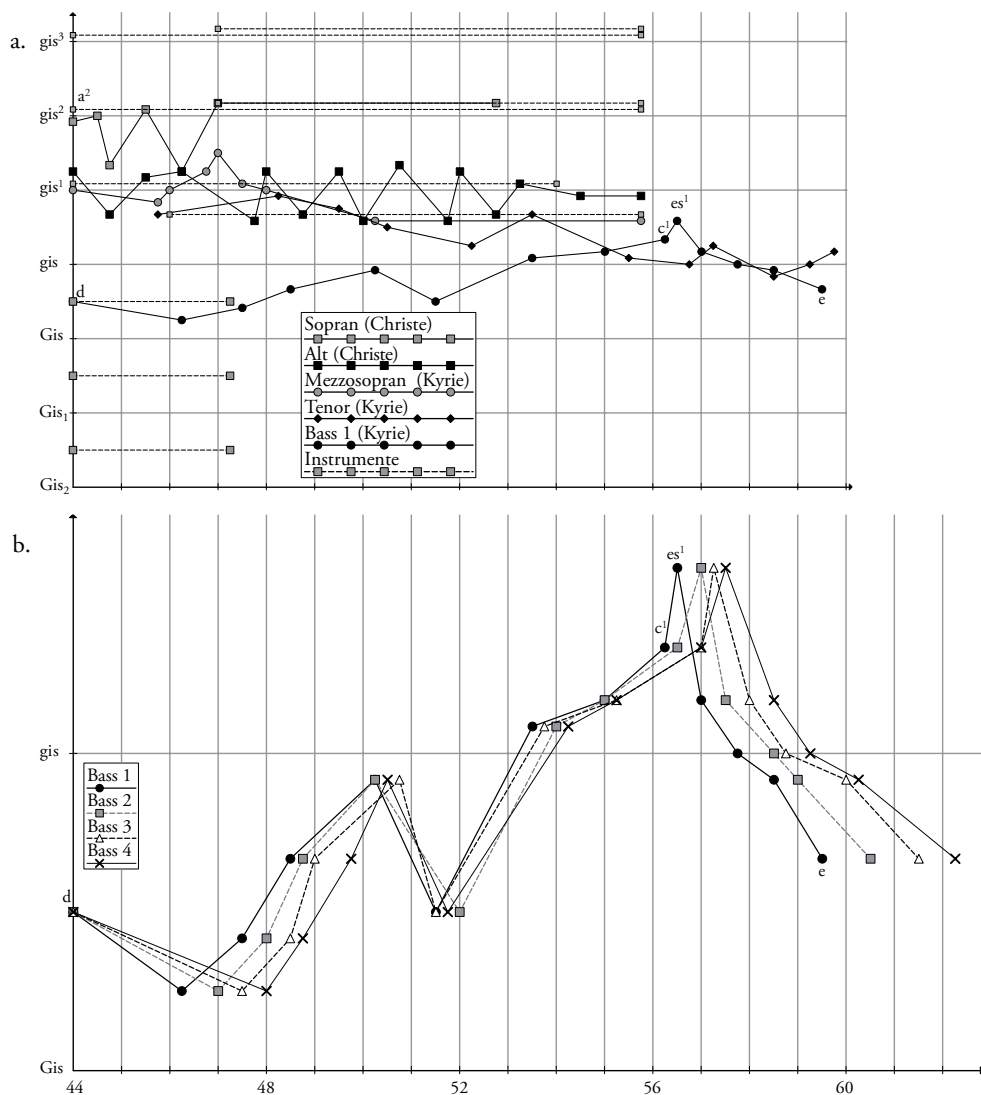
NONO, *Il Canto Sogno* (1950), allintervallische Sprechreihe
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (Intervalle in Halbtonen)
CHRISTE-Reihe
1-2-3-4-1-6
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
CHRISTE-Kontur
1 2 3 5(4-1) 7(6-1) 8 9 10 11

Kyrie-Bc, 1. Einsatz, ALT, T. 1; Dauer: 44,5 s
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Christe-Bc, 1. Einsatz, TENOR, T. 1; Dauer: 48,5 s
1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Christe-Ec, 6. Einsatz, SOPRAN, T. 60; Dauer: 48,5 s
2 1 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 10 11 12 11 10 11 12 11 12

Notenbeispiel 32: Ligeti, *Requiem*, II. *Kyrie*, Reihengenerale und Konturen

Abbildung 9: Ligeti, *Requiem*, II. Kyrie, T. 44–62, a. Konturen gesamt, b. Konturen Detail (Bässe)

Die graphische Darstellung einer längeren Passage des Satzes (T. 44–62, Abb. 9a) zeigt, wie im Gesamtergebnis durch Stimmkreuzung und die Kombination der Zick-Zack-Bewegung der *Christe*-Struktur mit der kontinuierlichen Wellenbewegung der *Kyrie*-Struktur ein plastischer Tonraum erzeugt wird, der durch die instrumentalen Liegeklänge klare Bezugspunkte erhält. Dabei ist in dieser vereinfachten Darstellung noch nicht das ‚Ausfransen‘ der Konturen berücksichtigt, das durch die nach dem Modell von Johannes Ockegheims

Prolationskanon entwickelte Mikropolyphonie entsteht.⁵² Die Darstellung anhand der vier Bassstimmen (Abb. 9b) macht deutlich, dass Ligeti dabei die kanonische Struktur gezielt flexibel hält, die Reihenfolge, in der die vier Stimmen den nächsten Kehrton erreichen, also ständig wechselt. Das Ergebnis lässt aufgrund der großen Variabilität und des Beziehungsreichtums der Strukturen äußerst plastisch die Gestalthaftigkeit des Gesamtklangs hervortreten, allerdings nicht als eine fest umrissene, sondern als prozesshafte Gestalt in statu nascendi.

Durchhörbare Gitterstrukturen: Ligetis *Continuum* für Cembalo solo (1968)

Ausgehend von seiner kritischen Analyse der *Structures Ia* und anderen spezifischen Perspektiven auf historische Kompositionstechniken ging es György Ligeti in seinen Werken seit den späten 1950er Jahren darum, aus der seriellen Dissoziation der Form neu formale Prozessualität und damit die Spannung zwischen Erwartbarkeit und Unerwartbarkeit wiederzugewinnen (→ 1.5.4). Die Wende zur ‚Klangkomposition‘ um 1960 machte zudem das Prinzip des globalen ‚Texturklangs‘ im Sinne einer radikalisierten postseriellen Feld-Polyphonie (wie sie etwa in Stockhausens *Gruppen* angelegt war, → 1.4.2.) zum obersten Prinzip und verstand dabei musikalische Form im Wesentlichen als Manifestation von Klang (→ 1.3.1). Das berühmt gewordene *Continuum* für Cembalo solo (1968) ist eine pointierte Weiterentwicklung dieses Prinzips, da hier instrumentenspezifische Klangtexturen besonders stringent in einen formalen Prozess überführt werden. Der Grundgedanke des Werks geht zurück auf einen Auftrag der Schweizer Mäzenatin und Cembalistin Antoinette Vischer im Jahr 1965.⁵³ Von Anfang an stand die Charakteristik des Instruments im Zentrum der Konzeption und die Paradoxie, einen kontinuierlichen Klang mit einem Instrument erzeugen zu wollen, das keine kontinuierlichen Töne hervorbringen kann: „I thought to myself, what about composing a piece of music that would be a paradoxically continuous sound, something like *Atmosphères*, but that would have to consist of innumerable thin slices of salami? [...] it all arose from the sound quality of the harpsichord.“⁵⁴

Die Faszination für das Mechanische verbindet das Werk mit dem sechs Jahre zuvor entstandenen *Poème symphonique* für 100 Metronome (1962), Ligetis Antwort auf die

52 Neben Ockeghems Polyphonie standen Bachs Motette *Singet dem Herren ein neues Lied* (1726–27) BWV 225 und Thomas Tallis’ 40-stimmige Motette *Spem in alium* (1568–69) im Hintergrund der doppelchörigen *Kyrie*-Konzeption. Das Prinzip des Prolationskanons brachte Ligeti nicht nur mit Ockeghems *Missa Prolationum*, sondern auch mit Johannes Ciconias dreistimmigem Kanon *Le ray au soleil* (1402) in Verbindung (vgl. Ligeti/Bouliane, „Stilisierte Emotion“, 53). Ligeti entdeckte Ciconia allerdings erst lange nach der Komposition des *Requiem*, vermittelt durch Annette Kreuziger-Herr, die von 1986 bis 1990 die Kompositionsklasse Ligetis besuchte (Toop, *György Ligeti*, 184).

53 McKean, „Compositional Process and Notational Implications in Ligeti’s *Continuum* für Cembalo“, 6.

54 Ligeti, *György Ligeti in Conversation*, 21.

Fluxus-Bewegung.⁵⁵ Die Vorstellung einer gleichsam zerstückelten Kontinuität erwuchs aber auch nicht zuletzt aus den Erfahrungen im elektronischen Studio: Dass ab etwa 16 bis 20 Impulsen pro Sekunde der Eindruck von Einzelimpulsen (Rhythmus) in einen Tonhöhen Eindruck (Klangkontinuum) übergeht, inspirierte sowohl Stockhausens bekannte Theorie der Einheit der Zeit⁵⁶ als auch Gottfried Michael Koenigs Konzept der „Bewegungsfarbe“, auf das sich Ligeti explizit bezog.⁵⁷ In *Continuum* wird diese ‚gitterförmige‘ Art der Kontinuität durch die extrem hohe Geschwindigkeit des Cembalospiels realisiert. Laut Partiturvorschrift darf das Stück maximal vier Minuten dauern; dies ergibt bei 204 16/8-Takten eine minimale Metronomzahl von 51 pro Takt, eine minimale Dichte von 13,6 Impulsen pro Sekunde und eine Mindestgeschwindigkeit von 74 Millisekunden pro Impuls. Das hohe Tempo kann realisiert werden, da Ligeti auf Daumenuntersätze verzichtet – sämtliche Figuren bestehen aus maximal fünf Tönen pro Hand. Das Werk nahm nicht zuletzt wichtige Entwicklungen in Ligetis Musik der 1980er Jahre vorweg, insbesondere das Komponieren mit ‚inhärenten Mustern‘ wie sie Gerhard Kubik in der afrikanischen Musik beschrieben hatte und wie sie in Ligetis Klavierkonzert (1984–88) und Klavieretüden (1985–2001) prominent entwickelt wurden.⁵⁸

Exkurs: Steve Reichs *Drumming* (1970–71)

Ligetis ‚Gitterkomposition‘ ist eng verwandt mit frühen Entwicklungen des amerikanischen Minimalismus, vor allem in seiner Ausprägung durch Steve Reich, wobei die Musik Reichs Ligeti 1968 vermutlich noch nicht bekannt war. Insbesondere die Arbeit mit raschen repetitiven Mustern und dem damit zusammenhängenden Phänomen der ‚Phasenverschiebung‘ hatte Reich seit seiner Tonbandkomposition *It's gonna rain* (1965) kontinuierlich entwickelt. In der Technik der ‚Phasenverschiebung‘ wird ein in zwei Schichten exponiertes ostinates Muster von vollkommener Synchronizität aus mittels unmerklicher Beschleunigung oder Verlangsamung einer der beiden Schichten um einen Wert verschoben, sodass am Ende des Verschiebungsvorgangs die beiden Schichten in einem kanonischen Verhältnis im Abstand des Verschiebungswerts stehen. Am Beginn des 50- bis 70-minütigen *Drumming* (1970–71) wird nach Erreichen des zu Beginn sukzessive sich konstituierenden Bongo-Grundmusters durch Drummer 1 und 4 in Takt 16 (12/8: x-x-x-o-x-o-x-x-x-o-x-o [x: Schläge; o: Pausen]); gespielt in einem rasend schnellen Grundpuls von $\text{♩} = 528\text{--}576$, notiert als $\text{♩} = 132\text{--}144$) zunächst Drummer 4 durch Drummer 2 mittels einer dynamischen Überblendtechnik abgelöst (T. 17), bevor in Takt 19 dann Drummer 2 sukzessive sein Tempo beschleunigt bis er (nach 20 bis 30 Sekunden) zwei Achtelimpulse ‚vor‘ Drummer 1 spielt (Nbsp. 33). Nun setzt Drummer 3 ab Takt 21 mit verschiedenen Varianten von *resultant* (*resulting*) *patterns* ein, die aus der Überlagerung der beiden gegeneinander

⁵⁵ Vgl. Drott, „Ligeti in Fluxus“.

⁵⁶ Stockhausen, „... wie die Zeit vergeht...“.

⁵⁷ Ligeti, „Musik und Technik“, 252–261.

⁵⁸ Vgl. Scherzinger, „György Ligeti and the Aka Pygmies Project“ und Utz, *Musical Composition in the Context of Globalization*, 363–382.

verschobenen Muster entstehen. Zahlreiche solche resultierenden Muster werden in der Folge aneinander gereiht, ehe eine neue Phasenverschiebung das Grundmuster um weitere zwei Achtel verschiebt. In der ursprünglichen Manuskriptfassung der Partitur war die Gestaltung der *resultant patterns* zum Teil den Ausführenden freigestellt. Einige dieser neu entstehenden Muster wie sie in der durch Marc Mellits und Reich erstellten Neufassung der Partitur (2011) angegeben sind, werden in Notenbeispiel 33 dargestellt. Wie bei Ligeti sind in Reichs Musterstrukturen die Phänomene der *stream segregation* und die steigende Sensibilität der Wahrnehmung bei wiederholten Mustern hinsichtlich kleinster Veränderungen die entscheidenden Faktoren, die diesen ‚gradual process‘⁵⁹ als Formprinzip plausibel machen. Durch die klangfarbliche Annäherung der *resulting patterns* (Frauenstimmen / Marimbaphone; Pfeifen und Piccolo / Glockenspiele) werden in den folgenden Abschnitten des insgesamt vierteiligen Werks fortgesetzt neue Konstellationen des einen Grundmusters abgetastet und im abschließenden Abschnitt mit hochgradiger Virtuosität zusammengeführt.⁶⁰

Wesentlich für die Hörerfahrung von Ligetis *Continuum* – eines explizit auf die ästhetische Erfahrung hin komponierten Werks, in dessen Folge sich Ligetis Schaffen verstärkt auf „illusionäre Muster“ hin ausrichtete⁶¹ – ist die Orientierung an *streams*, also an musikalischen Linien, die mittels *auditory streaming* als eigenständige ‚horizontale‘ Gestalten aus dem Gesamtklang herausgehört werden können, wobei in vielen Fällen mehrere Optionen bestehen. Oft sind diese *streams* (wie in den *Structures Ia*) einfache Tonwiederholungen, die deutlich eine Veränderung eines zuvor ‚saturierten‘, gleichsam statischen Klangs anzeigen und eng mit der konsequenten kompositorischen Nutzung der zweimanualigen Disposition des Cembalos zusammenhängen. So wird etwa in Takt 50 der Zweiklang *fis*¹ – *gis*¹ als Resultat einer knapp einminütigen Transformation aus dem eröffnenden Zweiklang *g*¹ – *b*¹ (T. 1–9) hin zu komplexen zehntönigen clusterartigen Konfigurationen (T. 21–35) und wieder zurück zum einfachen Zweiklang erreicht (Nbsp. 34). Dieser Zweiklang wird über sechs Takte hinweg unverändert beibehalten (T. 50–55, 7,1 Sek.), bevor in Takt 56 als neuer ‚Signalton‘ ein *dis*¹ hinzutritt (ab Takt 58 in beiden Manualen), das deutlich als eigener *stream* erkannt werden kann und dem weitere *streams* von repetierten Tönen folgen (*eis*¹, *cis*¹, *his*¹ etc.), die sich ab einem gewissen Zeitpunkt so stark verdichten, dass die Wahrnehmung sich wieder von den einzelnen *streams* weg auf den ‚globalen‘ Gesamteindruck der clusterartigen Textur richtet. Entscheidend für die Wahrnehmung des Tons als neue ‚Stimme‘ in Takt 56 ist nicht ein Registerunterschied, sondern vielmehr die Veränderung der statischen Klangsituation, die das Hinzutreten des neuen Tons bewirkt, und die den Zweiklang in den Hintergrund der ‚musikalischen Szene‘ treten lässt.⁶² Dasselbe

59 Vgl. Reich, „Music as a Gradual Process“.

60 Eine detaillierte Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Aufführungspraxis findet sich bei Hartenberger, *Performance Practice in the Music of Steve Reich*. Die Entstehung und der Einfluss afrikanischer Trommelmusik auf *Drumming* wird in Klein, *Alexander Zemlinsky – Steve Reich* untersucht.

61 Vgl. Ligeti, „Über meine Entwicklung als Komponist“, 120.

62 Vgl. Cambouropoulos / Tsougras, „Auditory Streams in Ligeti’s *Continuum*“, 127–129.

The image displays a musical score for 'Notenbeispiel 33', organized into three systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef) and a rhythmic pattern below. The first system is labeled 'Grundmuster' and 'Grundmuster - phasenverschoben (2 Achtel)' with a measure number of 20. The second system is labeled 'Grundmuster' and 'Grundmuster - phasenverschoben (4 Achtel)' with a measure number of 72. The third system is labeled 'Grundmuster' and 'Grundmuster - phasenverschoben (4 Achtel)' with a measure number of 75/77. The rhythmic patterns are: 'X X - X - O X - X - X X - X - O X - X' for the first system, 'X X - X - O X - X - X X - X - O X - X' for the second, and 'X X - X - O X - X - X X - X - O X - X' for the third. The score also includes a 'resultant patterns' section with a measure number of 21/22. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with a key signature of one sharp (F#).

Notenbeispiel 33: Reich, *Drumming*, Grundmuster, Phasenverschiebung und *resultant patterns*

9 17 55 62 67 76 86 87 68 72 89

Notenbeispiel 34: Ligeti, *Continuum*, T. 9–12, 17–20, 55–62 (hörbare streams durch weiße Notenköpfe hervorgehoben)

Phänomen tritt bereits zu Beginn des Stücks auf: Nachdem die eröffnende Kleinterz über neun Takte (10,6 Sek.) gehalten wurde, tritt mit dem f^1 eine neue Stimme hinzu. Es kommt zu einer polymetrischen ‚Phasenverschiebung‘ von zunächst 3:2 Impulsen, die in Takt 17 mit dem Hinzutreten von f und as im unteren Manual zu 3:4, dann in Takt 18 zu 4:5 verwandelt wird. Spätestens hier ist es unmöglich geworden, einzelne Stimmen als *streams* aus dem Gesamtklang herauszuhören. Dieses fortgesetzte Pendeln zwischen distinkt wahrnehmbaren „definierten Intervallen“ und einer als Feld empfundenen „Trübung“ harmonischer Flächen“, das Ligeti als Prinzip seines zwei Jahre zuvor entstandenen Chorwerks *Lux Aeterna* (1966) beschrieben hatte,⁶³ kann also auch für *Continuum* als ein zentrales formales Prinzip erachtet werden.

Aus markanten Texturveränderungen wie jenen in Takt 56 ergibt sich eine makroformale Anlage in fünf Phasen (T. 1–55; 56–86; 87–125; 126–143.11; 143.12–204). Die Platzierung wichtiger formaler Marker (T. 10, 21, 35, 55, 87, 144) ist offensichtlich (mit charakteristischen ‚Unschärfen‘) aus Fibonacci-Reihe (8-13-21-34-55-89-144) bzw. Goldenem Schnitt (Beginn von Phase IV in Takt 126; 204:126; 126:78) abgeleitet, die Ligeti in der Nachfolge Bartóks häufig als formal-zeitliche Gliederungsprinzipien einsetzte. Die Markierungen dieser Phasen durch die ‚Intervallsignale‘⁶⁴ sind besonders deutlich in Takt 87 (H-Dur, mit in Takt 89 folgender Mollterz d^1 , vgl. Nbsp. 34 und 35) und T. 143.12 (abrupte Reduktion auf den Zweiklang $b^2 - cis^3$). Dass die Signale dennoch keinen nachhaltigen Bruch erzeugen, hängt mit dem stringenten makroformalen ‚fächerartigen‘ Verlauf der ‚gegenstrebigen‘ Harmonik zusammen, die kontinuierlich und mittels einer an kontrapunktischem Denken geschulten Stimmführung das gesamte Register des Instruments von der Mitte weg bis zu den extremen Lagen hin erschließt, wobei zu Beginn von Phase V die tiefste Region bereits erreicht ist und sich der Prozess zum Schluss hin in die äußerste Höhenlage verflüchtigt. (Nicht zufällig überdecken zum Schluss hin die Geräusche der Tastenmechanik hörbar jene der erzeugten Töne, sodass der ‚mechanische‘ Charakter des Werks hier gewissermaßen offengelegt wird.) Ligeti fasste selbst in einer erst nach der 1970 erfolgten Drucklegung des Werks verfassten unveröffentlichten harmonischen Analyse diesen Prozess zusammen (Nbsp. 35, die indizierten Seitennummern beziehen sich auf die gedruckte Partitur).⁶⁵ Ligeti unterscheidet dabei zwischen weißen Notenköpfen (strukturbildende Tonhöhen) und linear-kontrapunktischen Linien (schwarze Notenköpfe). Einige Intervallsignale sind in der Skizze gesondert als Ruhepunkte hervorgehoben, so etwa der H-Dur-Klang in Takt 87 durch einen vorangehenden Doppelstrich.

63 Ligeti, „Über Lux aeterna“, 237.

64 Ligeti, *György Ligeti in Conversation*, 28f., 31, 60. Vgl. dazu vor allem Hicks, „Interval and Form in Ligeti's *Continuum* and *Coulée*“ und Cambouropoulos/Tsougras, „Auditory Streams in Ligeti's *Continuum*“, 122f. und 132f.

65 Vgl. McKean, „Compositional Process and Notational Implications in Ligeti's *Continuum*“. Die Druckfassung (Edition Schott 6111, Mainz: Schott 1970) umfasst sieben Druckseiten, die als Seiten 4–11 in der Druckausgabe nummeriert sind, wobei Seite 7 unbedruckt blieb. Vgl. auch Zimmermann, „Something in the Air“, 236, Fußnote 37.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Handwritten musical score titled "HARMONIK" (p. 4) by György Ligeti. The score is written on ten staves, featuring complex, dense harmonic textures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, along with handwritten annotations and circled numbers (p. 4, p. 5, p. 6, p. 8). The score is titled "HARMONIK" and includes a subtitle "CONTINUUM 4 Continuum".

Handwritten notes on the right side of the score include:

- ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿
- ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

Handwritten notes at the bottom of the score include:

- Neuharmonik 2. Jähr II 3. Jähr f. 2 Klär
- Continuum Komposition III • STREICH
- Reich - blaus (Induktion)
- konstruktive Gitterkomposition (Gitterform)

Notenbeispiel 35: Ligeti, „Harmonik“, handschriftliche Analyse von *Continuum*; Paul Sacher
Stiftung Basel, Sammlung György Ligeti, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

Handwritten musical score for "TRANSF" by George Antheil. The score is written on ten staves. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The title "TRANSF" is written on the second staff, and "George Antheil" is written below it. The score includes several measures of music, some with annotations like "15A" and "15B". The notation is dense and includes many accidentals and ties. The score ends with a double bar line on the tenth staff.

Notenbeispiel 35 (Fortsetzung)

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Neumenartige geschwungene Linien eingekreister Töne bezeichnen Bestandteile übergeordneter *streams*, dabei sind die meisten (wenn auch nicht alle) Ganztonintervalle gesondert durch einen eingekreisten Asterisk (*) hervorgehoben. Am Ende der zweiten Seite fasst Ligeti den harmonischen Verlauf in einer Zeile zusammen. Entsprechende Darstellungen des harmonischen Raums in Notenform oder graphisch symbolisiert finden sich in Analysen des Werks häufig.⁶⁶ Besonders eng mit Ligeti eigener Analyse korrespondieren die harmonischen Reduktionen von Emiliós Cambouropoulos und Costas Tsougras.⁶⁷

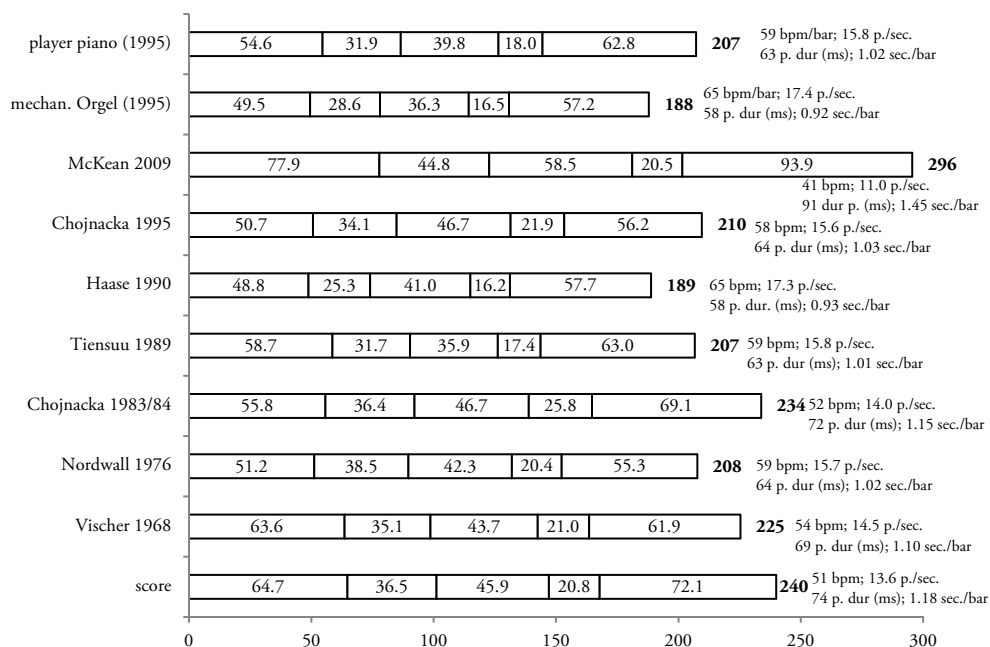


Abbildung 10: Ligeti, *Continuum*, Dauern der fünf Abschnitte und Gesamtdauer (in Sekunden) und Tempi der vorliegenden Einspielungen (Angaben: bpm = *beats per minute*; p./sec. = *pulses per second*; p. dur (ms) = *average duration of one pulse in milliseconds*; sec./bar = *average duration of one 16/8-bar in seconds*); Antoinette Vischer, Aufnahme 1968, WERGO – WER 60045; Eva Nordwall, BIS – LP-53, 1976; Elisabeth Chojnacka, Aufnahme 1983/84, WERGO – WER 60100; Jukka Tiensuu FACD 367, 1989; Erika Haase, Aufnahme 1990, col legno WWE 20501; Elisabeth Chojnacka, Aufnahme 1995, SK 62307, 01-062307-10; eingerichtet für mechanische Orgel (Pierre Charial) und eingerichtet für zwei Player Piano (Jürgen Höcker); Sony Classical – SK 62310, 01-062310-10, 1997; John Hansmann McKean, Konzertmitschnitt 7.7.2009; Freiburg, <https://www.youtube.com/watch?v=iPgWF3G5i4k>

66 Vgl. Urban, „Serielle Technik und barocker Geist in Ligetis Cembalo-Stück ‚Continuum‘“, 68f., Clendinning, „The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti“, 202 und Petersen, „Jede zeitliche Folge von Tönen, Klängen, musikalischen Gestalten‘ hat Rhythmus“, 12.

67 Cambouropoulos/Tsougras, „Auditory Streams in Ligeti’s *Continuum*“, 134f. Die zusammenfassende Übersicht auf Seite 135 ist analog zu Ligetis Zusammenfassung am Ende der zweiten Seite seiner Analyse.

Ein Interpretationsvergleich der vorliegenden Einspielungen (Abb. 10, Audiobsp. 27–29) macht deutlich, dass – wie zu erwarten – keinesfalls diejenigen Aufnahmen, die den von Ligeti Angaben implizierten ‚Geschwindigkeitswettbewerb‘ gewinnen, die überzeugendsten sind. So tendiert die äußerst rasche Einspielung von Erika Haase (1990) dazu, die einzelnen *streams* selbst bei ‚offenen‘ Stellen wie jener ab Takt 55 sehr rasch in ein indifferentes Klangfeld zu überführen, bedingt auch durch den (zu) starken Hall dieser Aufnahme, der einer polyphonen Hörweise in vielen der Aufnahmen abträglich ist, gerade auch in den Einspielungen von Bearbeitungen für ‚mechanische Instrumente‘, die für die Ligeti-Gesamtaufnahme bei Sony Classical entstanden. Am erfolgreichsten in Bezug auf die polyphone Ausdifferenzierung erscheint die frühere Aufnahme von Elisabeth Chojnacka (1983/84), vielleicht gerade weil ihre Tempodisposition auch eine hohe relative Standardabweichung (0,13, Maximum 0,14 bei Nordwall 1976 und Chojnacka 1995) aufweist (d.h. ihre Tempogebung schwankt – freilich kaum merklich – stärker als jene der Konkurrenzaufnahmen), vermutlich aber auch aufgrund der analogen Aufnahmetechnik und Mikrophonierung, die dem ‚strukturellen Hören‘ der Pattern-Polyphonie hier sehr entgegenkommt. In Takt 55 wird konzis ein *stream* nach dem anderen hörbar, zusammen mit dem seltsam schwebenden ‚Verlangsamungseffekt‘, der durch die allmähliche Verlängerung der ostinaten Figuren entsteht. In einer Zusammenarbeit von Analytiker*innen, Cembalist*innen und Hörer*innen könnte ein solches performatives Hören und Analysieren als Grundlage intensiver Zusammenarbeit dienen.



Audiobeispiel 27: Ligeti, *Continuum*; Elisabeth Chojnacka, Aufnahme 1983/84, LP WER 60100, © 1986 WERGO Schallplatten GmbH, Seite B



Audiobeispiel 28: Ligeti, *Continuum*; Jukka Tiensuu, FACD 367, © 1989 Finlandia Records, Track 5



Audiobeispiel 29: Ligeti, *Continuum*; Erika Haase, Aufnahme 1990, CD col legno WWE 20501, 2000, © 1991 col legno, Track 23

2.1.2 Spektrale Dimensionen komplexer Klang-Räume: Edgard Varèses *Intégrales* (1924–25)

Auch wenn gerade das texturorientierte Komponieren Ligetis ein *locus classicus* für das Ineinandergreifen von linearen oder ‚horizontalen‘ und harmonischen oder ‚vertikalen‘ Dimensionen des Klang-Raums ist, so wurde im vorangegangenen Abschnitt doch mit dem

Fokus auf Gestalt- und Konturaspekte stark die lineare Perspektive auf morphosyntaktische Zusammenhänge forciert. Als Gegengewicht erfolgt hier nun eine Durchleuchtung einzelner Klänge in Edgard Varèses *Intégrales*, sodass nun der vertikale, klangmorphologische Aspekt in den Vordergrund gerückt wird, freilich nicht ohne gleichzeitig eine syntaktische Problematik zu diskutieren: die bei Varèse mitunter besonders rätselhaft erscheinenden Prinzipien der ‚Klangfolge‘ oder, anders gefasst, die vielfältigen Dimensionen, welche die Transformation eines Klangs in einen anderen bei Varèse offenbart.

Eine umfangreichere Sichtung der bisherigen Versuche, Varèses Klangorganisation zu verstehen, kann in diesem Rahmen nicht erfolgen. Ausgegangen wird von strukturalistischen Beobachtungen von Varèses Komponieren, die dann mittels einer Ausleuchtung der Klangmaterie ‚dekonstruiert‘ werden. Ein von Wen-Chung Chou veröffentlichtes Skizzenblatt Varèses aus dem Jahr 1910 kann dabei als Einstieg dienen (Nbsp. 36).⁶⁸ Die Skizze zeigt, dass Varèses Hervorhebung autopoietischer Prozesse, in der musikalische Form als Resultat einer Eigendynamik der Klänge verstanden und der „Intellektualisierung von Intervall(verhältniss)en“ jegliche Relevanz abgesprochen wurde,⁶⁹ von Beginn an in paradoxer Weise mit der Konzeption systematisierter Ton-, Intervall- und Klangfarbenordnungen einherging. In der Skizze werden die zwei Hexachorde der chromatischen Tonleiter auf zwei symmetrischen Diagonalen angeordnet, wobei die linke Diagonale in kleinen Nonen (13 Halbtöne; $C_1 - Cis - d... - f^3$), die rechte in großen Septimen (elf Halbtöne; $H_1 - B - a... - fis^3$) fortschreitet (Nbsp. 36a). Die aus der Kombination der beiden Hexachorde resultierende Klangstruktur ist ein allintervallischer Zwölftonakkord, in dem die Intervalle in jedem Intervallpaar um jeweils zwei Halbtöne vergrößert bzw. verkleinert werden (11-9-7-5-3-1 und 2-4-6-8-10).⁷⁰ Intervalle, die miteinander eine Oktave ergeben – Komplementärintervalle – sind in diesem Klang an spiegelsymmetrisch korrespondierenden Positionen angeordnet (11-1 / 10-2 / 9-3 / 8-4 / 7-5, Nbsp. 36b), wobei der Tritonus $a - es^1$ als Symmetrieachse dient. Außerdem stehen alle achsensymmetrisch angeordneten Töne im Tritonusverhältnis ($C_1 - fis^3$; $H_1 - f^2$; $Cis - g^2$; $B - e^2$; $d - as^1$; $a - es^1$, Nbsp. 36c, in der Transkription der Skizze mit durchgehenden Linien markiert).

68 Chou, „Konvergierende Lebenslinien“, 357.

69 „The form of the work results from the density of the content. [...] Timbres and their combinations [...] become part of the form. [...] Sounds [...] are an intrinsic part of the structure.“ (Varèse zitiert nach David Ewen, *American Composers Today*, New York 1949, in: Flechtner, *Die Schriften von Edgard Varèse*, 291.) „Indem ich Form als eine *Resultante* [...] begriff, war ich durch das frappiert, was mir eine Analogie zwischen meiner kompositorischen Gestaltung und dem Phänomen der Kristallisation zu sein scheint.“ (Varèse, „Rhythmus, Form und Inhalt“, 18.) „[...] L'intellectualisation de l'intervalle est un facteur qui, pour moi, n'a rien à faire avec notre époque et ses nouveaux concepts.“ (Varèse, *Écrits*, 125)

70 Hier und in weiterer Folge findet die aus der *set theory* bekannte Bezeichnung von Intervallen nach der Anzahl ihrer Halbtöne Verwendung.

Notenbeispiel 36: Varèse, Skizze „Berlin, 1910“, Original (Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Edgard Varèse, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung), Transkription und Intervallstruktur (a. 13- und 11-Zyklen; b. Komplementärintervalle; c. Tritoni)

Notenbeispiel 36: Varèse, Skizze „Berlin, 1910“, Original (Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Edgard Varèse, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung), Transkription und Intervallstruktur (a. 13- und 11-Zyklen; b. Komplementärintervalle; c. Tritoni)

Ohne Zweifel handelt es sich bei dieser Skizze um ein ‚Klangmodell‘, um eine paradigmatische Konstellation von Intervallen, der in Hinblick auf die Klangbildungen in Varèses Werken große Relevanz zukommt. Natürlich ist dieses Modell auch musikhistorisch im Rahmen der etwa von Strawinski, Bartók, Berg und anderen Komponist*innen der Moderne unternommenen Versuche zu verstehen, symmetrische und sonstige distanzharmonische Ordnungen im zwölftönigen System als Alternativen zur tonalen Dreiklangsharmonik aufzuspüren.⁷¹ Wesentlicher in unserem Zusammenhang ist jedoch, dass sich verwandte Intervallstrukturen auch in den Klangspektren der Stimmgabeln, Glocken und Membranophone finden, die Hermann von Helmholtz in seiner *Lehre von den Tonempfindungen* beschreibt, ein Buch, das Varèse nachweislich intensiv studierte und das sein klangliches

⁷¹ Vgl. dazu unter zahllosen Darstellungen u.a. Perle, „Berg’s Master Array of the Interval Cycles“ und Antokoletz, *The Music of Béla Bartók* sowie Gervink, „Die Strukturierung des Tonraums“. Varèse, der in den Jahren 1907 bis 1913 in Berlin lebte, dürfte am ehesten durch den Kontakt mit Ferruccio Busoni und das Studium der Partituren Skrjabins, Debussys und Schönbergs (vor allem der opera 11 und 16) zu dieser Darstellung gelangt sein. Das Skizzenblatt fand sich in Varèses Partitur von Skrjabins *Poème de l’Extase* (Chou, „Konvergierende Lebenslinien“, 356).

Denken zweifellos prägte.⁷² So könnte etwa das von Helmholtz diskutierte Spektrum über dem Ton *c* einer gespannten Membran mit der Intervallstruktur 8-5-1-5-3 durchaus als ein Modell für Varèse gedient haben, um die von ihm angestrebte enge klangfarbliche Verbindung zwischen Schlaginstrumenten ohne bestimmbare Tonhöhe und den tonhöhengebundenen Blas- und Streichinstrumenten des Orchesters herzustellen⁷³ – neben dem ebenfalls Helmholtz' Schrift entnehmbaren Schwebungsreichtum kleiner Nonen und großer Septimen ein weiterer Grund, weshalb die Oktave in seinen Klängen konsequent durch diese beiden Intervalle ersetzt wird. Daneben waren solche Entwürfe gewiss auch Teil des Versuchs, die Musik vom „willkürlichen paralysierenden temperierten System“⁷⁴ zu befreien (auch wenn sie freilich aufgrund der chromatischen Distanzordnung der Töne gerade auf diesem basierten).

Eine Diskussion des Eröffnungsabschnitts von *Intégrales* (1924–25)⁷⁵ soll nun die Frage verfolgen, wie dieses Klangmodell sich in Varèses Praxis verwandelte und mit welchen wahrnehmungsrelevanten Aspekten es in Beziehung trat. Denn es kann angesichts der ästhetischen Voraussetzungen von Varèses Komponieren kein Zweifel daran bestehen, dass eine ‚Architektur des Timbres‘, die über eine Deutung des Notentextes allein nicht zu erfassen ist, für das Begreifen dieses Komponierens essenziell ist.⁷⁶ Der Abschnitt

72 Vgl. Lalitte, „The Theories of Helmholtz in the Work of Varèse“, Chou, „Konvergierende Lebenslinien“, 351 sowie Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 120–127 und 290–324. Das Spektrum der gespannten Membran $c - as - cis^1 - d^1 - g^1 - b^1$ (Intervallfolge 8-5-1-5-3) findet sich auf Seite 126, die Diskussion von Schwebungen in Bezug auf die Rauigkeit der Intervalle nimmt vor allem die Abschnitte 8, 10 und 11 der „Zweiten Abtheilung“ des Buchs ein. Zu beachten sind in diesem Zusammenhang auch Beschreibungen von Glocken und außereuropäischen Instrumenten, die in Varèses Atelier standen (vgl. Nin, *Die Tagebücher der Anaïs Nin* 3, 183f.).

73 Vgl. dazu u.a. La Motte-Haber, „Aufbruch in das Klanguniversum“, 49: „Eine radikale Annäherung der Melodieinstrumente an das Schlagzeug zeigt sich [...] nur in der Musik von Varèse, wobei [...] die vollständige Gleichbehandlung typisch ist. [...] Die Aufhebung der Differenz zwischen Instrumenten mit bestimmter und unbestimmter Tonhöhe weist bereits darauf hin, daß es Töne in dem abstrakten Sinn, wie ihn die abendländische Musik hervorgebracht hat, nicht mehr gibt. Tönen wird die Qualität des Klangs wiedergegeben.“

74 Varèse, „Musik als ars scientia“, 16.

75 Eine dem vorliegenden Ansatz verwandte Methodik verfolgt, ebenfalls in Bezug auf *Intégrales*, Lalitte, „Varèse's Architecture of Timbre“ (vgl. auch Lalitte, „L'architecture du timbre chez Varèse“). Die zahllosen weiteren vorliegenden Analysen von *Intégrales* stoßen nur selten in die hier anvisierten klanglichen Detailstrukturen vor. Vgl. dazu u.a. Strawn, „The *Intégrales* of Edgard Varèse“, Stenzl, „Varèsiana“, Clayton, *Varèse, the Chamber Works of the 1920s*, Bernard, *The Music of Edgard Varèse*, Danuser, „Musik jenseits der Narrativität?“, Decroupet, „Via Varèse“, La Motte-Haber, *Die Musik von Edgard Varèse*, 148–158, 202–205, u.a., Ballstaedt, „Zur Figur in Edgard Varèses *Intégrales*“, Mäkelä, „Melodic totality' and Textural Form in Edgard Varèse's *Intégrales*“, Mäche, „Méthodes linguistiques et musicologie“ sowie Authier, „*Intégrales* d'Edgard Varèse“.

76 Vgl. Lalitte, „Varèse's Architecture of Timbre“, 1: „[...] analyser cette musique seulement en termes de matériaux thématiques, de texture ou de constructions intervalliques, sans prendre en compte réellement le timbre, peut conduire à des impasses et, en tout cas, ne permet pas dégager l'essence du son organisé tel que l'a pensé Varèse.“

von Takt 1 bis 23 besteht aus zwei wesentlichen Komponenten, einer ‚Figur‘, die sich aus Repetitionen des Tons b^2 (zum Teil mit den Nebennoten as^2 , g^2 , fis^2 angereichert) mit jeweils am Beginn stehendem Vorschlag $d^2 - as^2$ zusammensetzt, und zwei Trichorden ($c - e - cis^1$ und $a^2 - es^3 - b^3$), die sich stets sukzessiv in der Folge tiefer / hoher Trichord um den Achsenton b^2 legen und mit diesem ein siebentöniges Klangaggregat ergeben. Von mehreren Autoren wurde darauf hingewiesen, dass Varèse mit diesem Verfahren sich auf das von Helmholtz detailliert beschriebene Phänomen der Kombinationstöne bezogen habe,⁷⁷ und es wurde sogar versucht, das Schichtungsverfahren mit den Versuchsanordnungen Helmholtz’ in Zusammenhang zu bringen.⁷⁸

Während die Repetitionsfigur, deren Länge und rhythmische Gestalt sich fortgesetzt verändert,⁷⁹ insgesamt zwölf Mal auftritt (der dreizehnte Auftritt, ab Takt 24, rückt in Takt 25 das b^2 zum des^3 und mündet in ein neues Klangaggregat, T. 26–29, vgl. Nbsp. 37), werden die beiden Trichorde nur insgesamt sechs Mal hinzugefügt (beim siebten Auftritt in den Takten 24 bis 25 wird nur der obere Trichord gebracht, es folgt eine Transformation in das neue Klangaggregat). Diese insgesamt sieben Klangaggregate gliedern die zwölf Figuren⁸⁰ in Gruppen zu 2-2-2-2[1+1]-1-3[2+1]-1 Auftritten (Tab. 4, Audiobsp. 30). Die über 24 Takte unveränderte Tonhöhenkonstellation lenkt die Aufmerksamkeit zweifellos besonders auf diese zeitliche Segmentierung sowie auf die klangfarblichen Veränderungen. Tatsächlich wird der Achsenton b^2 von insgesamt vier verschiedenen Instrumenten

77 Decroupet, „Via Varèse“, 33–36 und Lalitte, „Varèse’s Architecture of Timbre“, 5f. und 9. Decroupet schränkt allerdings ein, dass Varèse, der eine „resolut moderne und atonale Musik“ schreiben wollte, in Helmholtz’ Forschungen möglicherweise eher eine „negative Projektionsfläche“ erkannt und „gewisse Grundideen aus der *Lehre* in eine ihnen fremde Umgebung“ transponiert habe (Decroupet, „Via Varèse“, 34).

78 Lalitte („Varèse’s Architecture of Timbre“, 5) geht von folgender Beschreibung Helmholtz’ aus: „Am leichtesten sind [Differenztöne zwischen zwei Grundtönen] zu hören, wenn die beiden primären Töne um weniger als eine Octave von einander abstehen, dann ist der Differenzton der Grundtöne tiefer, als beide primären Töne. Um ihn zuerst zu hören, wähle man zwei Klänge, welche stark und anhaltend hervorgebracht werden können und ein rein gestimmtes harmonisches Intervall bilden, das enger als eine Octave ist. Man lasse erst den tieferen von beiden angeben, dann auch den höheren. Bei gehöriger Aufmerksamkeit wird man bemerken, dass in dem Augenblicke, wo die höhere Note hinzukommt, auch ein schwacher tieferer Ton hörbar wird, der eben der gesuchte Combinationston ist.“ (Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, 229.) Es ist allerdings fragwürdig, ob sich Varèses komplexe Klanganordnungen tatsächlich mit einem so schlichten psychoakustischen Experiment vergleichen lassen. Auch Lalittes Ableitung der Differenz- und Summentöne aus den Klangaggregaten des Beginns von *Intégrales* bietet zwar grundsätzlich einige interessante Erkenntnisse, zugleich steht man aber vor dem Problem, dass sieben- oder elftönige Klänge eine derartige Fülle an Differenztönen produzieren, dass mit ihnen nahezu jeglicher Ton des Zwölftontotals ‚erklärt‘ werden kann (vgl. Lalitte, „Varèse’s Architecture of Timbre“, 9). Der Erkenntniswert der Kombinationstheorie für die Wahrnehmung der Klänge bei Varèse muss also als eher gering eingestuft werden.

79 Ballstaedt, „Zur Figur in Edgard Varèses *Intégrales*“, 471–476, listet insgesamt 49 Varianten der Figur über den gesamten Verlauf des Werks auf.

80 Der Beginn einer Figur wird durch den Vorschlag $d^2 - as^2$ jeweils eindeutig markiert.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

gespielt (Es-Klarinette alternierend mit C-Trompete, Oboe und D-Trompete), wobei aus Zeit- und Klangfarbengliederung für Varèse charakteristische Zeitstreckenverhältnisse resultieren, die sich der Proportion des Goldenen Schnitts annähern.⁸¹

Takt / Länge	Solo-Instrumente (Figur)	Anzahl Figuren [Ziffern] / Aggregate [-]
T. 1–9 (39.5 ♩)	Es-Klarinette	2 – 2 –
T. 10–13 (23 ♩)	C-Trompete – Es-Klarinette – Oboe	2 – [1+
T. 14–17 (16.5 ♩)	Es-Klarinette	1] – 1 –
T. 18–21 (16.5 ♩)	D-Trompete	[2+
T. 22–29.1 (23 ♩)	Es-Klarinette	1] – 1 –

Tabelle 4: Varèse, *Intégrales*, T. 1–29, formale Gliederung



Audiobeispiel 30: Varèse, *Intégrales*, T. 1–31; Asko Ensemble, Riccardo Chailly, Aufnahme 1998, CD Decca 460 208-2, © 1998 The Decca Record Company Limited, CD 2, Track 8, 0:00–1:53

Eine solche stark gedehnte Dauer eines einzelnen Klangs⁸² führt nicht nur zu einer einprägsamen Inszenierung klangfarblicher und zeitlicher Parameter, sondern kann auch expektanzpsychologisch höchst bedeutsam werden, da sie die Erwartung einer Klangveränderung stark anwachsen lassen kann, wobei das tatsächliche Eintreten eines neuen Klangs dann in jedem Fall eine hohe Salienz aufweist und damit eine makroformale Zäsur bildet. Der Wechsel vom siebentönigen Aggregat der ersten 23 Takte (Klang a) zu einem elftönigen zweiten Aggregat (Klang b) in Takt 25 bis 29 (Nbsp. 37) wird damit zu einem (Klang-)Ereignis von größter Bedeutung, das ein Maximum an Aufmerksamkeit auf sich zieht. Bei den Takten 24 bis 28 handelt es sich überdies um den ersten Abschnitt seit Takt 4, der ganz auf Schlaginstrumente verzichtet – ein weiterer Aspekt, der Klang b als besonders signifikant von seiner Umgebung abhebt.

81 Vgl. dazu Utz, „Immanenz und Kontext“ sowie Cox, „Geometric Structures in Varèse’s *Arcana*“. Umfang und Ausmaß von Varèses geometrisch gestalteten Zeitstrecken bleiben freilich umstritten. Cox differenziert, dass geometrische Proportionen für Varèse keine vorab festgelegte Formel waren, sondern „used with freedom and imagination to generate form without recourse to exact repetitions of formal solutions. The use of these techniques offered Varèse the satisfaction of an integral conception coupled with flexibility and control over the realization of his design.“ (Ebd., 253)

82 Bernard hat diese Passage und vergleichbare Klangbildungen bei Varèse als „frozen music“ bezeichnet (Bernard, *The Music of Edgard Varèse*, 134–162).

22

Klang a

pppp p1

Hb.

mls

Cltsp.

ak

Cor (fa).

ré

Trptsp.

st

T.

B.

C. B.

Cy. a.

C. c.

C. r.

T. c.

Clt.

Cymb.

B. ch.

Gr. s.

Ch.

T. b.

Gong.

T. t.

Trgl.

Cy. ch.

Vtg.

Gr. c.

26

Klang b

pppp p1

Hb.

mls

Cltsp.

ak

Cor (fa).

ré

Trptsp.

st

T.

B.

C. B.

Cy. a.

C. c.

C. r.

T. c.

Clt.

Cymb.

B. ch.

Gr. s.

Ch.

T. b.

Gong.

T. t.

Trgl.

Cy. ch.

Vtg.

Gr. c.

Antez be

1

2

3

4

1

2

3

4

Projet des entrées
réel accendues.

(c) avec Aquilino Acornhour

Notenbeispiel 37: Varèse, *Intégrales*, T. 22–29; © 1956 G. Ricordi & Co., New York

Dieser erste Schlüsselmoment von *Intégrales* kann zunächst dazu dienen, sich das Ineinandergreifen von gestalthaften und prozessual-zeitlichen Komponenten von Klangorganisation zu vergegenwärtigen. Auf der Ebene der Tonhöhenorganisation liegen die quasi-stationären Momente eindeutig in Takt 23 (Klang a) und Takt 28 (Klang b). Takt 22 kann man als auskomponierten ‚Einschwingvorgang‘ verstehen (durchaus mit bewusstem Bezug auf das akustische Verständnis dieses Begriffs), die Takte 24 bis 27 als prozessartiges ‚Transformationsfeld‘, in dem Klang a zu Klang b ‚mutiert‘, wobei bereits am Beginn von Takt 27 der neue Klang de facto erreicht ist. Nur in Takt 25 überschneiden sich Komponenten beider Klänge. Prozessartige Elemente finden sich aber auch innerhalb der quasi-stationären Takte 23 und 28: Durch *crescendi* ändert sich das Spektrum beider Klänge kontinuierlich, Klang a ist darüber hinaus mit (ebenfalls crescendierenden) Schlagzeugklängen angereichert, die bei Klang b vollständig entfallen. Es sind somit eine Reihe von prozessartigen Komponenten in die ‚akkordische‘ Grundstruktur der Klänge eingebunden. Dennoch bleibt die Trennschärfe der beiden Klänge groß und damit die Stellung von Klang b außergewöhnlich exponiert.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

The image displays musical notation for two sounds, Klang a and Klang b, and their instrumental realizations. At the top, Klang a and Klang b are shown as sequences of notes with interval numbers (4, 9, 13, 6, 20, 1, 1, 5, 8 for Klang a; 13, 13, 4, 2, 11, 2, 7, 1, 5, 13 for Klang b) and a 13-note chain structure (13-21-13 for Klang a, 13-6-20-6-13 for Klang b). Below, Klang a (T. 1-23/24) and Klang b (T. 25-29) are shown with a 'Tonraum' (tonal space) indicated. To the right, the instrumental groups are detailed: Klang a (T. 1-23/24) includes Piccolo, B-Klar., Es-Klar., and Posaunen; Klang b (T. 25-29) includes Piccolo, B-Klar., Oboe, Trompeten, and Horn. The notation shows the specific notes and intervals for each instrument group.

Notenbeispiel 38: Varèse, *Intégrales*, T. 22–29, Klänge A und B, Spreizung (oben), Tonraum und 13-Ketten (unten links), Instrumentalgruppen (unten rechts)

Das syntaktische Verhältnis der Klänge a und b kann, eine grundsätzliche Kenntnis von Varèses Klangbildungsprinzipien vorausgesetzt, folgendermaßen beschrieben werden: Klang a mit einer Intervallstruktur von 4-9-20-1-5-8 Halbtönen offenbart die substrukturelle symmetrische Grundstruktur 13-21-13 (Nbsp. 38, oben). Gemäß Varèses Prinzipien der „Transmutation“⁸³ wird eine Kombination von Spreizung und Transposition herangezogen, um Klang b zu gewinnen: Beide Klänge enthalten das Rahmenintervall einer großen Septime (+ drei Oktaven in Klang a, + fünf Oktaven in Klang b). Die Spreizung kommt nun dadurch zustande, dass in die Grundstruktur 13-21-13 an symmetrischen Positionen jeweils ein Tritonus eingefügt wird. Zusätzlich wird die untere kleine None ‚potenziert‘ (13 → 13-13) und das große Intervall in der Mitte des Klangs (21) um einen Halbton verkleinert und unterteilt (11-2-7 = 20). Resultat ist die Intervallfolge 13-13-6-20-6-13.

⁸³ Varèse zog diesen Begriff aus der Alchimie heran, um seine prozessorientierten kompositorischen Verfahren allgemein zu beschreiben. Vgl. Varèse, „Neue Instrumente und Neue Musik“, 12.

Man kann allerdings noch andere Dimensionen in dieser ‚Transmutation‘ ausmachen. Wenn man etwa die beiden Vorschlagsnoten der Figur einbezieht, die Klang a vorausgeht, wird eine Folge von kleinen Nonen $c - cis^1 - d^2 - es^3$ und damit die Grundstruktur 13-13-13 (13-13-[8]-13; $c - cis^1 - d^2 - b^2 - b^3$) sichtbar (Nbsp. 38, unten links); Klang b lässt sich dann lesen als 13-13-6-13-13-13, was insofern besonders sinnfällig ist, als die in dieser Folge kleiner Nonen ($A_1 - B - b / f^1 - fis^2 - g^3 - gis^4$) enthaltenen Töne f, fis und g im neuntönigen Tonvorrat von Klang a (mit Vorschlägen) nicht enthalten waren.

Schließlich, und damit kommen wir auf das Gebiet der Instrumentation, lassen sich kleine Nonen auch als Schlüsselintervall in der klangfarblichen Verbindung beider Klänge ausmachen (Nbsp. 38, unten rechts). Die in der Mittellage hinzutretenden zwei Trompeten und das Horn bilden ebenso eine kleine None als Rahmenintervall wie die hohen Holzbläser und die Posaunen, die jeweils von 13 bzw. 14 Halbtönen auf 26 gespreizt werden. Betrachtet man die Klangstruktur des hohen Registers, so erweist sich die Einfärbung der führenden Es-Klarinette, zunächst durch einen unteren chromatischen Nebenton (a^2 , Piccolo), dann durch einen oberen (d^3 , Oboe), als besonders auffällig.

Spätestens hier aber muss man nun fragen, wie diese Klänge sich im Spektrum darstellen.⁸⁴ Um uns dieser Frage zu nähern, betrachten wir nun Spektralanalysen der quasi-stationären Abschnitte der Klänge a und b in den Takten 23 und 28, jeweils in zwei verschiedenen Einspielungen, dirigiert von Pierre Boulez (1984) und Riccardo Chailly (1998) (Abb. 11 und 12, Audiobsp. 31).⁸⁵ Mit der dafür verwendeten, von Dieter Kleinrath programmierten Software CTPSO werden die Daten anhand ihrer Lautheit in *some* gefiltert.⁸⁶ Eine Resynthese der in den Abbildungen 11 und 12 wiedergegebenen Analyseergebnisse

84 Analysen Varèse'scher Werke haben bis auf einige allgemeine Ansätze dazu bislang wenig beigetragen. Trotz in dieser Hinsicht vielversprechender methodischer Voraussetzungen verbleibt Philippe Lalitès Analyse („Varèse's Architecture of Timbre“) sehr im Allgemeinen. Abgesehen von metaphorischen Charakterisierungen der sonographischen Darstellung wie „frottements d'harmoniques“ oder „jaillissement d'harmoniques“ (in Bezug auf Klang a, ebd., 7) und der methodisch fragwürdigen Reduktion der Klangkomplexe auf eine Zentralfrequenz (Zentroid), welche die räumliche Wirkung der Klangmassen erklären soll (je lauter der Klang, desto „höher“ werde er empfunden, ebd., 9–11), werden alle wesentlichen analytischen Erkenntnisse am Ende doch aus einer Analyse der Partitur abgeleitet. Auch andere methodische Schritte bleiben unkommentiert, etwa die problematische Reduktion der Schlaginstrumente auf jeweils ein Frequenzband innerhalb des Sonagramms in Fig. 3 (ebd., 8). Lalitès dennoch insgesamt wertvoller Beitrag zeigt so nicht zuletzt die Schwierigkeiten, die sich einer Analyse der „klanglichen Evidenz“ („l'évidence sonore“, ebd., 1) von Varèses Musik entgegenstellen.

85 Pierre Boulez, Ensemble Intercontemporain [1984], Sony SMK 45844, 1990; Riccardo Chailly, Asko Ensemble, Decca 00289 460 2082, 1998.

86 *Some* ist als Einheit der Empfindungsgröße Lautheit ein genormtes Maß unserer subjektiven Lautstärkeempfindung. Die Lautheit eines Tons gibt im Wesentlichen an, wie laut ein Ton im Verhältnis zu einem anderen Ton empfunden wird, die doppelte Lautheit eines Tons entspricht dabei dem doppelten Lautstärkeempfinden – ein Ton mit 4 *some* wird also als viermal so laut empfunden wie ein Ton mit 1 *some*, wobei diese Werte ausgehend von einem Referenzton (1000 Hz / 40 dB) anhand von Hörversuchen ermittelt wurden (vgl. Zwicker/Feldtkeller, *Das Ohr als Nachrichtenempfänger*, 42–

ist zwar klanglich noch wenig befriedigend, was darauf hinweist, dass deutlich mehr als 30 Spektralkomponenten notwendig sind, um den Klangeindruck zu rekonstruieren (erst ab ca. 80 Spektralkomponenten nähert sich die Resynthese deutlich dem Original an). Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass die hier dargestellten Spektralverläufe ein wichtiges Gerüst für die Wahrnehmung der Klänge und ihre Strukturierung im Tonraum bilden.

Die Ergebnisse der Spektralanalyse lassen sich auf der Grundlage eines genauen Vergleichs beider Aufnahmen und nach einer Auswahl der prominentesten Komponenten innerhalb der einzelnen Register in Notendarstellung vereinfachend zusammenfassen und mit den Ergebnissen der Strukturanalyse vergleichen (Nbsp. 39). Dabei zeigen sich deutliche Abweichungen, aber auch Zusammenhänge. Bei beiden Klängen verschiebt sich der Schwerpunkt gegenüber dem Notat deutlich in höhere Register – ein Resultat insbesondere der hohen Dynamik; die Grundtonfrequenzen der beiden tieferen Posaunen sind in beiden Fällen kaum oder überhaupt nicht im Spektrum vorhanden, werden aber – zumindest in Klang b – eindeutig durch unser Gehör als ‚virtuelle Grundtöne‘ ergänzt.⁸⁷ Noch klarer als in Takt 28 wird dies zu Beginn von Takt 27 in der Chailly-Aufnahme, wo der tiefe Posaunengrundton A_1 sehr deutlich hervortritt. Grundsätzlich ist der Grundton im tiefen Posaunenregister spektral schwach ausgeprägt, die Spitzen liegen beim dritten, fünften und siebten Teilton bzw. im Formantbereich 520 bis 600 Hz (ca. $e^2 - es^2$).⁸⁸



Audiobeispiel 31: Varèse, *Intégrales*, T. 22–29; a. Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez, Aufnahme 1984, CD SMK 45844, 1990 © 1984 CBS Records Inc., Track 10, 1:30–1:51; b. Asko Ensemble, Riccardo Chailly, Aufnahme 1998, CD Decca 460 208-2, © 1998 The Decca Record Company Limited, CD 2, Track 8, 1:27–1:48

45). Der wesentliche Vorteil eines *Sone*-Filters im Vergleich zu dem üblicherweise für Sonagramme zur Verfügung gestellten Dezibel-Filter ist, dass das Ergebnis des Filterungsprozesses der menschlichen Klangwahrnehmung sehr viel näher kommt. Insbesondere bei rauscharmen Klängen mit relativ klaren Tonhöhenverläufen lässt sich auf diese Weise die Anzahl der Sinuskomponenten eines Signals oft auf eine kleine Auswahl der wesentlichen Bestandteile reduzieren.

87 Es ist zu beachten, dass einige psychoakustische Effekte (Residualtöne, Summen-/Differenztöne) nicht anhand eines Sonagramms erfassbar sind. In manchen Fällen könnte in diesem Kontext auch das Verfahren der Auto-Korrelation zur Klanganalyse herangezogen werden. Vgl. Fricke, „Psychoakustik des Musikhörens“, 134–137. Virtuelle Grundtöne oder Residualtöne (auch: Residua) entstehen durch die Hinzufügung fehlender tiefer Spektralkomponenten durch das menschliche Gehör, sodass beispielsweise am Telefon die Stimme des Gesprächspartners erkannt werden kann, obwohl das Telefon die tiefen Grundfrequenzen gar nicht überträgt. Mindestens drei Spektralkomponenten müssen vorhanden sein, um die Wahrnehmung eines virtuellen Grundtons zu ermöglichen. Seine Tonhöhe kann mathematisch durch den größten gemeinsamen Teiler berechnet werden. Vgl. ebd., 140–149.

88 Vgl. Gieseler/Lombardi/Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, 76f.

2.1 PRINZIPIEN IN DER ORGANISATION DES POSTTONALEN KLANG-RAUMS

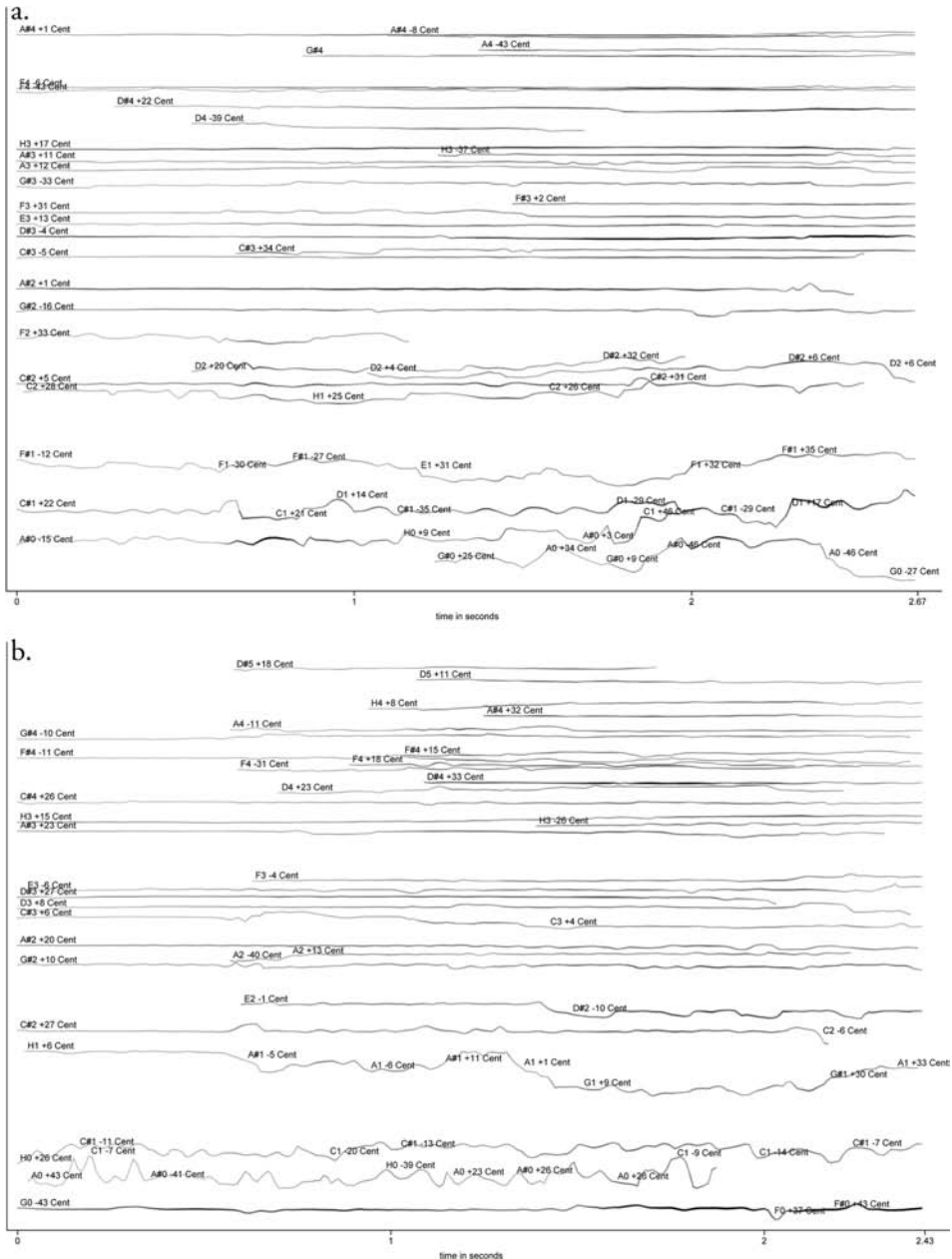
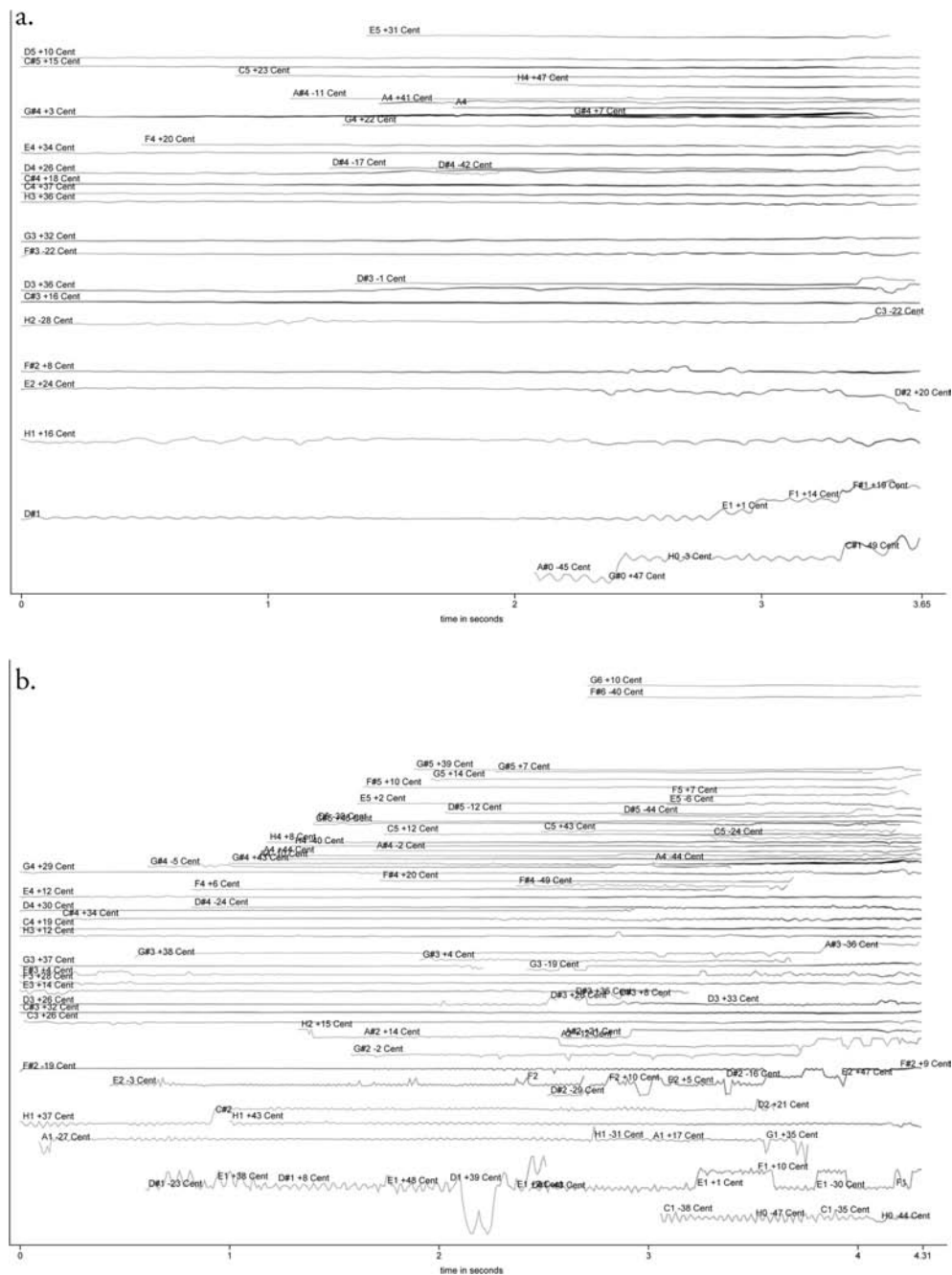


Abbildung 11: Varèse, *Intégrales*, T. 23 (oben: Boulez 1984, Signaldauer: 2,67 Sekunden; unten: Chailly 1998, Signaldauer: 2,43 Sekunden), nach *Sone*-Werten gefilterte Analyse der 30 stärksten Spektralkomponenten; die Lautheit der Komponenten ist wie bei einer Sonagramm-Darstellung durch Graustufen indiziert: je dunkler eine Linie, desto lauter das Signal, Centabweichungen sind ausgehend vom Kammerton $a^1 = 440$ Hz (Boulez 1984) bzw. 443 Hz (Chailly 1998) berechnet

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN



Eine spektrale Strukturierung beider Klänge kann durch die dynamisch im Spektrum am stärksten hervortretenden Frequenzen vorgenommen werden. Die so entstehenden Klangstrukturen dienen als Basis für einen Vergleich mit den Ergebnissen der strukturellen Analyse. Klang a wird dabei vor allem durch drei sehr starke Grundtonfrequenzen bestimmt: das b^2 der Es-Klarinette, das es^3 der B-Klarinette und das h^3 der ersten Piccoloflöte. Den äußeren ‚Rahmen‘ des Spektrums bilden der oberste Posaunenton cis^1 (der allerdings verhältnismäßig wenig ausgeprägt ist) und das b^4 , Teilton der Klarinettenöne b^2 und es^3 (vgl. gestrichelte Bögen in Notenbeispiel 39). Daneben treten das gis^2 und das es^4 auffällig hervor. Das gis^2 ist erklärbar als dritter Teilton des oberen Posaunentons cis^1 und zugleich fünfter Teilton des mittleren Posaunentons e , das es^4 als zweiter Teilton des es^3 der B-Klarinette. Daneben sind die Schwebungen aus den kleinen Sekunden c^2/cis^2 und c^3/cis^3 auffallend, die Resultat der kleinen None $c-cis^1$ in den Posaunen sind. Die resultierende

Klang a

[Strukturanalyse]

13 [4-9] 21 [20-1] 13 [5-8]

[Spektralanalyse]

19 [14-5] 2 5 12 [8-4] 7

21 19

Klang b

[Strukturanalyse]

26 [13-13] 6 13 [11-2] 13 [7-1-5] 13

[Spektralanalyse]

19 [12-7] 7 12 [6-6] 7 5

19 12

1. Pic. [+9]
Es-Klar. [+3]
B-Klar. [-9]

Notenbeispiel 39: Varèse, *Intégrales*, T. 22–29, Klänge A und B, Gegenüberstellung von Strukturanalyse und Spektralanalyse

Intervallstruktur 19-2-5-8-4-7 (19-7-19; 19-7-12-7) zeigt gegenüber der strukturellen Analyse eine hohe Relevanz von Oktav-, Quint- und Quartstrukturen. Wenn dagegen der Ton b^3 (erste Piccoloflöte) besonders akzentuiert wird, zeigt sich mit 21[19-2]-13[5-8]-11[4-7] auch die Relevanz kleiner Nonen und großer Septimen im Klangresultat.

Auch in Klang b verschiebt die Spektralanalyse die zu betrachtende Grundstruktur nach oben, zudem ergeben sich deutliche Verstärkungseffekte innerhalb der Teiltonstruktur. Die Frequenzen mit den höchsten *Sone*-Werten werden wiederum von B-Klarinette, Es-Klarinette und erster Piccoloflöte erzeugt: $fis^2 - cis^3 - gis^4$, wobei im weiteren Spektrum cis^4 und cis^5 besonders hervortreten. Es handelt sich um die Teiltöne 2 und 4 von cis^3 (Es-Klarinette), die zugleich Teiltöne 3 und 6 von fis^2 (B-Klarinette) sind. Begrenzt wird das Spektrum hier erneut vom oberen Posaunenton (b). Der vierte Teilton des tiefen Posaunentons a und der zweite Teilton des mittleren Posaunentons b sind eher schwach ausgeprägt. Deutlich hervortretende Elemente aus der Teiltonreihe von a ($e^2 - cis^3 - g^3 - cis^4 - e^4 - g^4$) erklären vermutlich, dass der tiefe Posaunenton als Residualton hörbar wird. Auch hier kann man eine oktav-, quint- und quartbetonte Deutung (19-7-12-7-5) neben eine nonenbetonte Deutung (19-13[7-6]-13[6-7]-5) stellen, die vor allem bei besonderer Betonung des g^3 (zweite Piccoloflöte) plausibel wird.

Wenn wir die Spektralstrukturen der beiden Klänge einander gegenüberstellen, erkennen wir eine Art der Transposition bzw. Spreizung, die in der ausschließlichen Analyse des Notentextes nicht sichtbar war: Die Struktur 19-7-19 von Klang a wird in Klang b zu 19-7-19-5. Eine detailliertere Darstellung macht den Zusammenhang zwischen den Intervallstrukturen beider Klänge noch deutlicher:

$$\begin{array}{rcc}
 & 7 & \\
 & \overbrace{\quad}^7 & \\
 14-5-2-5-8-4-7 & & \text{[Klang a]} \\
 \underbrace{\quad} & \underbrace{\quad} & \\
 19 & 12 & \\
 \\
 12-7-7-6-6-7-5 & & \text{[Klang b]} \\
 \underbrace{\quad} & \underbrace{\quad} & \\
 19 & 12 &
 \end{array}$$

Natürlich kann auf der Grundlage einer Verbindung zwischen nur zwei Klängen noch keine allgemeine Aussage über die klangsyntaktischen Prinzipien eines Werks gemacht werden. Überproportionale Dauer einzelner Klänge, dramatisch ‚inszenierte‘ Einführung neuer Klänge, Zwölftonkomplementarität, Zyklen der Strukturintervalle 11 und 13 gekoppelt an Quint- und Quartbildungen, strukturelle und spektrale Spreizung und Transposition sowie orchestrale Schichtenbildung können aber in jedem Fall für Varèse auch in zahlreichen weiteren Fällen als Grundtechniken der klanglichen Syntaxbildung veranschlagt werden. Die Interpretation der spektralen Struktur ist zwar kaum eindeutig zu treffen, zumal sie stark von der Interpretation, aber auch von Aufnahmetechnik, verwendetem Instrumentarium etc. abhängt – und so auch keinesfalls, wie Lalitte annimmt, eine

„objektive Methode“⁸⁹ darstellt, sondern ebenso wie der Notentext einer umfassenden und differenzierten Interpretation bedarf. Dennoch erweitert sie, behutsam interpretiert, unser Verständnis von Varèses ‚Architektur des Timbres‘ hier wesentlich.

Aus methodischer Sicht ist festzuhalten, dass die durch die Spektralanalyse ‚verschärfte‘ Technizität der analytischen Methodik für sich freilich keinerlei Weg aufzuzeigen vermag, um den Konnotationsreichtum, die impliziten Bedeutungen der Klänge zu beschreiben, mit denen Komponisten wie Varèse arbeiten. So wurde Varèses Komponieren etwa treffend als „*konkret metaphorisches*“⁹⁰ beschrieben – „konkret“ in dem Sinne, dass es versucht, die von Helmholtz beschriebenen ‚impliziten‘ Klangdimensionen offen zu legen, „metaphorisch“, da es (nicht zuletzt auch in Ermangelung ausgereifter technischer Hilfsmittel) wesentlich von der Schlüsselmetaphorik der Klangmassen als sich anziehende oder abstoßende Kräfte geprägt ist. Diese Metaphorik ist Teil eines antimetaphysisch-rationalen Klangkonzepts, das sich, wie bei Ernst Kurth, hauptsächlich aus geistigen Strömungen der Jahrzehnte nach 1900 wie Vitalismus, Theosophie und moderner Physik ableitet und auf die ‚Vierte Dimension‘ der Klang-Zeit abzielt (→ 1.3.2, 2.2.1, 3.1.1).

2.2 Vorstellung und Nachvollzug der Makroform: Verräumlichungen und Verzeitlichungen

Es wird in den nun folgenden breiter angelegten ‚monographischen‘ Analysen stets deutlich bleiben, wie sehr diese auf der morphosyntaktischen Methodik des ersten Kapitels und besonders auf den detaillierten Anwendungsbeispielen im ersten Teil dieses zweiten Kapitels aufbauen. Zu betonen ist aber, dass hier keine mechanische Applikation eines stabilen methodischen Systems zu erwarten ist, sondern vielmehr das eingangs geforderte Prinzip der Kontextsensitivität in Aktion treten muss. Die biographischen, werkgenetischen, űuvrespezifischen, intertextuellen Ebenen der Werke sind mit ihrer klanglichen Materialität in einen schlüssigen, aber flexiblen Zusammenhang zu bringen, dergestalt, dass die morphosyntaktische Perspektive gezielt Risse und Konvergenzen zwischen einem strukturellen, intentionalistischen, autorzentrierten Hören und einem breiter gefassten performativen Hören aufzeigen kann. Die Risse mögen dort minimiert werden, wo die kompositorische Poetik, so im Falle Salvatore Sciarrinos oder (im dritten Kapitel) Helmut Lachenmanns, eine derartig hochgradige Differenzierung aufweist, dass von einer (eng gefassten) Autorintention im Sinne eines idealisierten Rezipierens der eigenen Werke keine Rede mehr sein kann, sondern die kompositorische Poetik vielmehr bereits dezidiert eine Pluralität performativer Wege zum Erfassen der Klangstrukturen aufzeigt.

89 Lalitte, „Varèse’s Architecture of Timbre“, 1. Eine methodische Grundsatzkritik am analytischen Einsatz von Spektralanalysen legt Roth, „Mimesis und Mimikry“ vor.

90 Decroupet, „Via Varèse“, 34.

2.2.1 *Giacinto Scelsi Klang-Formen: Echtzeitwahrnehmung und Formimagination*

Wie die Musik so mancher Komponisten, die sich als ausgesprochene Analyse-Skeptiker zeigten, darunter Claude Debussy und Edgard Varèse, hat die Musik Giacinto Scelsi in der Musikologie ein besonders nachhaltiges Interesse an ihrer analytischen Durchdringung geweckt. Gewiss hat dies zum einen mit der einzigartigen Weise ihrer Entstehung zu tun, der eigentümlichen Separierung von klanglicher Erfindung und schriftlicher Ausarbeitung, deren Doppelbödigkeit durch die Öffnung des Archivs der *Fondazione Isabella Scelsi* in Rom für die internationale Forschung im Jahr 2009 erst in ihrer ganzen Dimension erkennbar wurde und die Plausibilität eines konventionellen Autorbegriffs für den Fall Scelsi wohl gänzlich unterminiert hat. Neben der werkgenetischen Dimension ist es aber auch – und vor allem – die Faszination der Wirkmächtigkeit, der ‚Tiefe‘ und Unerschöpflichkeit der durch Scelsi und seine Mitarbeiter*innen in die Welt gebrachten Klangwelten, die unser analytisches Interesse weckt. Als Analytiker*innen möchten wir nicht nur verstehen, wie diese Musik ‚gemacht‘ ist, wir möchten auch eindringen in die eigentümliche Mixtur aus bestürzend Neuem, ‚Unerhörtem‘ einerseits und Alt-Vertrautem, Archaisch-Prototypischem andererseits, das uns in Scelsi Musik gegenübertritt. Wenn man beide Motivationen zusammenführt, könnte man folgende Voraussetzung der Scelsi-Analyse formulieren: Sie soll aus quellenkritischer Sicht Aufschluss darüber geben, welche Arten der Wechselwirkung zwischen ‚intuitiver‘ Klangerfindung und ‚rationaler‘ kompositorischer Ausarbeitung zu diesen so bemerkenswerten Ergebnissen geführt haben. Vor diesem Hintergrund ist deutlich, dass eine Einbeziehung der Tonbänder mit Scelsi Klangcollagen als eine zentrale Quelle in den analytischen Prozess geboten ist.

Die Distanz zur Verschriftlichung, die Scelsi an den Tag legte, indem er die schriftliche Ausarbeitung dieser Klangcollagen delegierte, korrespondiert mit seiner Geringschätzung struktureller Analyse, stehen beide Formen doch für die schriftlich-diskursive Fixierung und Verortung einer sich gerade durch ihre fortgesetzte Wandlungsfähigkeit, Prozessualität und Ungreifbarkeit auszeichnenden Klangsprache.⁹¹ Natürlich mag ein entscheiden-

91 Vgl. dazu vor allem Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“. Die im Archiv der *Fondazione Isabella Scelsi* vorgenommene Datierung des angeblich auf der Transkription einer bislang nicht aufgefundenen Tonbandaufnahme basierenden Aufsatzes „Son et musique“ auf das Jahr 1953/54 bzw. der in der französischen Ausgabe von Scelsi Schriften genannte Entstehungszeitraum 1951/52–57 werden von Friedrich Jaecker in Zweifel gezogen, der den Text zu den Altersschriften Scelsi zählt (vgl. ebd., 614). Insofern kann eine verlässliche Datierung dieses Topos bei Scelsi derzeit nicht vorgenommen werden. Dennoch lässt sich annehmen, dass entsprechende Konzepte Scelsi bereits in den 1950er Jahren entwickelt waren.

Vermutet werden kann daneben, dass Scelsi Klang-Begriff auch von der Vorstellung einer ‚vierten Dimension‘ ausging und damit an einen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts populären ästhetischen Diskurs der Avantgarden anknüpfte (vgl. Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 103–105). Die Vorstellung von der ‚Tiefe‘ des Klangs führt Reish spezifischer auf den Einfluss Alexander Skrjabin, Ferruccio Busonis, Dane Rudhyars und Rudolf Steiners zurück, in deren Schriften sich zum Teil mit Scelsi Schriften wortgleiche Formulierungen finden (ebd., 97–114 und Reish, „Una Nota Sola“). Vgl. auch Celestini, „Busoni und Scelsi“ und Utz, „Klang als Energie“.

der Impuls für Scelsi selbst neben dem oft kommentierten therapeutischen Ursprung dieses Musikverständnisses⁹² eine gezielte Distanznahme von musikhistorisch dominierenden Strömungen der seriellen und postseriellen Musik der 1950er und 60er Jahre gewesen sein – und damit eine nachhaltige Skepsis gegenüber der Musik seiner Gegenwart, in der Scelsi und sein wichtigster Mitarbeiter Vieri Tosatti übereinstimmten⁹³: Dem „leeren Rahmen“⁹⁴ eines formbezogenen europäischen Kunstbegriffs, wie er für Scelsi und Tosatti insbesondere im musikalischen Strukturalismus der 1950er Jahre und der Konzeption getrennter Parameter erkennbar wurde, sollte eine esoterisch durchwirkte, holistische Kontemplation des Klangs entgegengesetzt werden, bei dem im Zentrum nicht mehr das *componere* als Zusammensetzen von Unterschiedlichem stehen sollte,⁹⁵ sondern die Vorstellung von „Klang als Energie“.⁹⁶ Resultat ist ein in kontemplativen Zyklen oder Bögen konzipiertes dynamisches Formmodell⁹⁷ und ein damit korrespondierendes responsives, stark auf die seelisch-psychische Versenkung in die Klangenergie fokussiertes Hörideal.⁹⁸ Die materialreichen Einflussphären, in denen Scelsi sich dabei bewegte, sind in den vergangenen Jahren gut aufgearbeitet worden. Neben den Einflüssen Dane Rudhyars und Alexander Skrjabin sind hier u.a. Theosophie und Anthroposophie,⁹⁹ Yoga und indische Philosophie (etwa der kaschmirische Shivaismus) sowie Schriften von Sri Aurobindo und Hazrat Inayat Khan, tibetische Ritualmusik und buddhistische Rezitationspraxis zu nennen.¹⁰⁰ Diese Form von esoterischem Synkretismus entsprach nicht nur einem Grundprinzip der Theosophie, mit der sich Scelsi spätestens seit den frühen 1930er Jahren beschäftigt hatte,¹⁰¹ sondern spiegelte vor allem auch einen Zeitgeist der 1920er und frühen 30er Jahre wider. Dennoch waren es erst die mittels Klavier- und vor allem die ab etwa 1957 mittels Ondiola-„Improvisationen“ geschaffenen Klangerkundungen, durch die Scelsis Musik eine ästhetische Gestalt fand, in der ein solches Hörideal konsequent eingelöst wurde.¹⁰² Werke ab 1957 sollen daher im Folgenden im Vordergrund stehen. Mit gewissen Modifikationen sind die hier erörterten Methoden freilich auch auf ältere Werke anwendbar, zumindest auf Klavierkompositionen seit 1951, die ebenfalls aus weitgehend intuitiven, klangzen-

92 Vgl. dazu u.a. Scelsi, „Ich bin kein Komponist...“, 67–69 und Scelsi, „Der Traum 101“, 59–61.

93 Vgl. Marrocu, „In nächster Zukunft“ und Marrocu, *Il regista e il demiurgo*.

94 Scelsi „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 605.

95 Vgl. Scelsi „Ich bin kein Komponist...“, 70.

96 Vgl. dazu insbesondere Anderson, „Klang als Energie“.

97 Vgl. dazu u.a. Menke, „Contrapunto scelsiano?“, 27f.

98 Vgl. dazu vor allem Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“.

99 Zum nachhaltigen Einfluss von Rudolf Steiners Schriften zur Musik, die nicht zuletzt den Gedanken „tiefer in den Ton hinein[zu]gehen“ entwickelten, auf Scelsi vgl. Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 27–29, 40–43 und 105–110.

100 Vgl. Baatz, „Resonanz des ‚weißen Unbewegten“.

101 Vgl. ebd., 35f.

102 Vgl. Piras/Baroni/Zanarini, „Improvisazioni di Giacinto Scelsi“ zur Geschichte, Spieltechnik und den klanglichen Möglichkeiten der *Ondiola*.

trierten improvisationsartigen Prozessen hervorgegangen sind.¹⁰³ Allgemein wird im Vergleich von Scelsis ‚elektronischen Kompositionsskizzen‘ und den Partiturfassungen seiner Werke überaus deutlich, dass, wie Friedrich Jaecker dargelegt hat, zum einen der Begriff ‚Improvisation‘ für die auf den Tonbändern dokumentierten Klänge häufig unzureichend ist, zum anderen der Begriff ‚Transkription‘ nur ungenügend die Arbeit Tosattis und der anderen Mitarbeiter*innen Scelsis erfasst.¹⁰⁴

Die Scelsi-Forschung hat spätestens seit einer genaueren Auseinandersetzung mit den ‚elektronischen Skizzen‘ deutlich herausgestellt, welch großes Gewicht im komplizierten Entstehungsprozess der Verschriftlichung dieser Tonbandklänge zukam und wie sehr der intuitive ‚Kern‘ von Scelsis Musik durch strategisch-dramaturgische Gestaltung und instrumentatorische Raffinesse geleitet und bestimmt ist.¹⁰⁵ Ältere Studien hatten Scelsis Intention, sich der Erfahrung des „richtigen Klangs“¹⁰⁶ anzunähern, weitgehend unhinterfragt als gelungen betrachtet und waren dabei dem von Carl Dahlhaus geprägten Topos einer „Unanalysierbarkeit“ von Scelsis Musik gefolgt.¹⁰⁷ So diagnostizierte Heinz-Klaus Metzger, den Komponisten gleichsam paraphrasierend, dass in Scelsis Musik „das Ganze nicht durch [die] Zusammenfügung [demonstrabler Einzelelemente] hergestellt“ werde, „sondern einzig in changierenden Stadien seiner Dissolution sich als Phänomen präsentiert und entfaltet.“¹⁰⁸ Martin Zenck sprach von einem „Festhalten von Zeit“, das den Klängen Scelsis „Tiefenschärfe“ verleihe: „Sie verändern sich weniger in der Zeit als im Raum, [...] in dem sie als verschiedene ‚Gestalten‘ eines ‚Grundklangs‘ erscheinen.“¹⁰⁹

¹⁰³ Vgl. Jaecker, „Funziona? O non funziona?“⁴, 6f.

¹⁰⁴ „Je komplexer die Texturen sind, umso mehr Arbeitsgänge müssen zu ihrer elektroakustischen Realisierung nötig gewesen sein. Spätestens hier ist der Begriff der ‚Improvisation‘ nicht mehr angemessen. Das Zusammenfügen mehrerer Schichten zu einem Satz ist ‚Komposition‘ in ihrer wörtlichen Bedeutung, auch wenn die zusammengefügte Teile improvisatorisch entstanden sind. Erst recht bei der Anwendung traditioneller Kompositionsverfahren wie dem Krebsgang oder dem Kanon erweist sich Scelsi als Komponist. [...] Es ist unverkennbar, dass die verwendeten Töne, ihre Dauer und der ‚körnige‘ Klangcharakter der Tonbandaufnahme das Vorbild der Partitur waren. Doch all die Details [...] lassen sich dem eher pauschalen Klangeindruck von Scelsis Aufnahme kaum entnehmen. Sie sind der Phantasie und dem handwerklichen Können Vieri Tosattis zu verdanken. Der Begriff der ‚Transkription‘ ist hier sicher nicht mehr angemessen. Ist der ‚Transkriptor‘ folglich als Mitschöpfer der Werke anzusehen? Das wird davon abhängen, welche Bedeutung der kompositorischen Ausarbeitung, dem kompositorischen Detail für die Qualität eines Stücks beizumessen ist. [...] Ohne die visionäre Erfindungskraft Scelsis würden Meisterwerke wie ‚Hymnos‘, das vierte Streichquartett, ‚Anahit‘ oder ‚Konx Om Pax‘ nicht existieren – ohne Tosattis professionelle Ausarbeitung aber ebenfalls nicht.“ (Jaecker, „Funziona? O non funziona?“⁴, 9f.) Vgl. auch Jaecker, „Improvisation‘ und ‚Transkription‘ im Schaffen von Scelsi“.

¹⁰⁵ Vgl. Jaecker, „Funziona? O non funziona?“⁴, Marrocu, *Il regista e il demiurgo* und Jaecker, „Sehnsucht nach dem Transzendenten“.

¹⁰⁶ „Son juste“. Vgl. dazu Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 600f. Scelsi bezieht sich hierbei auf das „Yoga des Klangs“.

¹⁰⁷ Vgl. Celestini, „Scelsi heute und gestern“, 9–20, u.a. mit Bezug auf Dahlhaus, „Der Komponist Scelsi: Entdeckung“.

¹⁰⁸ Metzger, „Das Unbekannte in der Musik“, 14.

¹⁰⁹ Zenck, „Das Irreduktible als Kriterium der Avantgarde“, 68.

Gianmario Borio schließlich stellte als einer der ersten Scelsis Musik in einen konkreten historischen Kontext, und zwar durch einen engen Bezug seines Schaffens auf den ‚instantanen‘ Werkbegriff Franco Evangelistis und der *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*. Borio sah eine Beziehung von Scelsis Werken zu Evangelistis Streichquartett *Aleatorio* (1959), bei dem es sich „weniger um einen zeitlichen Verlauf als um ein Klangobjekt [handelt], das gleichsam um sich herum gedreht wird.“¹¹⁰ Enge Wechselbeziehungen zwischen Scelsi und den Komponisten der *Nuova Consonanza* sind seither eingehend untersucht und bekräftigt worden.¹¹¹ Von besonderem Interesse ist dabei die 1976 auf der LP *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, Musica su schemi* erschienene 16-minütige *Omaggio a Giacinto Scelsi*, in der die wichtigsten stilistischen Charakteristika von Scelsis Musik durch die Gruppe aufgegriffen werden.

Neuere analytische Untersuchungen, vor allem durch Johannes Menke, Ian Dickson und Volker Helbing,¹¹² haben schließlich versucht zu zeigen, wie sehr Scelsis Musik auf rationaler zeitlicher Organisation beruht, also durchaus von klassischen ‚kompositorischen‘ Prozeduren und Techniken geprägt ist. Scelsis Musik baut in dieser Sichtweise auf archetypischen musikalischen Modellen auf, darunter Spannungs-Lösungs-Prozesse und dramatisch konzipierte Formtypen, die wesentlich auf eine zeitlich-prozessuale Wahrnehmung abzielen – also weniger von einer kontemplativen ‚Zeitlosigkeit‘ als von einer klaren Ordnung unterschiedlicher Form-Zeit-Stadien gekennzeichnet sind. Mit Hinweis auf diese Tendenz wurde insbesondere auch Tristan Murails einflussreicher Metapher von der „De-komposition“¹¹³ als wesentlicher Methode von Scelsis Kunst widersprochen. Dickson hat darüber hinaus gezeigt, dass sowohl während der Improvisationen als auch im Verlauf der Verschriftlichung Denkmodelle und Äußerungsformen der Schriftkultur in einem weitaus stärkeren Ausmaß in Scelsis Werke eingeflossen sein dürften, als es bislang von der Scelsis-Forschung eingeräumt worden ist.¹¹⁴ Auch im französischsprachigen Raum sind parallel dazu Analysen vorgelegt worden, die kompositionstechnische Beobachtungen und eine Reflexion der ästhetischen Erfahrung aufs Engste verbinden, etwa von Harry Halbreich, Pierre-Albert Castanet, Michel Rigoni, Georges Bériachvili und François-Xavier Féron.¹¹⁵

¹¹⁰ Borio, „Klang als Prozeß“, 17.

¹¹¹ Vgl. Tortora, „Giacinto Scelsi e l’associazione per la musica contemporanea ‚Nuova Consonanza‘“, Anderson, *Komponieren zwischen Reihe, Aleatorik und Improvisation*, 137f. und Pustijanac, „Mario Bertoncini und die Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza“.

¹¹² Menke, „Esaltazione serena“, Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, Menke, „Contrapunto scelsiano?“, Dickson, „Orality and Rhetoric in Scelsi’s Music“, Dickson, „Towards a Grammatical Analysis of Scelsi’s Late Music“ und Helbing, „Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett“.

¹¹³ Vgl. Murail, „Scelsi, de-compositore“. Siehe dazu insbesondere Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 19–22.

¹¹⁴ Dickson, „Orality and Rhetoric in Scelsi’s Music“, 28–34.

¹¹⁵ Vgl. Halbreich, „Analyse de *Konx-Om-Pax*“, Castanet, „Ambivalence et ambiguïté du son de Giacinto Scelsi“, Rigoni, „La musique chorale de Giacinto Scelsi“, Bériachvili, „La poetique du son dans l’œuvre de Giacinto Scelsi“ und Féron, „L’esthétique des battements dans la musique de Giacinto Scelsi“.

Eine Synthese aus den gegenläufigen Tendenzen der Scelsi-Analyse kann man in Alessandra Montalis Ausführungen zum „zeitlosen Augenblick des Scelsi'schen Klangs“ („L'ora senza tempo del suono scelsiano“¹¹⁶) sehen. Montali stellt systematisch „lineares“ und „nicht-lineares Hören“ gegenüber und findet beide Hörformen in Scelsis Musik wieder. „Lineares Hören“, also der Eindruck einer Direktionalität und Gerichtetheit des musikalischen Flusses, ist demnach vor allem durch zwei Faktoren in Scelsis Musik präsent, nämlich durch:

- (1) einen fortgesetzten Wandel der Dynamik, die sich in der Regel zu länger gezogenen *Crescendo*- und *Decrescendo*-Feldern zusammenschließt und so die Zeitverläufe ‚dynamisiert‘;
- (2) die harmonischen Spannungsverläufe vom Einklang bzw. Oktave in dissonantere Klangkonstellationen und wieder zurück (von Menke auf Modelle des *contrapunctus simplex* zurückgeführt¹¹⁷), in denen ein konventionelles Konsonanz-Dissonanz-Prinzip überdauert.

„Nicht-lineares Hören“ hingegen vermag Scelsis Musik zu erzeugen durch:

- (1) die fortgesetzten Verschiebungen innerhalb eines engen, aber nicht klar abgegrenzten Tonhöhenbandes, die eine klare Orientierung im ‚vertikalen‘ Tonraum erschweren;
- (2) die fortgesetzte Ausdehnung und Kontraktion des Klangs, die vor allem mit Hilfe von Dynamik, wechselnder Instrumentation und spektralen Transformationen bewerkstelligt wird;
- (3) das häufig unmerkliche Einsetzen von Instrumenten oder Stimmen und die daraus hervorgehenden immer neuen Kombinationen unterschiedlicher Timbres und Spieltechniken, die ein klangliches Kontinuum konstituieren.

Die folgenden analytischen Entwürfe orientieren sich an diesem Ineinandergreifen von linearem und nicht-linearem Hören, das als Aufforderung begriffen werden soll, sowohl Prinzipien der Echtzeitwahrnehmung als auch solche der Formimagination zu berücksichtigen. Echtzeitwahrnehmung kann dabei verstanden werden als ein Hören, das eng an eine Orientierung im imaginären Klang-Zeit-Raum gebunden ist; dabei verbinden sich zwei-dimensionale Räume (Tonhöhe, Tondauer) mit mehrdimensionalen (zusätzlich: Dynamik, Dichte, Geschwindigkeit / Tempo, Klangstruktur und Klangfarbe). Das Echtzeithören greift *cues*¹¹⁸ auf, bildet *imprints* (mittels *cues* erzeugte Gedächtnisspuren) und Prototypen,¹¹⁹ gruppiert also den Klangprozess und setzt dadurch in elementarer Weise Vergan-

¹¹⁶ Montali, „Il presente sospeso“. Der zentrale dritte Abschnitt dieses Aufsatzes ist überschrieben mit „L'ora senza tempo del suono scelsiano: analisi“.

¹¹⁷ Vgl. Menke, „Contrapunto scelsiano?“. Auch Castanet („Ambivalence et ambiguïté du son de Giacinto Scelsi“) führt Scelsis heterophone Konstellationen auf frühe Modelle des Kontrapunkts zurück.

¹¹⁸ Generell können alle musikalischen Parameter *cues* ausbilden, vor allem Dynamik, Melodik, Harmonik, Tempo und Klangfarbe. Vgl. Deliège / Mélen, „Cue Abstraction in the Representation of Musical Form“.

¹¹⁹ Vgl. Deliège, „Prototype Effects in Music Listening“.

genes mit Gegenwärtigem und Zukünftigem in Beziehung (→ 1.5).¹²⁰ Formimagination hingegen versucht aus solchen im Gedächtnis bewahrten Bruchstücken einen komplexen Gesamteindruck zu bilden. Es ist unmöglich zu sagen, wo Echtzeitwahrnehmung endet und Formimagination beginnt. Mit Henri Bergsons Modell der *durée* – einer für Scelsi zentralen Quelle der Inspiration¹²¹ – können wir davon ausgehen, dass Echtzeithören im Sinne eines Präsenzerlebens und eine verräumlichte Formvorstellung fortgesetzt aufeinander verweisen und ineinander übergehen:

Die ganz reine Dauer [*La durée toute pure*] ist die Form, die die Sukzession unsrer Bewußtseinsvorgänge annimmt, wenn unser Ich sich dem Leben überläßt, wenn es sich dessen enthält, zwischen dem gegenwärtigen und den vorhergehenden Zuständen eine Scheidung zu vollziehen. Dazu hat es keineswegs nötig, sich an die vorübergehende Empfindung oder Vorstellung ganz und gar zu verlieren; denn dann würde es ja im Gegenteil zu dauern aufhören. Ebenso wenig braucht es die vorangegangenen Zustände zu vergessen: es genügt, wenn es diese Zustände, indem es sich ihrer erinnert, nicht neben den aktuellen Zustand wie einen Punkt neben einen anderen Punkt stellt, sondern daß es sie mit ihm organisiert, wie es geschieht, wenn wir uns die Töne einer Melodie, die sozusagen miteinander verschmelzen, ins Gedächtnis rufen. Könnte man nicht sagen, daß, wenn diese Töne auch aufeinanderfolgen, wir sie dennoch ineinander apperzipieren, und daß sie als Ganzes mit einem Lebewesen vergleichbar sind, dessen Teile, wenn sie auch unterschieden sind, sich trotzdem gerade durch ihre Solidarität gegenseitig durchdringen? [...] Die Sukzession läßt sich also [...] wie eine gegenseitige Durchdringung, eine Solidarität, eine intime Organisation von Elementen begreifen, deren jedes das Ganze vertritt und von diesem nur durch ein abstraktionsfähiges Denken zu unterscheiden und zu isolieren ist. Eine solche Vorstellung von der Dauer würde sich ohne allen Zweifel ein Wesen machen, das zugleich identisch und veränderlich wäre und dem die Idee des Raumes gänzlich mangelte. [...]

Kurz, die reine Dauer könnte sehr wohl nur eine Sukzession qualitativer Veränderungen sein, die miteinander verschmelzen, sich durchdringen, keine präzisen Umrisse besitzen, nicht die Tendenz haben, sich im Verhältnis zueinander zu exteriorisieren, und mit der Zahl nicht die geringste Verwandtschaft aufweisen: es wäre das die reine Heterogenität [...].¹²²

120 Vgl. u.a. Snyder, *Music and Memory* und La Motte-Haber, „Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik“.

121 Vgl. Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 30–33.

122 Bergson, *Zeit und Freiheit*, 77–80. Ein Bezug auf Bergsons *durée* wird zwar auch durch Scelsis Schriften bisweilen angedeutet, Gregory N. Reish kommt in seiner Dissertation jedoch zu dem Schluss, dass Scelsis Rezeption von Bergsons Begriffen „*durée*“ und „*élan vital*“ zum Teil missverständlich ist und keine gründliche Kenntnis von Bergsons Philosophie verrät, wobei sich auch keine Schriften Bergsons in Scelsis Bibliothek fanden (Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 30–33). Scelsi verwendet ‚*durée*‘ synonym zu einer externen, kosmischen, ‚unendlichen‘ Zeit, die im Gegensatz zur gegliederten musikalischen Zeit des Menschen stehe: „Die rhythmische Sprache ist [...] Ausdruck von Tiefenrhythmen, die aus vitaler Dynamik aufsteigen. Doch ist der Rhythmus (andererseits) auch Ausdruck und Manifestation von Dauer. Ist er also einerseits die Grundbedingung der Existenz des Menschen oder des Kunstwerks, so vereinigt und verbindet er andererseits durch

Bergsons *durée* integriert gewissermaßen morphologische und syntaktische Wahrnehmungsstrategien, wenn ausgeführt wird, dass *la durée toute pure* gerade *nicht* die Isolation eines Gegenwartspunkts bedeutet, durch die vorangegangene Zustände „vergessen“ würden. Sie beschwört also nicht einen Zustand ‚reiner‘ Präsenz, der „sich an die vorübergehende Empfindung oder Vorstellung ganz und gar [...] verlieren“ würde. Indem aufeinander folgende Ereignisse „miteinander organisiert“ werden, entsteht vielmehr ein dehnbarer Bereich, der zwischen Präsenzerfahrung und der Erfahrung vergehender Zeit vermittelt.

Makro- und Mikrostruktur von Scelsis Wellenformen (Trio à cordes, 1958)

Das viersätziges Streichtrio (1958) ist wohl das erste Werk Scelsis, in dem die Konzentration auf jeweils ein Tonhöhenband weitgehend konsequent über alle vier Sätze durchgeführt ist, wobei im dritten Satz zwei alternierende Tonhöhenbänder (h^2 und dis^2) auftreten. Generell scheint es für Scelsis Musik angemessener von (Zentral-)Tonhöhenbändern oder -bereichen zu sprechen statt von (Zentral-)Tönen oder Tonhöhen, auch wenn dies einer allgemeinen Tendenz und Scelsis eigenem Wortgebrauch (*Quattro pezzi su „una nota sola“*, 1959) zu widersprechen scheint. Denn in vielen Fällen wird, wie bereits angedeutet, eine Orientierung im Tonraum konsequent unterlaufen, sodass beim Hören oft nicht eindeutig entschieden werden kann, ob am Ende eines Satzes, Verlaufs oder Bogens dieselbe Tonhöhe wie zu Beginn oder etwa eine mikrotonale oder chromatische Versetzung erklingt: „There is no fixed point at which a pitch becomes continuous or established.“¹²³ Im zweiten und vierten Satz des Streichtrios ist dies gut zu beobachten (Nbsp. 40): Nach dem relativ konstanten Zentralton b im ersten Satz beginnt der zweite mit einem anfangs vierteltönig von unten ‚anglissantierten‘ fis^2 , das lange Zeit als Zentralton intakt bleibt, zum Schluss aber einem vierteltönig erhöhten fis^2 gewichen ist, das sich spätestens ab Takt 65 als neuer ‚Hauptton‘ durchgesetzt hat.¹²⁴ Der vierte Satz setzt anfangs ein um einen Viertelton erhöhtes c^1 als Zentralton, das zwar auch am Ende des ‚großen Formbogens‘ in den Takten 60 bis 62 als letzter Ton zurückbleibt (bis kurz vor Schluss eingefärbt durch das um einen

sein Wesen die persönliche und relative Zeit des schöpferischen Künstlers und der von ihm geschaffenen Bilder mit der kosmischen Dauer, der absoluten Zeit.“ (Scelsi, „Sens de la musique. Seconde version“ / „Sinn der Musik. Zweite Fassung“, 511.) Für Bergson dagegen existiert *durée* nur innerhalb der menschlichen Wahrnehmung: „Bergson’s *durée* is anything but absolute; it is a psychological and experiential phenomenon that contrasts sharply with Scelsi’s use of the term to indicate a metaphysical, temporal reality.“ (Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi’s Musical Style and Aesthetic*, 32.) Ein Bezug auf Bergsons *durée* kann dennoch darauf hindeuten, dass Scelsis Musik (mehr als seine theoretischen Texte) jene von räumlichen Hilfskonstruktionen oder Metaphorik unabhängige Erfahrung von Dauer thematisiert oder ermöglicht, auf die Bergsons Philosophie abzielt.

123 Dickson, „Towards a Grammatical Analysis of Scelsi’s Late Music“, 233.

124 In dieser Partitur sowie in den darauffolgenden *Quattro Pezzi su „una nota sola“* für Orchester (1959) werden die Vierteltonabweichungen mit $4+$ und $4-$ bezeichnet, die Aufhebung der Vierteltonversetzungen mit g („giusto“). Diese Schreibweise wird hier übernommen, wobei die Angaben $4+$ und $4-$ in eckige Klammern gesetzt werden.

Viertelton höhere *cis*¹²⁵), in der folgenden Coda aber, zunächst eine Oktave nach unten versetzt, schließlich dem tiefen *Des* weicht. Solche Beobachtungen lassen also zunächst einige Vorsicht gegenüber der analytischen Anwendung herkömmlicher Konsonanz-Dissonanz-Prinzipien aufkommen: Scelsis Tonraum ist ein gekrümmter.¹²⁵ So sehr er zweifellos auf einem energetischen Prinzip von Spannung und Entspannung aufbaut, so wenig können traditionelle Intervallverhältnisse als sein alleiniger Maßstab dienen.



Notenbeispiel 40: Scelsi, Trio à cordes, Sätze I–IV: makroformale Tonhöhenverläufe

Betrachten wir nun den makroformalen Verlauf der vier Sätze des Trios, der mithilfe einer Amplitudenform dargestellt ist (Abb. 13), basierend auf der Einspielung des Arditti Quartetts (untere Wellenform, Audiobsp. 32) und den zugrunde liegenden elektronischen Tonbandfassungen Scelsis (obere Wellenform).¹²⁶ Es ist dabei zunächst der Aufbau der Sätze aus dynamisch zu- und abnehmenden Bögen oder ‚Wellen‘ deutlich sichtbar. Gut aus der Abbildung ablesbar ist freilich auch, dass diese dynamische Ausgestaltung der Form in den Tonbandaufnahmen Scelsis weniger markant ausgeprägt ist. Nachvollziehbar wird aber dennoch die enge Korrelation zwischen der Tonbandstruktur und jener der verklanglichten Partitur.

Abbildung 14 zeigt ergänzend zur Amplitudendarstellung die auf Grundlage der Partitur berechneten metronomischen Dauern im Vergleich mit jenen der Tonbandfassung und der klanglichen Interpretation durch das Arditti Quartett. Erkennbar ist dabei, mit welcher Akribie Vieri Tosatti in diesem Fall (und, wie bekannt, in allen anderen untersuchten Fällen¹²⁷) bei der Organisation der Zeitgestalt vorgegangen ist. Einzig in den Schlussphasen der Rahmensätze finden sich Abweichungen zwischen Tonband und Partitur, die

¹²⁵ Menke bezieht dieses Prinzip der Linienkrümmung bei Scelsi auf Prinzipien barocker Architektur- und Formsprache (*Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 118–121).

¹²⁶ Die Analysen der Tonbandfassungen basieren auf von der *Fondazione Isabella Scelsi* für meine Forschungen im Jahr 2011 bereitgestellten mp3-Dateien mit Kopien der Bänder sowie auf der durch Friedrich Jaecker vorgenommenen Identifizierung von Scelsis Werken auf den Tonbändern. Die Bänder werden nach den Katalognummern der *Fondazione* identifiziert. Die Tonbandfassung des Streichtrios findet sich auf dem Band NMGS0133-286, Riv@9,5_01.L-56.mp3 (1. Satz 4.23–8.23; 4. Satz 8.31–12.33; 2. Satz 24.15–27.02; 3. Satz 27.08–29.37 und 1.06.20–1.09.08; dabei dürfte vermutlich die zweite Version des dritten Satzes als Vorlage für die Verschriftlichung gedient haben).

¹²⁷ Vgl. u.a. Jaecker, „Funziona? O non funziona?“.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

über eine vorauszusetzende Messtoleranz hinausgehen und bewusste Eingriffe Scelsis in die Dramaturgie der Schlussgestaltungen beider Sätze andeuten können.

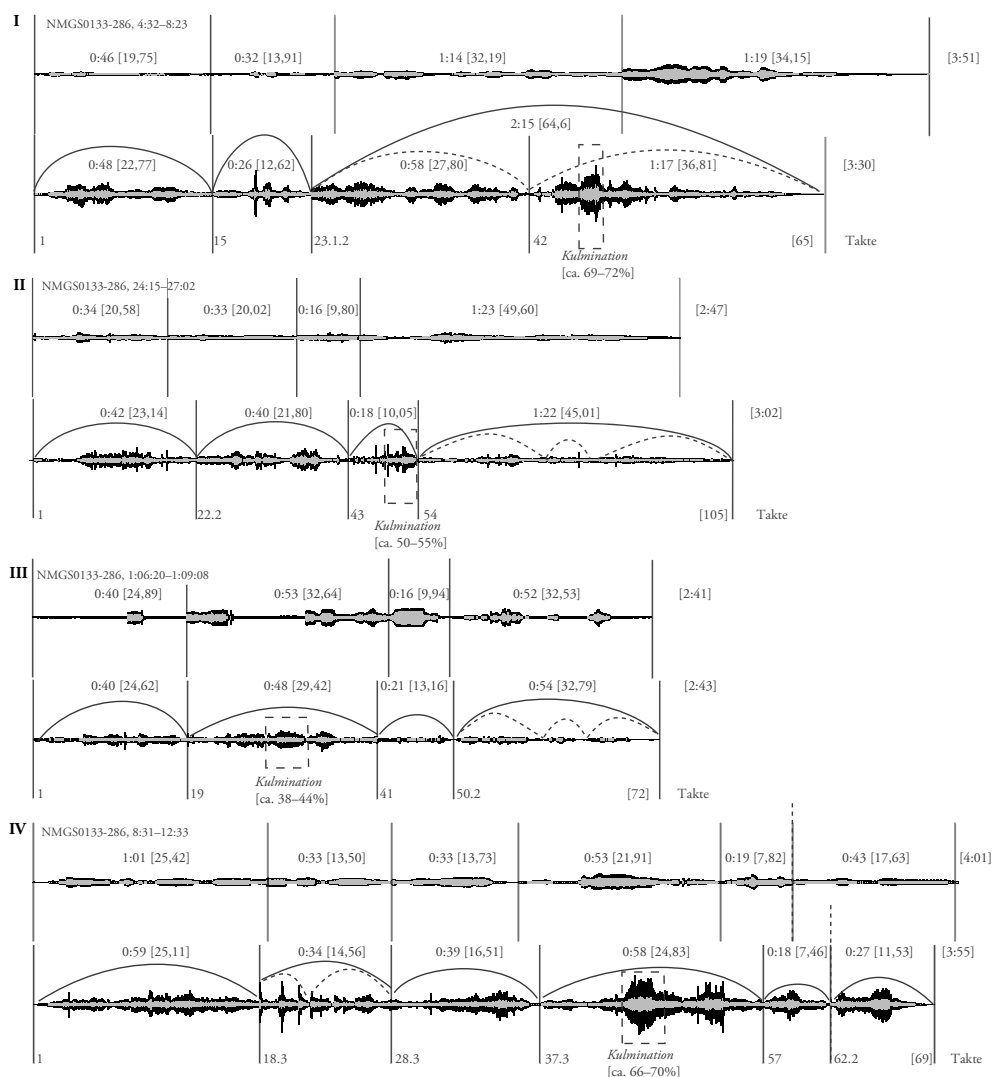


Abbildung 13: Scelsi, Trio à cordes, Sätze I–IV: Amplitudendarstellung (elektronische Skizzen / oben; Einspielung Arditti Quartett 1988/unten; CD Salabert Actuels SCD 8904–5 1990); Dauern, in Klammern: Prozentanteile der Gesamtdauer



Audiobeispiel 32: Scelsi, Trio à cordes, Sätze I–IV, Arditti Quartett, Aufnahme 1988, CD Salabert Actuels SCD 8904–5, © 1990 Éditions Salaberts, Fondazione Isabella Scelsi, Westdeutscher Rundfunk, CD 1, Tracks 5–8

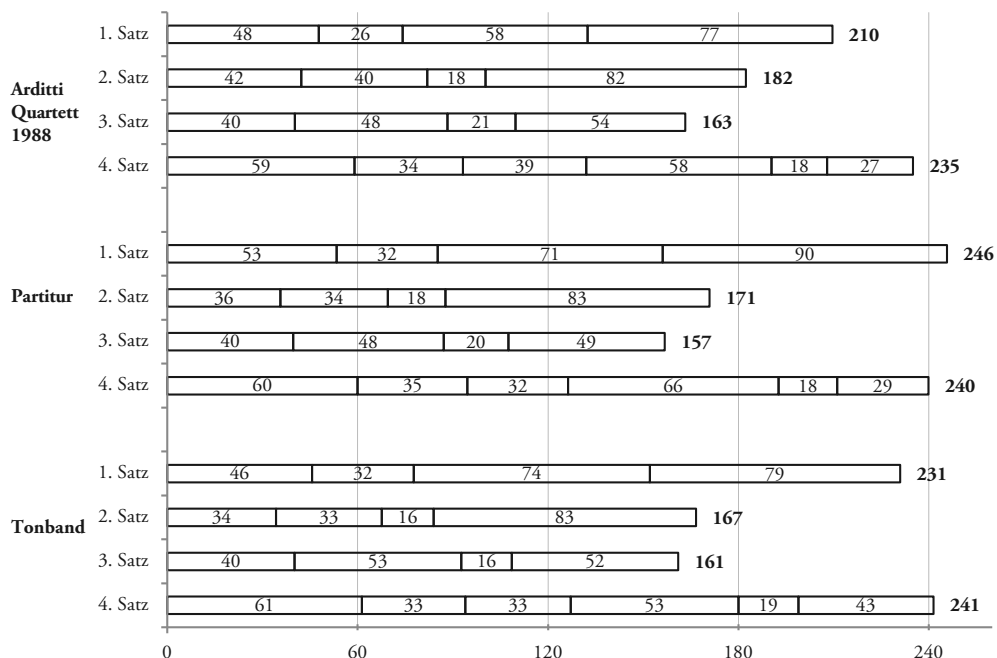


Abbildung 14: Scelsi, *Trio à cordes*, Dauern der vier Sätze mit Abschnittsdauern (in Sekunden) von Scelsis Tonbandcollagen, der Partitur (metronomische Dauer) und in der Einspielung des Arditti Quartetts (1988) im Vergleich

Welchen Prinzipien folgen nun die ‚Wellenformen‘ der vier Sätze? Auf den ersten Blick scheint die Vermutung einer ‚klassizistischen‘ Anordnung der Satzfolge nahe zu liegen, in der Kopf- und Finalsatz in Hinblick auf Dauer, dynamische Intensität und Kontrastbildung dominieren. Für eine konventionelle Dramaturgie spricht auch, dass sich die relativ kurzen Kulminationsfelder in den Rahmensätzen fast exakt nach zwei Dritteln der Gesamtdauer innerhalb des letzten Bogens finden. Dennoch ist ungewiss, ob Scelsi damit tatsächlich eine effektiv auf Höhepunkte und das Werkende zielende „teleologische Gesamtform“¹²⁸ entwerfen wollte. Vielmehr kann man in den Amplitudenformen mit einigem Recht auch einen „anti-teleological sonorous focus“¹²⁹ sehen, der zu einer kontemplativen Hingabe an eine nicht zwingend dramatisch im engeren Sinn organisierte Folge von stets anders gearteten Wellenformen einlädt.

¹²⁸ Vgl. Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 27–35.

¹²⁹ Reish, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, 234. Eine grundlegende Mehrdeutigkeit von Scelsis Formen wird gerade auch von Johannes Menke eingeräumt: „Die Unwiederholbarkeit des der Teleologie innewohnenden Gedankens der Entwicklung im Sinne einer Zielgerichtetheit steht im Gegensatz zur unendlichen Wiederholbarkeit, wie sie für die Bewegung der Bogenform gilt. Für das Erlebnis des Formganzen der Werke Scelsis ist gerade diese Ambivalenz charakteristisch.“ (*Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 28)

Der Verlauf in großen Bögen oder Wellen kann in jedem Fall als der zentrale Aspekt einer Verarbeitung der Musik durch die Wahrnehmungsinstanzen der Hörer*innen angesehen werden, fungieren doch Beginn und Ende der ‚Wellen‘ eindeutig als *cues* für das Echtzeithören. Die Wellen lassen sich aus einfachen morphosyntaktischen Kriterien ableiten: Die Zäsurbereiche (oder „Grenzzonen“¹³⁰) zwischen den Bögen sind vor allem durch eine Reduktion der Tonhöheninflektion charakterisiert, gekoppelt an eine Zurücknahme der Dynamik. So geht am Ende der ersten Welle im ersten Satz (T. 12–14) die Dissonanzspannung der mikrotonal vergrößerten großen Septime (bzw. der mikrotonal verkleinerten kleinen Sekunde) *ces*[4–] – *b*¹ / *b* – *ces*[4–] in den Oktavklang *b* – *b*¹ über, zudem wird die Dynamik reduziert, vom Maximum *f* (Vc., T. 3.3–6.2) und *mf* (Vl., T. 6.4–11, Vla., T. 11) auf *p*, dann *più p* und *pp* in Takt 14, und die rhythmische Aktivität verringert sich (sie erreicht ihr Minimum in Takt 13). Der Beginn der neuen Welle wird zu Beginn von Takt 15 eindeutig durch das Einsetzen der tieferen Oktavlage (*B*, Vc.) markiert (Nbsp. 41).

The musical score consists of three systems, each containing staves for Violoncello (Cello), Viola, and Violini I & II (Violins I & II). The tempo is marked as quarter note = 63.

- System 1:** Features a key signature change from one flat to two flats. Dynamics include *pizz*, *arco*, *f*, *pp*, *mp*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *(sempre f)*.
- System 2:** Includes a section labeled "S". Dynamics range from *pp* to *mf*. Instructions include *poco meno f*, *TAST. (sempre III c.)*, and *sord.*
- System 3:** Includes a section labeled "15". Dynamics include *p*, *piu p*, *pp*, *mp*, and *f*. A final instruction at the bottom right reads *(dim. cresc.)*.

Notenbeispiel 41: Scelsi, Trio à cordes, erster Satz, T. 1–17; © Copyright 1990 by Éditions Salabert, Paris

130 Vgl. Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 36f.

Bei der Gestaltung der musikalischen Aktivität innerhalb der Wellen wirken drei Ebenen zusammen:

1. die dynamische Ebene (z.B. das Crescendieren des Cellos zu Beginn vom *pp* ins *mp*, erster Satz, T. 1–2);
2. die klangfarbliche Ebene, etwa durch:
 - a. Wechsel oder Kombination gestrichener Saiten mit gleicher Tonhöhe (z.B. erster Satz, Vc., T. 3–6);
 - b. Änderung der Strichposition und -geschwindigkeit (*tasto*, *ponticello*, *flautando*, *naturale*) bei gleichbleibender Tonhöhe (z.B. zweiter Satz, Vl., T. 7–8);
 - c. Wechsel oder Kombination von *Ordinario*-Tönen und Flageoletts mit gleicher Tonhöhe (z.B. zweiter Satz, T. 66–105);
 - d. pulsierende Wiederholungen einer Tonhöhe (oder eines Zweiklangs) bis hin zum Tremolo (z.B. erster Satz, Vla., T. 23–25; zweiter Satz, Vl., T. 10–13);
3. die Tonhöhenebene: fortgesetzte mikrotonale Inflektionen der Tonhöhe durch Vibrato, Glissando oder Wechselnoten bei gleichbleibender Strichtechnik (z.B. erster Satz, Vc., T. 6–12).

Häufig treten dabei Kombinationen dieser drei Ebenen auf. In der Tat sind sie nicht schlüssig voneinander zu trennen, da jede Tonhöhen- oder Dynamikänderung auch eine klangfarbliche Änderung impliziert und umgekehrt. Aus dem fortgesetzten Wandel der Inflektionstechniken entsteht der Eindruck einer kontinuierlichen Klangtransformation innerhalb der einzelnen Wellen. Die daraus resultierende polyphone Dichte ist ein entscheidendes Merkmal von Scelsis ‚Personalstil‘ (siehe unten).

Neben den *cues*, welche die Wellenform gliedern, finden sich auch relativ häufig strukturierende lokale Klangereignisse innerhalb der Wellen, die Aufmerksamkeit beim Hören erregen, ohne eine Unterbrechung des Klangflusses nach sich zu ziehen. Zu nennen sind hier insbesondere kurze *Pizzicato*-Impulse (oft mit der linken Hand gezupft) oder *Col-legno-balzato*-Akzente (nachfederndes Aufschlagen des Bogenholzes auf die Saite). Diese kurzen geräuschhaften Impulse sind Transkriptionen von Stör- und Nebengeräuschen auf Scelsis Bändern¹³¹ und stellen klare Kontraste zum Sostenuotocharakter des primären Klangprozesses dar. Sie entwickeln mitunter eine gewisse Eigendynamik. So ist die erste Welle des zweiten Satzes (T. 1–22) von insgesamt 14 *Pizzicato*-Impulsen ‚durchlöchert‘, die sich auch in der folgenden Welle fortsetzen, zum Ende des Satzes hin dann aber wegfallen. Der zweite Satz scheint so ein Formnarrativ vom Gewinnen klanglicher Kontinuität zu entwerfen.

Trotz solcher ‚Störungen‘ zeigt die Grundstruktur der Wellen (vgl. Abb. 13) eine klare allgemeine Tendenz: Auf zwei etwa gleich lange exponierende Wellen folgt, teils nach Einschub einer kürzeren ‚Anlaufwelle‘ (Sätze 2 und 3), die längste Welle, die in mehreren Schüben verläuft und in der sich in den Sätzen 1 und 4 auch der Kulminationspunkt fin-

131 Vgl. Jaecker, „Der Dilettant und die Profis“, 33.

det.¹³² Im zweiten Satz ist dieser Punkt in die Anlaufwelle hinein vorverlegt, während die lange Schlusswelle als gedehnter Ausschwingvorgang dient. Eine solche Dramaturgie der Wellenfolgen verleiht dem Formverlauf zweifellos ein gewisses Maß an gerichteten, vektoriellen Tendenzen. Die darin erkennbare konventionelle Dramaturgie in Scelsis Werken hat insbesondere Volker Helbing hervorgehoben.¹³³

Der dritte Satz scheint am wenigsten mit diesem Modell übereinzustimmen. Zum einen ist er durch den fortgesetzten Wechsel der Zentraltonbereiche h^2 und dis^2 insgesamt kurzgliedriger, zum anderen überlagert dieser Wechsel die energetische Wellenform hier in deutlich destabilisierender Weise. Die Veränderungen des Zentraltonbereichs sind zum h hin durch kleine Transformationsfelder gestaltet, die durch Änderungen des Metrums und durch Pizzicatoimpulse angezeigt werden (vgl. T. 13.5, 23.6, 48.5), während die Wechsel zum dis -Bereich hin mit scharfer Attacke markiert sind (vgl. T. 11.6, 19, 33, 55). Eine Besonderheit ist auch, dass sich die Kulmination hier bereits nach etwa einem Drittel des Satzes ereignet. In der Tat handelt es sich hier um den rückläufigen Verlauf des zweiten Satzes aus dem sechs Jahre später veröffentlichten Violinsolostück *Xnobybis* (1964).¹³⁴ Die palindromische Struktur ist, wie meist bei Scelsi, ziemlich exakt rekonstruierbar – gezielte Unschärfen freilich eingeschlossen, darunter eine in *Xnobybis* angehängte fünftaktige Coda (T. 73–77).¹³⁵ Gegenüber dem Streichtriosatz ergibt sich in *Xnobybis* mithin ein stärker modellhafter Verlauf, bei dem die Kulmination nur wenig vor dem zweiten Drittel liegt und die alternierenden Zentraltonfelder von längeren zu kürzeren Segmenten fortschreiten. Die Destabilisierung der Wellenform durch die alternierenden Zentraltonbereiche bleibt freilich, mit entsprechend umgekehrter Dramaturgie, erhalten. Die bereits früh formuliert Frage,¹³⁶ warum ein musikalischer Verlauf bei Scelsi in zwei ‚Richtungen‘ funktionieren kann, lässt sich mit der tendenziell symmetrischen Struktur der Wellenform und dem grundlegenden Reihungsprinzip von Scelsis kontemplativer, nicht-linearer Form zumindest ansatzweise beantworten – und bildet damit zugleich einen wesentlichen Gegenpol zu den überlagerten linear-teleologischen Tendenzen.

132 Als Kriterium für die Lokalisierung der Kulminationen wurden im Wesentlichen die bei Menke für die „extensiven Höhepunkte“ genannten Kriterien zugrunde gelegt, also maximale Lautstärke und Dichte, oft verbunden mit einer maximalen Ausdehnung des Ambitus (Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 244).

133 Helbing, „Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett“.

134 Jaecker, „Funziona? O non funziona?“, 7. Auf dem Band NMGS0133-286, Riv@9,5_01.L-56.mp3 (vgl. Anm. 126) findet sich neben den vier Sätzen des Streichtrios auch der zweite Satz aus *Xnobybis* (1.03.01–1.06.07), dem unmittelbar darauf eine zweite Fassung des dritten Satzes des Streichtrios folgt (1.06.20–1.09.08). Die Tönhöhen der elektronischen Fassungen liegen im Übrigen bei beiden Sätzen (Streichtrio, iii und *Xnobybis*, ii) um einen Ganzton höher (cis^3/f^2) als in den Partiturfassungen (h^2/dis^2).

135 Die Coda findet sich *nicht* auf dem Band mit Scelsis elektronischer Fassung (NMGS0133-286, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 1.03.01–1.06.07).

136 Thein, „Botschaft und Konstruktion“, 56f.

Allgemein kann man festhalten, dass die satz- und werkübergreifende Palindrombildung auf die generelle Flexibilität von Scelsis Wellenmodell hinweist und dessen rituellen Charakter verdeutlicht. Sie macht klar, dass die Wellenstruktur im Kern nicht *per se* dramatisch oder gerichtet ist, sondern als äußerst variables Modell einer wahrnehmungsorientierten Klangbildung dient, das mit unterschiedlichen Akzentuierungen versehen werden kann: Die Wiederholung von ähnlichen oder verwandten Wellenformen unterschiedlicher Länge und unterschiedlichen Charakters kann zur Kontemplation des Moments einladen. Versteht man die Wellen als Atemzüge, was im Kontext von Scelsis Yoga-Bezügen nahe liegt, so wird plausibel, warum diese wie in der Yoga-Atempraxis des *Pranayama* keine von vornherein festgelegte oder regelmäßige Dauer haben, sondern einem vegetativ-unregelmäßigen Wechsel folgen.¹³⁷ Dass der kontemplative Charakter dieser Wiederholungen aber immer wieder von dramatisch-gerichteten oder auch gezielt destabilisierenden Prozessen überlagert wird, verweist darauf, wie eine solche Präsenzwahrnehmung mit einem linear-beziehenden Hören verwoben sein kann. Scelsis Musik kennt auch Momente der Störung, des Ungleichgewichts, der inszenierten Spannung und Entladung. Diese machen einen bedeutenden Teil ihres Kunstcharakters aus und sind durch ein kontemplatives Präsenzmodell allein nicht zu erfassen.

„Die erste Bewegung des Unbewegten“: Der Innenraum von Scelsis Klangstrukturen (Quartetto No. 4, 1964; *Anahit*, 1965)

Wie viele Musik seit den späten 1950er und frühen 1960er Jahren, etwa von Iannis Xenakis, György Ligeti oder Krzysztof Penderecki, breitet auch Scelsis Musik ein von Anfang bis Ende andauerndes Klangkontinuum aus. War in frühen Werken der genannten Komponisten eine – alsbald scharf kritisierte – Reihung von Klangfeldern klar als makroformales Prinzip erkennbar (→ 1.3.3), so ist eine schlüssige Abgrenzung in großformale Felder bei Scelsi oft weitaus weniger evident, wenn man vom eben dargestellten Wellenprinzip abieht. Ganz besonders gilt dies für komplexe Werke wie das Vierte Streichquartett (1964), das einen ununterbrochenen etwa 14-minütigen Klangprozess entwirft, der als kontinu-

137 Patañjali (ca. 4.–5. Jahrhundert n.Chr., Kompilator des Yogasutra) definiert *Pranayama* als den Punkt, an dem der Fluss von Einatmen und Ausatmen sich in eine einzige Bewegung auflöst („transzendiert“ wird), bis zu dem Punkt, an dem kein Unterschied mehr zwischen Einatmen und Ausatmen besteht (*Yoga Sutrani Patanjali*, II. 49/51). In Bezug auf die Yogapraxis spricht Scelsi in „Klang und Musik“ von „besonders anspruchsvollen Atemübungen“ („exercices particuliers de respirations très poussées“, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 600/603) und verweist dann explizit auf Patañjali: „Ich kann euch nicht sagen, mit welcher Technik man dahin [zum Klang ‚Anahat‘, dem ‚grenzenlosen Klang‘] gelangen kann. Sie ist Teil des ‚Laya- und Kriya-Yoga‘, umfasst besonders anspruchsvolle Atemübungen und das Wissen um die Wirkung von Klängen auf unsere Körperorgane und feinstofflichen Zentren. Man sollte dazu hinduistische und tibetische Texte lesen; ich beschränke mich darauf, euch die klassischen Schriften von Patanjali zu empfehlen, doch versichere ich euch, dass ein paar tägliche Übungen in dieser Hinsicht nützlicher sind als zwölf Bücher.“

ierliches Ansteigen von c^1 zu b^3 beschrieben werden kann.¹³⁸ In dieser Hinsicht hängt das Quartetto No. 4 eng mit dem im selben Jahr verschriftlichten Violinsolo *Xnoybis* zusammen, dessen drei Sätze laut Untertitel „Die aus Energie zum Geist aufsteigende Kraft“ darstellen. Alle vier Instrumente tragen in dem einsätzigen Quartett im gleichen Ausmaß zur heterophonen, ständig mikrotonal inflektierten Gestaltung dieses Anstiegs bei. Dabei lassen sich Schlüsselmomente ausmachen, die für die Gesamtanlage der Zeitgestalt entscheidend sind. Dazu gehört vor allem ein Ausbruch in Takt 158, in dem erstmals das Bassregister in dynamisch exponierter Weise eingeführt wird.¹³⁹ Der Ausbruch führt zu einem bemerkenswert stabilen Klangband von etwa einer Minute Dauer (20 Takte, T. 158–177), nach dem das tiefe Register wieder ausgeblendet wird. Deshalb und auch aufgrund seiner besonderen Intensität stellt dieser Ausbruch im Gesamtverlauf einen Höhepunkt dar.¹⁴⁰

Die spektrale Darstellung (Abb. 15, Audiobsp. 33) zeigt als übergeordnetes zusammenhangbildendes Element die beiden Zentraltöne f (bis Takt 169) und d (ab Takt 170) bzw. deren Teiltöne d^1 und f^1 sowie $a^1/a^2/a^3$ und c^4 .¹⁴¹ Durch den Wechsel des Basstons von f nach zunächst d (T. 170, Vla.), später D (T. 172/173, Vc.) lassen sich deutlich zwei größere Abschnitte in diesem Ausbruch ausmachen, die sich in ihrer spektralen Struktur unterscheiden: Während die Takte 158 bis 169 eine relativ obertonarme statische Klangwirkung vermitteln, treten die höheren Teiltöne in den Takten 170 bis 177 durch die prägnante Stimmführung der beiden Violinen in hoher Lage mit hohem Geräusch- und Schwebungsanteil deutlich in den Vordergrund und erzeugen so einen nachhaltigen Kontrast zum Vorangegangenen.

Daneben werden die beiden Zentraltöne f und d kurzzeitig auch als Akkord- oder Teiltöne der Dreiklänge B-Dur und d-Moll umgedeutet. In Takt 167 deutet das B des Cellos zum ersten Mal B-Dur an, wobei der Zentralton f weiterhin im *forte* / *fortissimo* gespielt wird (2. Vl., Vla., Vc.) und so die konventionelle Harmonik größtenteils verdeckt. Auch der d-Moll-Dreiklang erklingt in Takt 170 nur für kurze Zeit, zudem wird er durch den scharfen Einsatz der zweiten Violine verschleiert. Dreiklangsharmonik blitzt in dieser dichten Klangstruktur nur reminiszenzartig auf, in Form von „Ruinen“, die „auf unheimliche Weise vertraut“ scheinen.¹⁴²

¹³⁸ Helbing („Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett“) und Garilli („Isole in un mare di nastri“) bieten detaillierte Analysen des Quartetts, Garilli mit Bezug auf die zugrunde liegenden Tonbänder.

¹³⁹ In Takt 107 wird das Bassregister lediglich im *ppp* angedeutet.

¹⁴⁰ Vgl. die systematisch durchgeführte ‚dramatische‘ Deutung der Großform in Helbing, „Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett“.

¹⁴¹ Auch diese und die folgenden Spektralanalysen wurden mit der von Dieter Kleinrath entwickelten Software CTPSO durchgeführt (→ 2.1.2, Anm. 86).

¹⁴² Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 115.

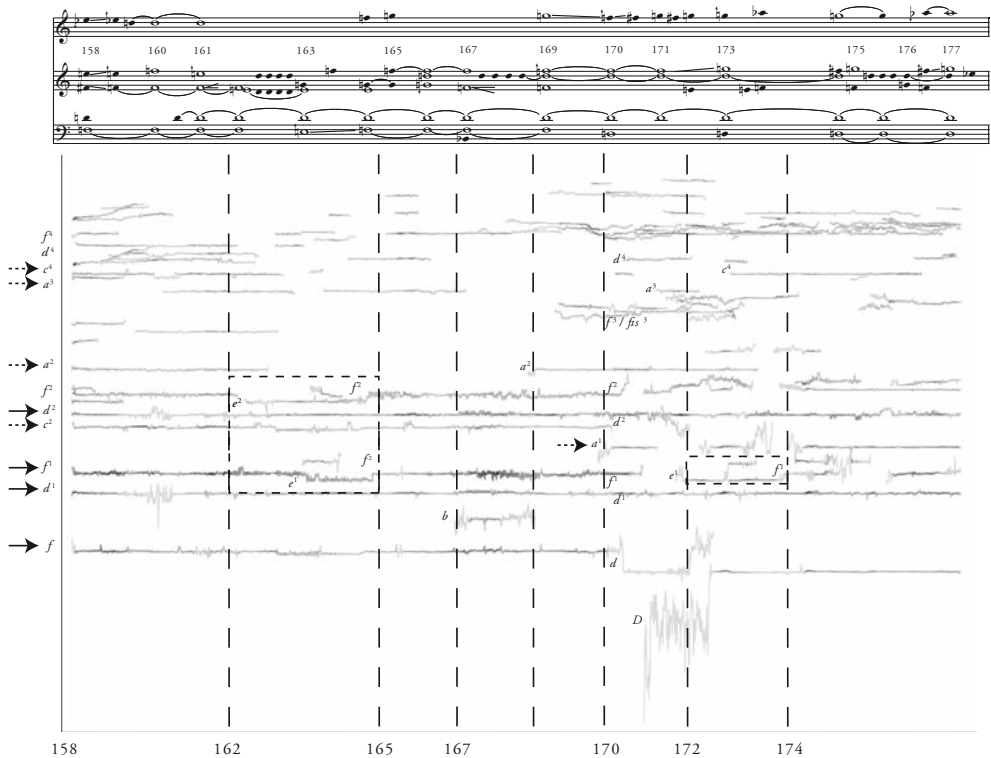


Abbildung 15: Scelsi, Quartetto No. 4, T. 158–177, Reduktion der Partitur (nach Volker Helbing) und *some*-basierte Spektralanalyse (0012162KAI)



Audiobeispiel 33: Scelsi, Quartetto No. 4, T. 158–177; Klangforum Wien, Aufnahme 1997, CD Kairos 0012162KAI, © 1999 KAIROS Production, Track 1, 9:31–10:40

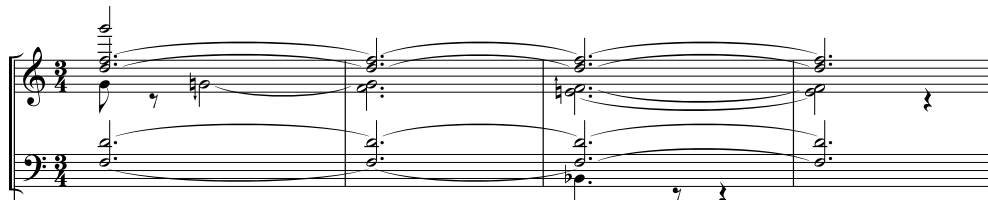
Das Gesamtspektrum der vier Takte 165 bis 168 (Nbsp. 42) macht deutlich wie fließend Teilröne und Grundtöne ineinander übergehen können: So tritt etwa das f^1 in Takt 165 als zweiter Teilton von Viola und Cello prominent hervor und wird in Takt 166 von der Viola als neuer Grundton aufgegriffen. Trotz dieser ‚Kompatibilität‘ der Spektren erzeugt die fortgesetzte Inflektion der Tonhöhen einen sehr hohen Grad an spektraler Rauigkeit.

Deutlich wird durch solche Beobachtungen, wie formbildend spektrale Wandlungen in Scelsis Musik sein können. Allerdings sollte ihre Gruppierungsfunktion nicht überschätzt werden, sind sie doch – speziell in diesem Werk – Bestandteil fortgesetzter, in aller Regel als ‚kontinuierlich‘ empfundener Transformation und fungieren so selten als *cues* im strengen Sinn.

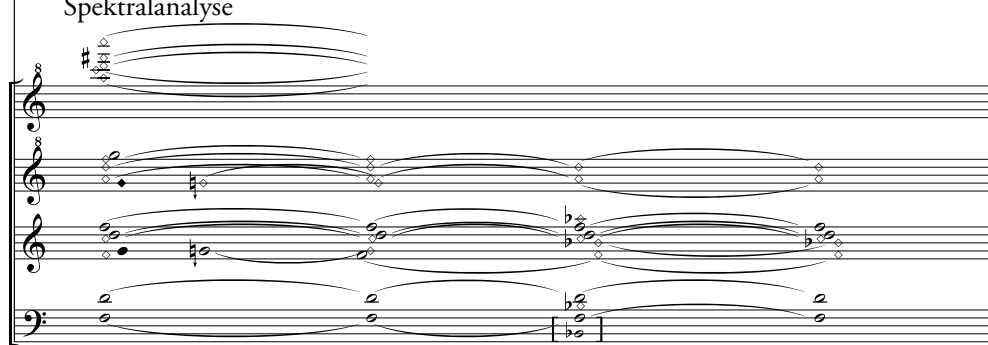
Auch in Scelsis berühmtem Werk *Anahit* für Violine und 18 Instrumente (1965) lassen sich zunächst kaum saliente, also für die Wahrnehmung deutliche Ereignisse ausmachen,

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

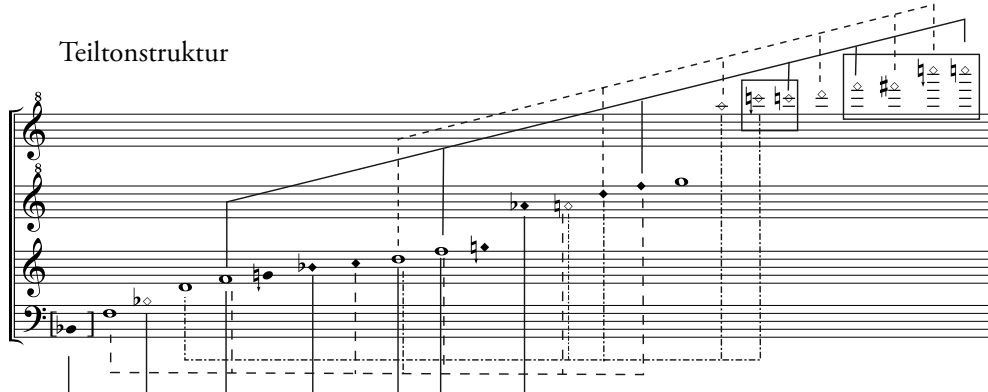
Partitur



Spektralanalyse



Teiltonstruktur



Notenbeispiel 42: Scelsi, Quartetto No. 4, T. 165 – 168, Partiturreduktion, *sonic*-basierte Spektralanalyse und Teiltonstruktur (Durchschnitt über die gesamten vier Takte)

die eine Untergliederung des Klangkontinuums bewirken würden. Die *Anahit*-Analyse von Christine Anderson kommt so auch zum Schluss, dass Scelsi in *Anahit* erfolgreich „kristallisierte Momente“ der Präsenzerfahrung inszeniert. Die von Anderson identifizierten zu dieser Wirkung beitragenden Mittel sind „Tempi am Rande der Wahrnehmbarkeit“, „irreguläre Klangereignisse“ und die „Simultaneität verschiedener Prozesse“¹⁴³ sowie „plötzliche[] Ambitusveränderungen“ und „nicht ortbare[] Töne in der Kontraok-

¹⁴³ Anderson, „Klang als Energie“, 81.

tave [...].“¹⁴⁴ Diese Beobachtungen können als präzise Spezifizierungen eines nicht-linearen Hörens gelten, wie es in *Anahit* praktiziert werden kann. Auch Anderson aber räumt ein, dass eine „Verschränkung [...] des zyklischen mit dem final-gerichteten [Formprinzip]“ wesentlichen Anteil an Scelsis Kunstfertigkeit habe.¹⁴⁵ Auch in *Anahit* also greifen Kontinuität und Diskontinuität, Linearität und Nicht-Linearität ineinander.

Die in Abbildung 16 dargestellte Passage (T. 31–55) kann das veranschaulichen (Videobsp. 3): Zum einen wird hier in charakteristischer Weise ein Klangband ausgebreitet, das aufgrund der fortgesetzten Inflektionen und einer kaum ausgeprägten Bogenstruktur weder im ‚vertikalen‘ Tonraum noch im ‚horizontalen‘ Zeitraum Halt bietet. Es lässt sich nicht mehr unterscheiden, welches Referenztonhöhen, welches etwaige Nebentöne sind. Der Mangel an deutlich kontrastierenden Ereignissen vermittelt uns vielmehr ein klangliches Kontinuum. Dazu kommt der fortgesetzte dynamische Wandel von Einzelkomponenten und die damit zusammenhängende variable Instrumentation, wie von Anderson beschrieben. Neu hinzutretende oder verklingende Komponenten des Gesamtklangs sind durch ihre ein- bzw. ausschwingende Dynamik oft kaum identifizierbar, Obertonstrukturen der tiefen Töne verschmelzen, wie auch im Vierten Streichquartett gezeigt, auf engste mit den Grundtönen der höher liegenden Töne.

Dem entgegen stehen aber Momente, in denen Einzelkomponenten nichtsdestotrotz deutlich aus dem Kontinuum heraustreten. Die prominentesten unter diesen eingebetteten ‚Ereignissen‘ sind im oberen Notensystem von Abbildung 16 angeführt und in der Spektraldarstellung durch graue Unterlegung hervorgehoben: das Auf- und Abglissandieren von Posaune 1 und Violoncello 1 (T. 34), die absteigenden Trillerfiguren der Bassklarinette (T. 35.4–36), der Triller von Englisch Horn und Viola 2 (T. 39.3–41.3), der trotz *ppp* deutlich hörbare Einsatz der Blasinstrumente im tiefen Register (T. 42.4, Kl., Bkl., Hr. 2; *F – H – e*), noch deutlicher wenig später die reine Oktave im *mf* (T. 49.1; *E – e*, Kl., Hr. 2), die *sul ponticello* gespielten Sextolen des Violoncello 1 (T. 47.3–48.1), und schließlich die dialogisch angeordneten Glissandi in Trompete (T. 49–50, *ais*¹ – *a*¹ – *ais*¹) und Tenorsaxophon (*g*¹ – *gis*¹ – *a*¹). Zwar handelt es sich hierbei nicht um saliente Momente im engeren Sinn, aber doch um reliefartig heraustretende Charakteristika des Klangbandes, die entscheidend zur zeitlichen Orientierung beitragen und sich dadurch wesentlich von der monochromen klangfarblichen ‚Strenge‘ der elektronischen Fassung des Werks unterscheiden.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., 78.

¹⁴⁶ Vgl. die knappe Analyse des Tonbands zu *Anahit* in Jaecker, „Funziona? O non funziona?“, 9f. Während Jaecker hier den kreativen Beitrag Vieri Tosattis im Prozess der Verschriftlichung hervorhebt, da sich die Differenziertheit der Partitur von *Anahit* erheblich vom „pauschalen Klangeindruck von Scelsis Aufnahme“ unterscheide, scheint Uli Fussenegger im Gegenteil die Meinung zu vertreten, die Verschriftlichung sei „eine ziemlich grobe Vereinfachung in der Vertikalen“ gegenüber den „extrem komplex[en]“ „mikrotonalen Details des Ondiola-Originals“ („Die Musik hinter der Musik“, 268). Die Tonbänder zu *Anahit* sind archiviert unter NMGS0094-267, Riv@9,5-RVRS_02.R-56.mp3, 0.03–5.07 (T. 1–92) und NMGS0148-136, Riv@19_03.L-56.mp3, 0.06–6.14 (T. 88–188).

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

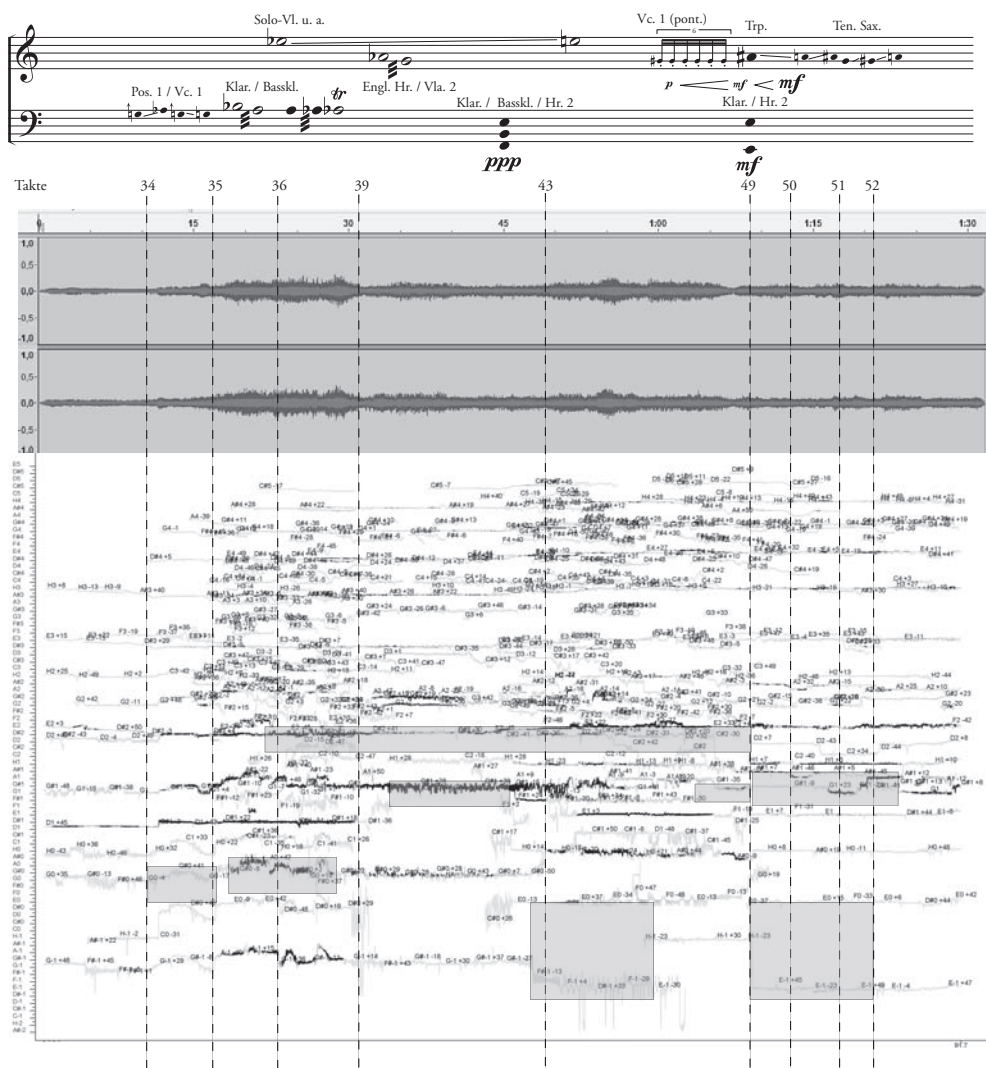


Abbildung 16: Scelsi, *Anahit*, T. 3 1–55 (von unten nach oben): *sone*-basierte Spektralanalyse, Amplitudendarstellung, saliente Ereignisse in Notendarstellung (Klangforum Wien, Violine: Annette Bik, Leitung: Hans Zender, 1995, CD Kairos 0012032KAI, 1999)



Videobeispiel 3: Scelsi, *Anahit*, T. 3:1–55, *sone*-basierte Spektralanalyse; Annette Bik, Klangforum Wien, Hans Zender, Aufnahme 1995, CD Kairos 0012032KAI, © 1999 KAIROS Music Production, Track 4, 2:15–3:46

Diese Passage aus *Anahit* wurde gewählt, weil sie wohl am schlüssigsten auf Montalis nicht-lineares Hören verweist, in dem eine Orientierung des Hörvorgangs an ‚architektonischen‘ Markierungen der Zeit gezielt unterlaufen wird. Im gesamten Verlauf des laut vorgeschriebenen Tempi knapp elfminütigen Werks scheint dagegen ein morphologisches Prinzip gegenüber dem diskutierten relativ ‚ereignislosen‘ Ausschnitt klar an Kontur zu gewinnen: Deutlich ist die Zäsur durch das Violinsolo nach etwas mehr als der Hälfte des Werks (T. 109–126), wodurch die großformale Anlage automatisch in ein Vorher/Nachher geteilt wird. Markant außerdem zeigen sich auch hier die makroformalen wellenartigen Intensivierungsphasen in beiden großen Abschnitten, mit deutlichen Energiemaxima in den Takten 60 bis 70, 89 bis 107 und 135 bis 162. Noch weitaus pluraler als etwa im Streichtrio sind dabei allerdings die heterogenen Schichten und Ereignisse angelegt, die durch diese Bögen umspannt werden, so etwa abrupt ‚herausplatzende‘ *crescendi* (z.B. T. 91, Bläser), plötzliche Registerwechsel (T. 147, Vl. und Flöten) oder scharf markierte Simultandissonanzen (T. 143, Vl. und Vla. 1+2).

Diese ereignishaften Elemente, so unscheinbar sie auf einer mikroformalen Ebene auch bisweilen sein mögen, zeigen eine Tendenz, die Homogenität der Bogenform zu überformen, den kontinuierlichen Fluss innerhalb der Wellen nachhaltig zu ‚stören‘. Sie wirken so einer einfachen Kontemplation von musikalischen ‚Atemzügen‘ entgegen und machen aus der Musik mikropolyphone Abenteuer. Diese Destabilisierung von zeitlicher ‚Vektorialität‘, die sich in Scelsis elektronischen Vorlagen noch weitaus auffälliger einstellt, bewahrt Scelsis Werke letztlich vor einem Anheimfallen an pauschale Kontrast- oder Steigerungsdramaturgien. Sie realisiert schlüssig jene „erste Bewegung des Unbewegten“,¹⁴⁷ als die Scelsi Klang definiert hat.

Zum Ineinandergreifen von Verräumlichung und Linearität (*I presagi*, 1958; *Chukrum*, 1963)

Der dritte Satz von Scelsis dreisätzigem *I presagi* für neun Blechblasinstrumente und zwei Schlagzeuger (1958) ist palindromisch gebaut (mit dem Symmetriezentrum in den Takten 47/48).¹⁴⁸ Das damit exponierte, symmetrisch-verräumlichte Grundmodell wird am Schluss des Satzes durch einen deutlich gerichteten linearen Prozess überlagert: Er mündet in ein ungebremstes, ekstatisches *crescendo*, das plötzlich abbricht. Dieser spektakuläre Schluss widerspricht auffällig Scelsis ‚Standardmodell‘ des langsamen Verklingens. Die Überbietungsdramaturgie der ‚teleologischen Gesamtform‘ wird damit zu einer besonders auffälligen Konsequenz geführt, weisen doch die ersten beiden Sätze den modellhaften verklingenden Schluss auf. Aber nicht nur der Schluss des dritten Satzes, sondern seine gesamte Form kann als ‚dramatische‘ Anlage interpretiert werden. Die Zentraltonbereiche wechseln von A zu einem gespannteren B (T. 22) und wieder zurück zur ‚Auflösung‘ in

¹⁴⁷ Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 599.

¹⁴⁸ Vgl. Taylor, *The Large Ensemble Works of Giacinto Scelsi*, 145–160.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

den Ton *A* (T. 71). In Hinblick auf Dynamik, Klangdichte und Aktionstempo kann man eine Abfolge energetischer Wellen konstatieren, die an Intensität zunehmen (mit einer kurzen, aber deutlichen ‚Atempause‘ im Symmetriezentrum) und am Schluss kulminieren (Abb. 17, Audiobsp. 34).

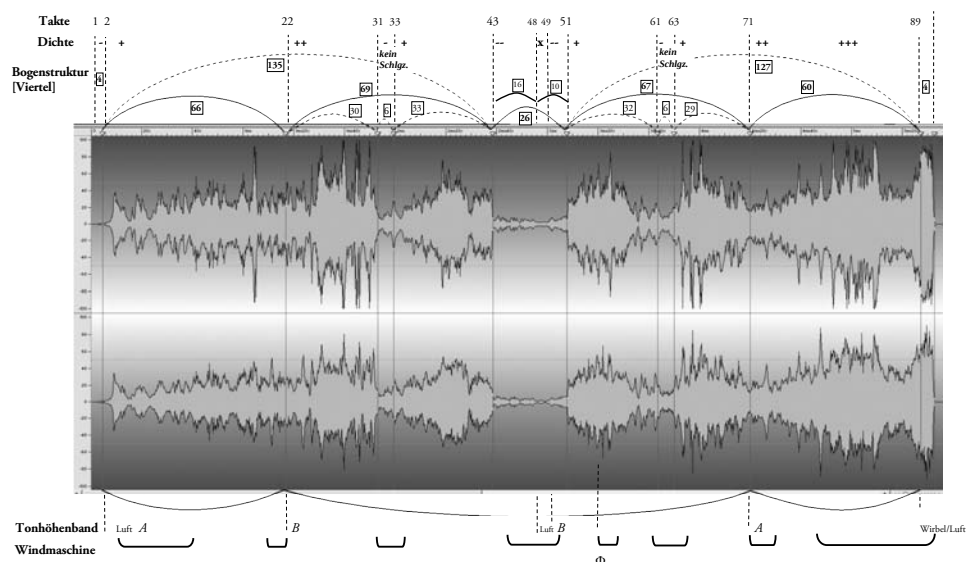


Abbildung 17: Scelsi, *I presagi*, dritter Satz, annotierte Amplitudendarstellung der Aufnahme Klangforum Wien, Hans Zender, 1995, Kairos 0012032KAI, 1999, Gesamtdauer 5:30



Audiobeispiel 34: Scelsi, *I presagi*, dritter Satz; Klangforum Wien, Hans Zender, 1995, CD Kairos 0012032KAI, © 1999 KAIROS Music Production, Track 7

Diesen dynamischen Vorgängen wirkt aber auch hier eine anti-hierarchische Tendenz entgegen, die ein nicht-lineares Hören provoziert. Vor allem gilt dies für eine Passage des Werks, die vom Symmetriezentrum zur ‚Auflösung‘ in den Ton *A* übergeht (T. 51–70): Die hohe Aktionsdichte, eine Verdeckung der Tonhöhen durch Luft- und Nebengeräusche sowie die fortgesetzte Überlagerung unregelmäßiger rhythmischer Bildungen (Nbsp. 43) tragen hier zu einem besonders ‚flachen‘, anti-hierarchischen Gesamteindruck bei, wie auch die Spektralanalyse dieser Passage zeigt (Abb. 18, Videobsp. 4). Einzelne Ereignisse sind schwer isolierbar – ein Resultat nicht zuletzt der kongenialen Verschriftlichung von Scelsis hier äußerst geräuschhaften Tonbandklängen durch Tosatti.¹⁴⁹ Scelsis Modell des

¹⁴⁹ FIS, NMGS0103-363, Riv@9,5_01.L-56.mp3, 48.58–53.55 (nach 2:29 bzw. 50:27 zwei Sekunden Unterbrechung; Schluss abrupt abgeschnitten).

kugelförmigen Klangs¹⁵⁰ scheint hier somit schlüssig eingelöst. Dieser Abschnitt kann als *ein* einziger fortgesetzt aufgerauter Klang ohne klare Einschnitte aufgefasst werden. Ein solcher Hörzugang lenkt die Aufmerksamkeit implizit auf die ‚chimärische Zuordnung‘ der Klangtransformation, in der die Klangkomponenten nicht mehr einzelnen ‚Objekten‘ der Umgebung zugeordnet werden können (→ 1.3.4).¹⁵¹ Die Musik ist bestimmt durch hybride Klangfarben, deren Zusammensetzung beim Hören nicht ohne weiteres identifiziert werden kann. Die satztechnischen Grundlagen dafür wurden in der Scelsi-Forschung als „Netzwerktechnik“¹⁵² und „potenzierte Heterophonie“¹⁵³ beschrieben.

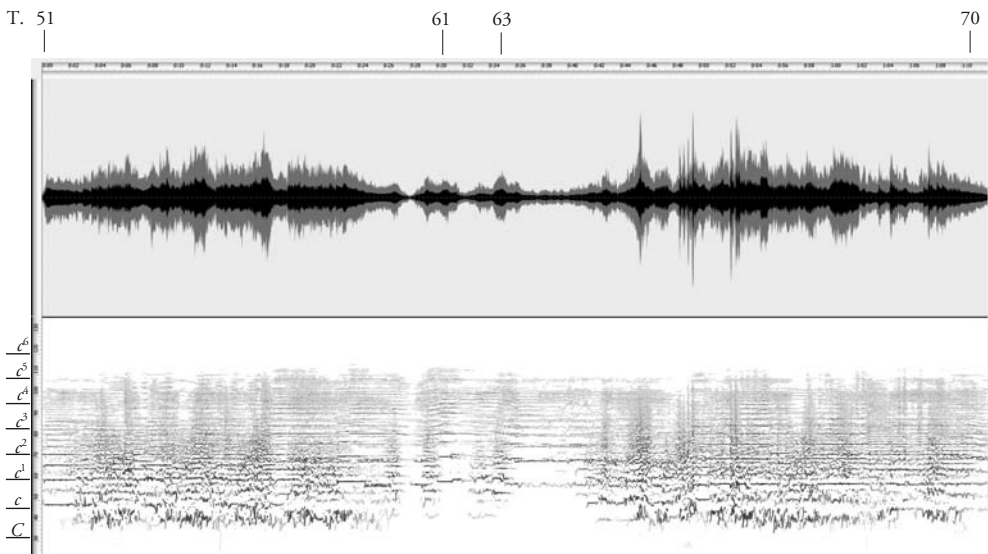


Abbildung 18: Scelsi, *I presagi*, dritter Satz, T. 51–70, *sone*-basierte Spektralanalyse (Klangforum Wien, Hans Zender, 1995, Kairos 0012032KAI, 1999)



Videobeispiel 4: Scelsi, *I presagi*, dritter Satz, T. 51–70, *sone*-basierte Spektralanalyse; Klangforum Wien, Hans Zender, 1995, CD Kairos 0012032KAI, © 1999 KAIROS Music Production, Track 7

150 „Außerdem ist der Ton sphärisch, doch wenn wir ihn hören, scheint er nur zwei Dimensionen zu haben: Tonhöhe und Dauer – von der dritten, der Tiefe, wissen wir zwar, dass sie existiert, doch sie entgeht uns in gewissem Sinne. Die Obertöne und die Untertöne (die man weniger hört) vermitteln uns manchmal den Eindruck eines reicheren und komplexeren Klangs, der etwas anderes ist als Dauer oder Tonhöhe, doch ist es schwierig für uns, seine Komplexität wahrzunehmen.“ (Scelsi, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, 597)

151 Vgl. Bregman, *Auditory Scene Analysis*, 459f.

152 Koch, „Musik unter der Lupe“, 92.

153 Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 94.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

50

55

Notenbeispiel 43: Scelsi, *I presagi*, dritter Satz, T. 50–55; © Copyright 1987 by Editions Salabert, Paris

Eine solche produktive Desorientierung der Wahrnehmung verfolgt generell auch *Chukrum* für großes Streichorchester (1963). Das Werk weist, hierin dem Streichtrio vergleichbar, einen viersätzigen Aufbau auf, in dem in klassizistischer Weise die Rahmensätze von Länge und Gewicht her dominieren – und in diesem Fall sogar direkt aufeinander bezogen sind. Wie bereits Wolfgang Thein festgestellt hat,¹⁵⁴ ist der vierte Satz eine Variante des ersten und gegenüber diesem leicht gerafft, wobei beide Sätze palindromisch gebaut sind. Vergleichbar mit *Anahit* bietet *Chukrum* einen großen Reichtum an kontrastierenden Gestalten, an salienten Oberflächenereignissen, die hier zum Teil aber durchaus die Funktion von explizit markierten *cues* annehmen können. Durch die spiegelbildliche Anlage dieser *cues* gewinnt die Palindromform im ersten Satz eine hohe raum-zeitliche Plastizität und Relevanz für die Formimagination. Zu nennen sind dabei insbesondere folgende Momente (Nbbsp. 44, Audiobsp. 35):

- die auch hier (wie im dritten Satz von *I presagi*) dynamisch und energetisch stark zurückgenommene Achse in der Mitte des Satzes (T. 61–71);
- zwei herausstechende motivartige Akzentfolgen: eine Kombination von vier Doppel- und zwei Einzelakzenten (T. 31–33/99.2–101), gekoppelt an ein großes Tremolo-Glissando im Tutti (T. 34–36/96–98) und an drei Einzelakzente mit auskomponiertem Nachhall (T. 38–39.1/93.3–94);
- die Generalpausen nach den beiden ersten, vorwiegend sanft anhebenden Wellen (T. 7.2/15.3 sowie 117.1/125.2) und die sich zu Impulsfolgenden verdichtenden *Pizzicati* (T. 8.3–11/121–123) in den Rahmenphasen;
- das markante, plötzliche Hereinbrechen der Töne *c* (T. 29.2) und *d* (T. 52–54/78–80 sowie 60/72).

In der Rekomposition dieses Verlaufs im vierten Satz nun ist im Vergleich besonders auffällig, dass die Generalpausen in den Rahmenabschnitten entfallen und der Klangfluss insgesamt einen stärker prozessualen Zug erhält. Dies schlägt sich auch im Wegfallen der im ersten Satz stark zäsurbildenden zentralen Achse nieder (diese wird durch einen einzelnen *Fortissimo*-Klang ersetzt, der den Takten 60/72 im ersten Satz entspricht) sowie in der generell intensivierten Dynamik, die das Profil eines dynamischen ‚Finalsatzes‘ verstärkt. Das kann etwa anhand eines Vergleichs der markanten Doppelakzente veranschaulicht werden: Im ersten Satz sind sie eher dezent vom fast kompletten Tutti der ersten Violinen (bis auf zwei), von der Hälfte der zweiten Violinen (*legno battuto*) und einem Drittel der Celli über das liegende *c* in fünf anderen Instrumentengruppen gelegt (T. 31–33/99–101); im vierten Satz (T. 30–32) dagegen sind sie zu massiven Tuttischlägen geweitet, wobei ein weiteres Drittel der Celli und das fast komplette Tutti der Kontrabässe (bis auf zwei) zur Akzentschicht hinzutreten, während das im ersten Satz stabile *c* hier in sechs weiteren Instrumentengruppen starken Inflektionen unterworfen wird.

¹⁵⁴ Thein, „Botschaft und Konstruktion“, 55f. und 63.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a long horizontal line above the staff with a right-pointing arrow. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato), *[G.P.]* (glissando), *ff* (fortissimo), *quasi f* (quasi fortissimo), and *p* (piano). Time markers are placed above and below the staff: 6, 6.2, 7.2, 10-11, 12.1, 15.3.5, 29.2, 126, 125.2, 121-122, 120.2.5, 117.1, 20.3, 27.2, 112.2, 105.2.75 x [103/104]. The second system includes *ff* and time markers 31-33, 34-37, 99.2-101, and 96-98. The third system includes *f* (forte), *pizz.*, *[arco]* (arco), *mf* (mezzo-forte), *f*, and *pp* (pianissimo). Time markers are 38-39, 52-54, 60, 93.3-94, 78-80, and 72. A long horizontal line with a left-pointing arrow is at the bottom of the third system.

Notenbeispiel 44: Scelsi, *Chukrum*, erster Satz: *cues*



Audiobeispiel 35: Scelsi, *Chukrum*, erster Satz; Orchestre de la Radio-Télévision Polonaise de Cracovie, Jürg Wyttenbach, CD Accord 201112, © 1990 Musidisc, Track 6

Einerseits entspricht dieser stärker dramatisierte und prozessuale Zug des vierten Satzes Scelsis Tonbandfassung: Für diesen Satz hat Scelsi nicht einfach nur das rückwärts abgespielte Band des ersten Satzes kopiert und neu ausgesteuert, sondern dieses auch mit neuen Elementen überlagert, sodass es zu fortgesetzt sich wandelnden geräuschhaften Modulationseffekten kommt.¹⁵⁵ Diese lassen allerdings auch (vergleichbar mit der Funktion der geräuschhaften Elemente im dritten Satz von *I presagi*) die Relevanz gestalthafter Bildungen deutlich zurücktreten – eine Tendenz, die Tosattis instrumentale Fassung hier nur bedingt einlöst, da sie im Vergleich zur elektronischen Fassung den markanten Gestalten deutlich mehr Gewicht zumisst.

Hörvergleiche machen auch hier deutlich, wie aus der verschlungen transformatorischen, pulsierenden elektronischen Fassung in der instrumentalen Fassung eine deutlich schärfer gegliederte, kontrastbetontere Formstruktur wird. Dies wirkt nachhaltig auf die Aufführungspraxis: Die Ersteinspielung von *Chukrum* unter der Leitung Jürg Wyttenbachs¹⁵⁶ ist hoch energetisch und suggestiv, führt aber die Tendenz der Verschriftlichung hin zur Betonung der *Formumrisse* fort, indem sie Kontrastmomente inszeniert und zu diesem Zweck auch immer wieder deutlich das Tempo in den Zäsurbereichen verlangsamt, ohne dass Tempoänderungen vorgeschrieben wären – eine allgemeine Tendenz zu einer Verbreiterung des Tempos, die bei vielen Scelsi-Interpret*innen zu beobachten ist.¹⁵⁷

Von der elektronischen Skizze zur performativen Umsetzung (*Tre canti sacri*, 1958)

Abschließend soll nun noch ein Versuch gemacht werden, genauer die wesentlichen Schritte und Transformationen nachzuvollziehen, die im Rahmen des in dieser Form vielleicht einzigartigen Schaffensprozesses von der elektronischen Fassung zur Partiturfassung stattgefunden haben – und der sich im Interpretationsprozess von der Partitur zur performativen Verklanglichung fortsetzt. Dabei ist die eingangs gestellte Frage nach der besonderen Wirkung von Scelsis Musik aufzugreifen und auf das Verhältnis der beiden Fassungen zu beziehen. Als Fallstudie dient hier ein Beispiel, das zum einen bereits Gegenstand detaillierter Analysen war, zum anderen eine Tonbandfassung in verhältnismäßig guter Qualität bietet: der dritte Satz aus den *Tre canti sacri* für achttimmiges Vokalensemble (1958).¹⁵⁸

Zweifellos ist in den *Tre canti sacri* die finalistisch ausgerichtete Mehrsätzigkeit besonders ausgeprägt. Den auf der Ondiola entworfenen Klangstrukturen wurden Texte unter-

155 Die vier Sätze von *Chukrum* finden sich auf dem Tonband NMGS0215-468, Riv@9,5-RVRS_01.R-56.mp3, 33.33–48.15 (Gesamtdauer 14:42; enthält Pausen zwischen den Sätzen).

156 Orchestre de la Radio-Télévision Polonaise De Cracovie, Jürg Wyttenbach, Accord 1990.

157 Auf diese Tendenz hat bereits Menke hingewiesen (*Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 32).

158 Detaillierte Analysen bietet Johannes Menke („Esaltazione serena“: dritter Satz; *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 27–103; alle drei Sätze). Vgl. auch Rigoni, „La musique chorale de Giacinto Scelsi“ und Menke, „Contrapunto scelsiano?“, 111–114. Die Tonbandfassung des Werks ist archiviert unter NMGS0142-592, Riv@9,5_01.L-56.mp3 (erster Satz 28:03–30:45; zweiter Satz 20:45–24:35; dritter Satz 31:15–34:58).

legt, die dem Repertoire liturgischer Musik entstammen (erster Satz: Angelus, zweiter Satz: Requiem, dritter Satz: Gloria). Sie sind auf jeweils eine Kernaussage reduziert und nicht im konfessionellen Sinn zu verstehen, sondern als eine im dritten Satz kulminierende Friedensbitte, die auf das groß angelegte *Konx Om Pax* (1966) vorausweist.¹⁵⁹ Die Zunahme und Ausweitung der Besetzungsstärke und Registerdisposition in den drei Sätzen macht ebenfalls klar eine finale Konzeption deutlich: erster Satz: 2S/2A/2T, mittlere/hohe Lage (*gis*[4 –] – *des*²[4 –]); zweiter Satz: 2S/2A/2T/2B (Soprane in sehr tiefer Lage unterhalb *d*¹ und sparsam eingesetzt; Bässe oberhalb *e*, enge mitteltiefe Lage (*e*[4+] – *d*¹); dritter Satz: 2S/2A/2T/2B, weite Lage (*H* – *fis*²). Daneben ähneln sich die drei Sätze sowohl im Prinzip einer aus einem „Kerntonraum“ herauswachsenden Klangstruktur, der nach vielfältigen Verästelungen und Transformationen zum Schluss hin wieder erreicht wird¹⁶⁰ (also im weit gefassten Prinzip einer ‚großformalen Dissonanz‘), als auch in der Textdisposition: Die Kernaussage im dritten Satz „Gloria in excelsis deo“ wird in den Rahmenphasen exponiert (T. 1–26; 52.4–66), die ergänzende Aussage (im dritten Satz „et in terra pax hominibus bonae voluntatis“) im mittleren Abschnitt (T. 27–52.3). Tatsächlich ist die Dreiteiligkeit in diesem Satz insofern besonders markant, als der dritte Abschnitt deutlich auf den ersten zurückgreift: Die Takte 52.4–66 übernehmen fast wörtlich das Material aus den Takten 11.4–23, wobei die Takte 11.4–13 zweimal Verwendung finden.¹⁶¹ Durch das dieser Wiederkehr vorangehende ‚exterritoriale‘ mikropolyphone Gewebe in den Takten 51 bis 52 (von Menke als „flimmernder Akkord“¹⁶² bzw. „Fremdkörper“¹⁶³ charakterisiert) wirkt diese Passage freilich vollkommen anders als zu Beginn. Nach einem durchaus gängigen klassisch-romantischen Formprinzip sind ‚Durchführung‘ und ‚Reprise‘ hier also in einen übergeordneten Prozess eingebunden, der eine großformale Gliederung in zwei große Wellen plausibel macht (T. 1–26; T. 27–65; 104:159 Viertel = ca. 2:3).¹⁶⁴ Für die folgende Untersuchung wurden die drei Abschnitte bzw. zwei Wellen nach morphosyntaktischen Kriterien in insgesamt elf Phasen unterteilt (Tab. 5).

Der Vergleich der Dauermessungen (Abb. 19) zeigt zunächst die vertraute Präzision in der Ausarbeitung der Partitur, der auch hier jene der zum Vergleich herangezogenen Einspielung der Schola Heidelberg unter Walter Nußbaum (1997) entspricht (Videobsp. 5).¹⁶⁵ Eine auffällige Abweichung gibt es dann allerdings im zweiten Teil des Satzes

159 Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 33–35.

160 Ebd., 28–30.

161 Die analogen Takte sind: 52.4–58.3 = 11.4–17.3; 58.4–60 = 11.4–13; 61–66 = 18–23. Die ‚Rekomposition‘ im dritten Teil beschränkt sich weitgehend auf minimale Anpassungen der Intonation und Dynamik.

162 Menke, „Esaltazione serena“, 48.

163 Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 59.

164 Ebd., 61–64.

165 Die Aufnahme der Schola Heidelberg unter Walter Nußbaum wurde hier als Referenzaufnahme verwendet (1997), ohne dass ein systematischer Interpretationsvergleich mit anderen Einspielungen durchgeführt wurde. Die Dauern der drei Sätze liegen in dieser Einspielung auffallend nahe an den

Bogenform	dreiteilige Form		Morphosyntax
Welle 1	,Exposition‘	1.1 (T. 1–5,3)	,Einkreisung‘ des Zentraltonbereichs um <i>b</i> von <i>a</i> und <i>cis</i> ¹ aus
		1.2 (T. 5,4–11,3,1)	Verengung auf und Erweiterung von <i>b</i>
		1.3 (T. 11,3,2–20,3)	Eintritt der hohen Lage; Verbreiterung und Verengung
		1.4 (T. 20,4–26)	Quart <i>fis</i> ¹ – <i>b</i> ¹ als Transformationsfeld; Ausklang
Welle 2	,Durchführung‘	2.1 (T. 27–28,3)	„e“ aus „deo“ wird „et“ („et in terra pax...“)
		2.2 (T. 28,4–44,3,1)	,exterritoriale‘ Töne <i>f</i> ² und <i>as</i> ¹ ; ansteigende Kanonstruktur
		2.3 (T. 44,3,2–50)	,erzitterndes‘ Vibrieren des erreichten Zieltons <i>des</i>
		2.4 (T. 51–52,3)	„flimmernder Akkord“
	,Reprise‘	3.1 (T. 52,4–58,3)	Reprise (→ T. 11,4; „Gloria in excelsis deo“)
		3.2 (T. 58,4–63,3)	erneuter Einschub des Reprisesbeginns (→ T. 11,4–13); Echo
		3.3 (T. 63,4–66)	Ausklang

Tabelle 5: Scelsi, *Tre canti sacri*, dritter Satz, formale Gliederung

(ab T. 28,4), der auf dem Tonband mehr als die doppelte Länge gegenüber der Partitur aufweist, während der dritte Teil (T. 52,4–66) ganz fehlt. Letzteres lässt sich unschwer dadurch erklären, dass die Wiederaufnahme von Material aus dem ersten Abschnitt mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine mündliche Vereinbarung zwischen Scelsi und Tosatti zurückgehen dürfte. In der Tat hätte der Satz sonst mit dem ,abgerissenen Schluss‘, den das Tonband präsentiert, jenem des dritten Satzes von *I presagi* aus demselben Jahr entsprochen und die charakteristische Rahmung der großformalen Bogenform somit unterlaufen. Dass sich Scelsi im Dialog mit Tosatti dazu entschloss, hier einer ,balancierten‘ Formlösung den Vorzug zu geben, zeugt also von einem ganz bewussten Eingriff in den Prozess der Verschriftlichung und bestätigt somit die anfangs diskutierte Tendenz zum strategischen formalen ,Design‘ von Scelsis Werken.

metronomischen Dauern, mit leichter Tendenz zur Beschleunigung: 1. Satz 2:42 (Partitur) / 2:41 (Einspielung); 2. Satz 4:04 (Partitur) / 3:50 (Einspielung); 3. Satz 3:28 (Partitur) / 3:23 (Einspielung). Im Gegensatz etwa zur starken Abweichung der Dauern in der Einspielung der Groupe vocale de France (FY 119, 1983; Dauern: 4:23; 5:32; 5:33) ist diese Präzision besonders hervorzuheben (vgl. Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 32).

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

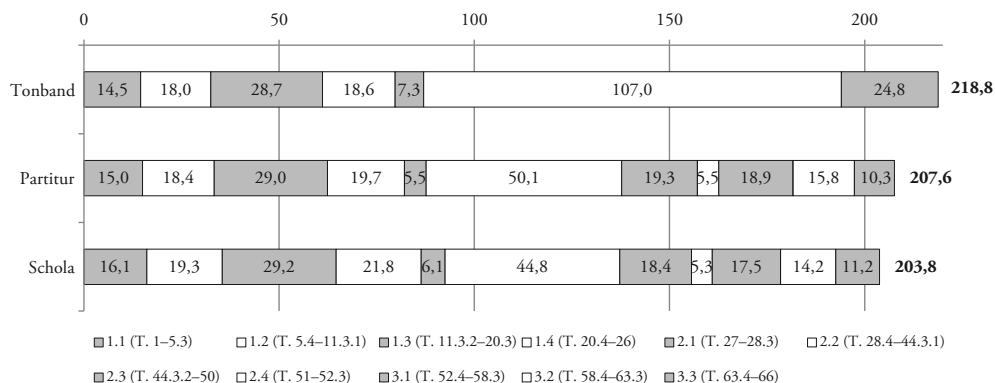


Abbildung 19: Scelsi, *Tre Canti Sacri*, dritter Satz, Dauern der formalen Abschnitte und Gesamtdauer (in Sekunden) von Scelsis Tonbandaufnahme, der Partitur (metronomische Dauer) und der Einspielung der Schola Heidelberg (1997) im Vergleich



Videobeispiel 5: Scelsi, *Tre Canti Sacri*, dritter Satz, Spektralanalyse; Schola Heidelberg, Walter Nußbaum, Aufnahme 1997, BIS-CD-1090, © 2001, BIS Records AB, Track 4

In Abbildung 20 sind nun Sonagramme und Gerüsttranskriptionen der Takte 1 bis 24 sowohl des zugrunde liegenden Tonbandes (oben) als auch der vokalen Realisation durch die Schola Heidelberg (unten)¹⁶⁶ einander gegenübergestellt. Auf dieser Grundlage sollen nun noch Details des Kompositionsprozesses analytisch erörtert werden. Neben der erwartbaren generellen Analogie zwischen den Klangprozessen beider Fassungen sowie der ebenso erwartbaren obertonreicheren vokalen Realisation gegenüber dem hier sinustonähnlichen Klangcharakter der Ondiola,¹⁶⁷ belegt diese Gegenüberstellung auch das große Ausmaß an Detailarbeit, die im Prozess der Verschriftlichung angewendet wurde, um die fortgesetzte *varietas* in der vertikalen wie horizontalen Ausbreitung des Klangs im vokalen Medium zu realisieren. Eine fortgesetzte Transformation des Klangs in der vokalen Fassung, die sich durch fließende Übergänge auszeichnet, fällt gegenüber den abrupten Tonwechseln der Tonbandfassung besonders auf. Dies soll an drei ausgewählten Aspekten veranschaulicht werden:

(1) Vergleichbar dem zweiten Satz des Streichtrios sind die abrupten Lautstärkeänderungen bzw. die Schnitte beim Eintritt neuer Tonhöhen durch perkussive Elemente wiedergegeben (T. 2.4, 5.1, 7.4.3, 11.2, 11.3.2, 13.2, 20.4; in Abb. 20 durch *Staccato*-Punkte angedeutet); laut den Anweisungen am Beginn der Partitur soll bei diesen als Sechzehntel oder Achtel mit *Staccato* und Akzent notierten Impulsen „*Dm* or *Gm* or a similar percussive

¹⁶⁶ Die Gerüstnotation im unteren Sonagramm orientiert sich an der von Johannes Menke („*Esaltazione serena*“, Bsp. 1 nach Seite 48), versucht aber zusätzlich im Spektrum erkennbare Komponenten anzudeuten. Dabei wurde als Stimmung eine Tonhöhe von $a = 215$ Hz bzw. $a^1 = 430$ Hz angenommen, ausgehend von der ersten Frequenz, die in der Partitur als *a* wiedergegeben ist.

¹⁶⁷ Vgl. Piras/Baroni/Zanarini, „*Improvvisazioni di Giacinto Scelsi*“.

2.2 VORSTELLUNG UND NACHVOLLZUG DER MAKROFORM

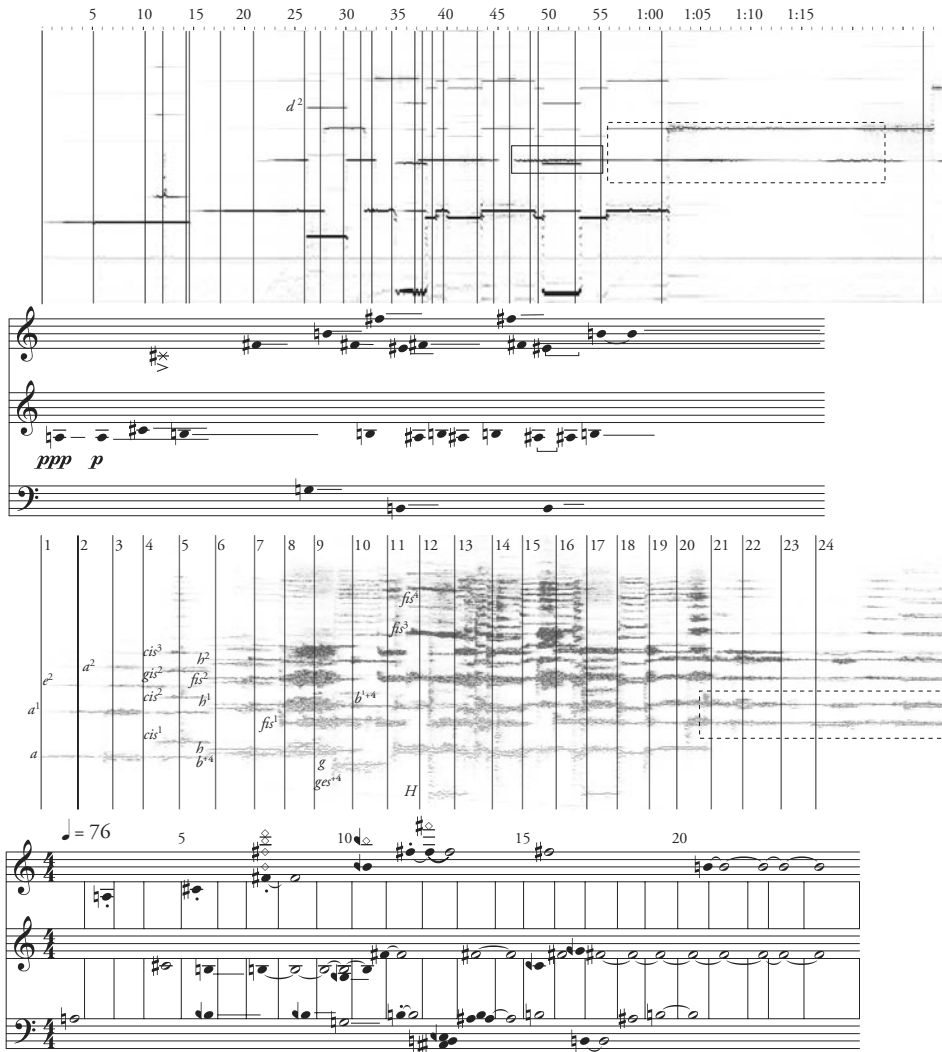


Abbildung 20: Scelsi, *Tre Canti Sacri*, dritter Satz, T. 1–24, Sonogramme (erstellt in Sonic Visualiser) und Gerüsttranskriptionen des zugrunde liegenden Tonbandes (oben, 0:00–1:25; die vertikalen Striche markieren die Einsätze neuer Tonhöhen) und der vokalen Realisation durch die Schola Heidelberg (1997, unten, die vertikalen Striche markieren die Takte)

phoneme“ erzeugt werden.¹⁶⁸ Vorwiegend werden durch diese Markierungen die durch die Tonbandbearbeitung abgeschnittenen Einschwingvorgänge simuliert, indem der perkussive Akzent zugleich mit einem *Sostenuto*-Ton in einer anderen Stimme auftritt. Allerdings sind diese Akzente in der vokalen Fassung stark in einen fortgesetzten Wechsel von Artikulations- und Vokaltechniken eingebunden, was dazu führt, dass die Veränderungen der Tonhöhenbereiche weitaus weniger abrupt erscheinen als in der Tonbandfassung. Tosatti macht also aus einer deutlich montagehaften Folge von Tönen einen klanglichen Fluss.

(2) Für die starken Inflektionen der Quinte *b – fis*¹ in den Takten 7.4 bis 9.4 finden sich auf der Tonbandfassung kaum Anhaltspunkte. Auf den bei Sekunde 14,5 (entspricht T. 5.4; metronomischer Einsatz bei Sekunde 15,0) einsetzenden Zentralton *b* folgt das *fis*¹ bei Sekunde 20,9 (T. 7.4.3/21,7), beide Tonhöhen erklingen auf dem Tonband ohne ‚Eintrübungen‘. Tosatti erhöht so die Intensität des sich herauskristallisierenden Zentraltons *b* und verunklart zugleich bewusst dessen genauen Ort im Tonraum. Ähnliches gilt für das am Ende von Takt 7 hinzutretende *fis*¹: Weder glissandiert es in der Tonbandfassung leicht nach oben wie zu Beginn von Takt 9, noch wird es (wie in Taktteil 9.3) in der unteren Oktave als *ges / fis* verdoppelt. Während das auf Taktteil 9.3 einsetzende *g* auf der Tonbandfassung einen sehr deutlich hörbaren dritten Teilton (*d*²) hervorbringt und so zusammen mit dem neu einsetzenden *b*¹ an dieser Stelle einen G-Dur-Dreiklang erzeugt, vermeidet Tosatti diese Assoziation mit tonaler Harmonik, indem er das (tatsächlich nur etwa 15 bis 20 Cent zu tiefe) *b*¹ einen Viertelton (also 50 Cent) nach unten versetzt.

Insgesamt kann man also konstatieren, dass hier eine in der Tonbandfassung relativ klar konturierte, präzise Orte im Tonraum markierende Klangsituation erst im Verlauf der Verschriftlichung jenen so charakteristischen Vorgängen der Trübung, Krümmung und Fragmentierung unterworfen wird, die Johannes Menke ausführlich beschrieben hat.¹⁶⁹ Auffällig ist, dass Tosatti dort, wo das Vibrieren bzw. die Schwebung der Tonhöhe auch auf der Tonbandfassung deutlich wird, nämlich beim Einsatz des *fis*¹ (46,0–52,5, in Abbildung 20 durch Rahmen hervorgehoben), einen in Sextolen ausnotierten Vierteltontriller setzt (T. 16.4.3–18.1.2, 50,1–54,1). Dies ist eine Andeutung der zum Höhepunkt hin zunehmend exakt ausnotierten Vibrationen und Inflektionen, die dort auch stark intensivierte Tonhöhenschwankungen auf dem Tonband entsprechen. Freilich hebt sich in den Takten 16 bis 18 diese spezifische Artikulationsform kaum von den allgegenwärtigen ‚Krümmungen‘ der Tonhöhen in der unmittelbaren Umgebung ab. Somit kann man vermuten, dass Tosatti den großformalen Zug des Satzes bewusst stärkte, indem er die zum Höhepunkt hin sich auf dem Tonband stark ausbreitenden Schwankungen des Tonraums in differenzierter, reduzierter Form bereits auf den Beginn übertrug, obwohl hier die auf dem Tonband festgehaltenen Klänge kaum eine solche Gestaltung suggeriert hätten.

(3) Die auffälligste Differenz zwischen Tonband- und Vokalfassung ist die dynamisch-formale Gestaltung. Im Sonagramm der vokalen Fassung kann man unschwer die dynami-

¹⁶⁸ Scelsi, *Tre canti sacri pour huit voix mixtes*, unpaginierte Vorbemerkungen.

¹⁶⁹ Menke, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi*, 117–120.

sche Bogenform erkennen, die so charakteristisch für Scelsis Formbildung ist. Auf der Tonbandfassung ist das Bogenmodell zwar im Sinne eines sich ausweitenden und dann wieder zusammenziehenden Tonraums gut hörbar, mit dem Zielpunkt der Quarte $f_{s^1} - b^1$ (61,0–87,0; T. 20.4–27/65,5–84,5). Kaum jedoch sind übergeordnete Veränderungen der Dynamik nachvollziehbar, im Gegenteil wird auf dem Tonband eine (den technischen Gegebenheiten geschuldete) ‚raumlose‘ Direktheit der Klänge von Anfang bis Ende beibehalten. Die Schola Heidelberg verstärkt nun diese in der Partiturfassung angelegte Dynamisierung der Form in ihrer Interpretation durch die markant bereits hier wie ‚Stichflammen‘¹⁷⁰ platzierten Einsätze der hohen Töne (f_{s^2} in Taktteilen 11.3.2 und 15.3) und eine kontrastreiche Zurücknahme der Dynamik in Takt 20.4 (Einsatz der zäsurierenden Quart).

Hier wird nun besonders greifbar, wie sehr der ‚vegetative‘ Charakter von Scelsis Form auf hoch differenzierten Binnenstrukturen beruht, für die es in den Tonbandfassungen kaum Anhaltspunkte gibt. Wenn wir vor diesem Hintergrund auf die eingangs aufgeworfene Frage nach der vielfach bezeugten Eindringlichkeit und Wirkung von Scelsis Musik zurückkommen, so kann gesagt werden, dass diese Wirkung gewiss zu einem sehr hohen Grad erst durch die minutiöse Ausarbeitung der Tonbandskizzen zustande kommt. Der Sog, den Tosattis mikrologische Transformationen entfalten, und die mit ihnen einhergehenden ‚Orientierungsverluste‘ im Ton- und Zeitraum könnten sich ohne dieses beständige Krümmen, Trüben und Fragmentieren des Tonband-Klangs nicht entfalten. Für die Scelsi-Forschung wird es daher unumgänglich sein, die intuitiven, holistischen Facetten von Scelsis Ästhetik noch konsequenter als bisher mit jenen kompositionspraktischen Dimensionen zusammenzudenken, die sie der performativen Umsetzung öffneten, eine Eigengesetzlichkeit entfaltend, die erst aus den so entstandenen Werken richtungsweisende Modelle einer ‚anderen‘ neuen Musik machte. Zur Erhellung solcher Zusammenhänge kann eine klangorientierte Scelsi-Analyse vieles beitragen.

Die hier behandelten Werke legen einen Modus performativen Hörens nahe, der fortgesetzt zwischen Echtzeithören und Formimagination sowie zwischen Direktionalität und Präsenz oszilliert. Scelsis Musik löst Bergsons Begriff der „reinen Dauer“ insofern ein, als sie es nicht gestattet, einen kategorialen Unterschied zwischen einer ‚unmittelbar präsent‘ Klanggegenwart und einer schlüssigen Zeitarchitektur zu treffen. Scelsis Klang erfüllt sich in einer paradoxalen Verschränkung von auratischer Beschwörung des Moments und spannungsvollem Nachvollzug prozessualen Werdens. Bei seinen Begegnungen mit Scelsi in Rom hat Gérard Grisey sicherlich auch diesem zentralen Aspekt besondere Beachtung geschenkt und aus ihm in eigenständiger Weise ein zentrales Spannungsfeld des eigenen Komponierens abgeleitet.¹⁷¹

170 Vgl. Menke, „Esaltazione serena“, 48, der die Metapher der „Stichflamme“ hier auf den Beginn des mittleren Abschnitts in Takt 28.4 bezieht.

171 Grisey hat seine Begegnungen mit Scelsi in Rom, wo sich Grisey von 1972 bis 1974 in der Villa Medici aufhielt, eher als Bestätigung des eigenen Wegs denn als ‚Einfluss‘ betrachtet (Grisey, „Autoportrait avec l’Itinéraire“, 191 und Grisey, „[Répondre à la nature du son]“, 273.). Vgl. Haselböck, *Gérard*

2.2.2 *Architektur und Prozess in der energetischen Form* von Gérard Griseys *Partiels* (1975)

Die musikologische Auseinandersetzung mit dem Œuvre Gérard Griseys hat sich in den vergangenen Jahren beträchtlich intensiviert. Zu den anfangs vorwiegend apologetisch oder polemisch ausgerichteten Texten der Musikkritik und -ästhetik sind zwischenzeitlich differenzierte werkgenetische und analytische Studien getreten, die es heute eher ermöglichen, das Phänomen Grisey in einer historisch und methodisch angemessenen Weise zu fassen. Der Diskurs zu Griseys Schaffen ist aufgrund einer Reihe von Faktoren bis zur Gegenwart hin durchaus diffizil und komplex. Zum einen ist auch hier die grundlegende Problematik einer autorzentrischen Tendenz im Schrifttum zur neuen Musik zu nennen, die sich im Fall Griseys wie bei Scelsi und anderen darin zeigt, dass die Aussagen des Komponisten allzu oft für bare Münze genommen und linear auf die Betrachtung seiner Werke übertragen wurden. Zum anderen ist es offensichtlich, dass manche der pointierten, aber bisweilen vagen ästhetischen Figuren in den Schriften von und über Grisey den Einblick in sein Werk manchmal eher verstellen als ihn zu befördern. Es ist evident, dass sich in diesem zeitweise erhitzten Diskurs auch ein musikgeschichtlicher Umbruch in der ‚post-seriellen‘ Phase der 1970er und 80er Jahre spiegelt, der zudem die bereits in den 1950er Jahren offenbare Polarisierung zwischen französischer und deutscher Kompositionsästhetik fortschrieb und zum Teil verstärkte. Dabei könnte die musikhistorische Bedeutung von Griseys Musik- und Klangdenken möglicherweise genau darin liegen, solche nationalstilistischen Stereotypen durch eine konsequent europäische – in späteren Werken sogar globale und ‚interstellare‘ – Orientierung überwunden zu haben.

Der folgende Abschnitt wirft vor diesem Hintergrund den Blick auf ein Schlüsselwerk Griseys, das in den mittleren 1970er Jahren entscheidend zu seiner Etablierung als führender Vertreter einer jungen Komponistengeneration beitrug und bis heute ein Emblem der französischen ‚Spektralmusik‘ geblieben ist: *Partiels* für 16 oder 18 Instrumente (1975), das nach *Périodes* für sieben Instrumente (1974) als zweites komponierte Werk des abendfüllenden Zyklus *Les Espaces Acoustiques* (1974–85). Beide Werke begründen eine nachhaltig *klangorientierte* Kompositionsweise, die ernst zu machen versucht mit dem seit den späten 1950er Jahren gängigen Topos einer Homologie von Klang und Form (→ 1.3.3). Im Folgenden wird das ‚Formproblem‘ von *Partiels* detailliert erörtert, wobei Griseys Wahrnehmungsästhetik gewissermaßen beim Wort genommen werden soll: Das Prinzip des per-

Grisey. *Unhörbares hörbar machen*, 17 sowie Anderson, „Scelsi et l’Itinéraire. Influences, coïncidences et correspondances“. Das Verhältnis zu Scelsi war bis in Griseys US-amerikanische Zeit hinein freundschaftlich, wie eine Reihe von Briefen Griseys an Scelsi belegt, die sich in der *Fondazione Isabella Scelsi* befinden. Grisey setzte sich in den mittleren 1970er Jahren für Aufführungen der Werke Scelsis in Paris ein und hatte vor, Scelsis Musik bei den Darmstädter Ferienkursen 1982 vorzustellen („Scelsi à Darmstadt, je trouve cela plutôt drôle! Mais Darmstadt n’est plus ce qu’il était!“, Postkarte Grisey an Scelsi, Berlin, 1.7.1981). Seine hohe Wertschätzung Scelsis machte Grisey an dieser Stelle deutlich: „Vous savez combien j’admire votre musique et ce qu’elle signifie pour moi.“ (Ebd.)

formativen Hörens nimmt die wahrnehmungssensitive morphosyntaktische Analyse, die auch Einspielungen des Werks berücksichtigt, zum Ausgangspunkt, um Konflikte und Verknüpfungen im Zwischenbereich von komponierter Struktur und klanglichem Phänomen aufzuspüren.

Der Diskurs über Form in der Musik ist durch den Gegensatz von Architektur und Prozess geprägt. Einerseits verläuft Musik als ephemeres Phänomen in der Zeit, das Gehörte „sinkt herab“¹⁷² in Erinnerung oder Vergessen, und Form ist somit für die Hörerfahrung nur als rekonstruiertes quasi-räumliches Erinnerungsbild greifbar. Andererseits haben Komponist*innen über alle Epochen hinweg durch das gezielte Setzen von ‚Markern‘ in der Zeit, salienten Einzelereignissen oder deutlichen Veränderungen der musikalischen Textur, Angebote gemacht, dieses Erinnerungsbild beim Hören zu organisieren. Die damit etablierte Spannung von zeitlicher und räumlicher Konzeption musikalischer Form wird in der musiktheoretischen Diskussion spätestens seit Adolf Bernhard Marx fortgesetzt verhandelt (→ 3.1.1). Die dabei oft anklingende Abwertung einer apriorischen vom Ganzen ausgehenden architektonisch-räumlichen Gliederung des musikalischen Stoffs hat auch kompositionstechnische Implikationen, die eng mit einem organisistischen Formideal korrespondieren, wie es von Marx bis Ernst Kurth ebenfalls als prominenter Topos der Formenlehre etabliert wurde und nicht zuletzt auch auf die Schönberg-Schule einwirkte. Ein solcher „Schein der Organischen“,¹⁷³ der spätestens seit Wagners *Tristan und Isolde* vorwiegend in der (chromatischen) Linienführung gesehen wurde, geriet durch die Wende zur Atonalität und mehr noch durch Dodekaphonie und serielles Komponieren aber in eine nachhaltige Krise, waren doch nun in einer radikal anti-hierarchischen Konzeption von Musik alle Klangereignisse von potentiell gleicher Bedeutung für den Formverlauf, womit eine (Schein-)Kausalität zwischen ihnen problematisch geworden war. Dies offenbarte in Adornos Perspektive die Tendenz zur „Schichtung der großen Formen aus Teilen, deren jeder tendenziell gleich nahe zum Mittelpunkt ist.“¹⁷⁴ Daraus resultierte das Phänomen der „integralen Form“: „Weil keine Formen mehr sind, muß alles Form werden.“¹⁷⁵ Es schien daher konsequent, dass musikalische Form vor diesem Hintergrund nur noch als – phänomenologisch mehrdeutige – Konstellation von Klangsituationen verständlich werden konnte.¹⁷⁶

Wie im ersten Kapitel beschrieben, verschärfte sich die Kritik einer *Top-down*-Konzeption musikalischer Form im Kontext der Klangkomposition um 1960 und führte damit eine Polarisierung von Klang und Form fort wie sie vor allem im Spannungsfeld Wagner-Hanslick im 19. Jahrhundert bereits intensiv verhandelt worden war (1.3.1). Die mit dem Bewusstsein, „Klang an sich“ zu komponieren einhergehende Orientierung an globalen ma-

172 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 389f.

173 Adorno, „Vers une musique informelle“ [1962], 526.

174 Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, 663.

175 Adorno, „Form in der neuen Musik“, 607.

176 Vgl. Linke, *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno*.

proformalen Prozessen begünstigte um 1960 eine Tendenz zur Überblendung unterschiedlicher, in sich klar charakterisierter Klangtexturen in einer Art Reihungsform. György Ligeti reagierte auf solche Kritik offensiv mit dem expliziten Gedanken einer Identität von Klang und Form, wobei der Poetik des plötzlichen Umschlags in Ligetis Poetik eine wichtige Rolle zufiel (→ 1.5.4).¹⁷⁷ Griseys Formvorstellung knüpft daher unmittelbar an Ligeti an, wenn er 1978 den „Grad der [...] Voraushörbarkeit [...] zum wahren Grundstoff des Komponisten“ macht. Analog zu Ligetis Poetik differenziert er zwischen verschiedenen Arten des Zeiterlebens, die anhand der entgegengesetzten Beispiele des „Schocks“ einerseits und „extrem vorhersehbaren klanglichen Ereignissen“ andererseits veranschaulicht werden (→ 1.5.3).¹⁷⁸

Die Kritik an der seriellen Musik stand zweifellos im Vordergrund des von der *Groupe de l'Itinéraire* in den 1970er Jahren entwickelten Form- und Zeitbegriffs, der auf die spezifisch französische Tradition einer durch Phänomenologie und Bergsonismus geprägten musikbezogenen Zeitphilosophie zurückgriff, wie sie vor allem durch Olivier Messiaen an die jüngeren Generationen vermittelt wurde.¹⁷⁹ Zugleich dürfte auch der noch kaum erforschte Einfluss Pierre Schaeffers, dessen phänomenologisch geprägter *Traité des objets musicaux* 1966, also während der Studienzeit der *Itinéraire*-Komponisten, in Paris erschien, bedeutend gewesen sein, ebenso wie der des Poststrukturalismus Gilles Deleuzes, der als konzeptioneller Hintergrund der Ästhetik Griseys insgesamt kaum hoch genug eingestuft werden kann.¹⁸⁰ Die Öffnung von Griseys Schaffen in einen ‚ökologischen‘ Bereich der Alltagswelt und der körperhaften Erfahrung korreliert dabei eng mit einer quasi spirituellen Kontemplation des klanglichen Prozesses.

Im Grundlagentext „Musique spectrale“ nahm Hugues Dufourt 1979 eine durchaus differenzierte Abgrenzung des spektralen Ansatzes vom seriellen vor, wobei der Aspekt der Form eine Schlüsselrolle spielte: Die „Plastizität des Klangs“, ¹⁸¹ die spektrale Musik in den Vordergrund rückt, werde in der seriellen „einer Ordnung von logischen Verbindungen vollkommen untergeordnet.“ ¹⁸² Die Einheit des seriellen Werks beruhe auf einer „versteckten Architektonik“, die dabei den „Standpunkt der Totalität“ zurückweise. Dufourt versteht mithin serielle Form als eine „negative Hohlform“, eine „Kunst blitzender Splitter und Kontraste.“ ¹⁸³ Spektrale Musik teile mit der seriellen zwar den „Hang zum Hinauszögern jenes Moments, in dem sie von einer Form fixiert wird“ und manifestiere sich so als „unaufhörliche[r] Entstehungsprozess“, fasse aber im Gegensatz zum seriellen

177 Vgl. Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, 95.

178 Grisey, „Zur Entstehung des Klangs...“, 321.

179 Vgl. Utz, „Zeit“, 611f.

180 Vgl. Manfrin, „L'immagine spettrale del suono e l'incarnazione del tempo allo stato puro“, Cavallotti, *Differenzen*, 73–77, 255–274, Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, 183–250 und Linke, „Zur Ästhetik von Material, Zeit und Form bei Gérard Grisey“.

181 Dufourt, „Ästhetik der Transparenz“, 37.

182 Ebd., 38.

183 Ebd.

Prinzip „das Werk als synthetische Totalität“ auf.¹⁸⁴ Der Primat der Erfahrung für das Komponieren ist entscheidend: „Die Art, in der das Werk sich organisiert, fällt mit der Weise zusammen, wie es sich in der Zeitdauer entwickelt“, spektrale Musik kehrt dadurch „ihre konstitutive Ordnung nach außen [...]“. ¹⁸⁵

Für Grisey soll spektrale Musik durch die Verwendung von „geschmeidigen, neutralen Klangarchetypen“ die „Wahrnehmung und Memorierung der Prozesse“ erleichtern.¹⁸⁶ Wenn in einigen Werken Griseys „es dem Hörer [scheint], als ob der Komponist ein Stück schreibe, während es *sich selbst* komponiert“¹⁸⁷ und das Bemühen Griseys erkannt wird, „den Hörer gleichsam an der Hand zu nehmen, um ihn in den Zustand des ‚Lauschens‘ zu versetzen“, ¹⁸⁸ so lässt sich das direkt auf diese Forderung einer perzeptiven Selbstevidenz der musikalischen Form beziehen. In expliziter Kritik an Messiaens und Boulez’ „räumlicher und statischer Anschauung von der Zeit als einer geraden Linie“¹⁸⁹ versucht Grisey so das serielle Paradigma der „Struktur“ durch das der „Wahrnehmung“ abzulösen: „*die Struktur*, so komplex sie auch sein mag, [muss] *bei der Wahrnehmbarkeit der Aussage halten*.“ ¹⁹⁰

Auch wenn der Wahrnehmungsbegriff bei Grisey tendenziell einen universalistischen Akzent trägt und unter Einfluss einer technizistischen Informationsästhetik und einer naturwissenschaftlich ausgerichteten musikalischen Akustik auf „anthropologische Konstanten“ zielt,¹⁹¹ so ist doch seine Neigung zum ‚Bergsonismus‘ und seine Hinwendung zu den *Qualitäten* der Erfahrung dazu prädestiniert, Strukturen zu suchen, „*die nicht an einen einzigen Typus der Wahrnehmung geheftet sind*.“¹⁹² Zudem hat Grisey unter dem Einfluss poststrukturalistischer Philosophie immer wieder die rationalistischen Zugänge zur menschlichen Wahrnehmung sowie sein strukturalistisches musikalisches Erbe durch eine Hinwendung zur Sinnsubversion, zu einer Sphäre des Klanglichen, die „sich jenseits der Sprache und des Sinns befindet“, ¹⁹³ nachhaltig relativiert.

Der von Dufourt geltend gemachte „genetische“ Aspekt der spektralen Form,¹⁹⁴ die sämtliche mikro- und makroformalen Vorgänge aus *einem* Prinzip, nämlich dem spektralen Klang in all seinen Dimensionen, ableiten möchte, markiert in seiner monistischen Ausrichtung wie in seiner minutiösen und hochkomplexen Umsetzung im Rahmen einer Ästhetik

184 Ebd.

185 Ebd., 39.

186 „[...] supple, neutral sonic archetypes which facilitate the perception and memorization of processes.“ (Grisey, „Did you say spectral?“, 2)

187 Lévy, „Form, Struktur und sinnliche Erfahrung“, 224.

188 Haselböck, „Saturn dröhnt auf dem Grunde von Zeus“, 38.

189 Grisey, „Tempus ex machina“, 191.

190 Ebd., 197.

191 Vgl. Haselböck, „Saturn dröhnt auf dem Grunde von Zeus“, 39.

192 Grisey, „Tempus ex machina“, 199.

193 Haselböck, „Zur ‚Klangfarbenlogik‘ bei Schönberg, Grisey und Murail“, 157. Vgl. Grisey, „Structuration des timbres dans la musique instrumentale“, 120.

194 Dufourt, „Ästhetik der Transparenz“, 39.

der *écriture* allerdings gewiss auch eine deutliche Spur der Kontinuität zwischen serieller und spektraler Musik. Wie genau geht nun die Vermittlung strukturalistischer und phänomenologischer Dimensionen vor sich? Wie transformiert Grisey das „Skelett der Zeit“ (die komponierte Struktur) in das „Fleisch der Zeit“ („das Nicht-Gesagte der musikalischen Komposition“, Voraushörbarkeit, Dauer und „Mikrophonie“, Prozess) und die „Haut der Zeit“ (die Erfahrung der Hörer*innen, Gedächtnis und Erosion, Durchbruch)?¹⁹⁵

Gerade das hier zu diskutierende Werk verstärkt die oben thematisierte Aporie von Architektur und Prozess. Fabien Lévy etwa sieht die Ursache dafür, dass man die Form von *Partiels* „als unterteilt wahrnimmt, während die Struktur des Werks im Gegenteil gedacht ist als Abfolge von sich gegenseitig beschleunigenden Spannungs- und Entspannungszuständen“ darin, dass „die Verfahren des Spannungsaufbaus jedes Mal unterschiedliche sind“ und darüber hinaus „systematisch Retentions- und Protentionsqualitäten vernachlässigt“ würden „und auch über die Entfaltungsmöglichkeiten des gewaltsamen ‚Jetzt‘“ hinweggesehen werde.¹⁹⁶ Vereinfacht ausgedrückt erscheint für Lévy das, was von Grisey als Prozess konzipiert ist, vorwiegend als Architektur. In der Tat ist der Prozessbegriff – wohl einer der schillerndsten, aber auch am schlechtesten definierten Begriffe der Musiktheorie und Ästhetik insgesamt – bei Grisey nicht leicht fassbar. Zum einen dient er als Alternative zu einem limitierten (und vermutlich auf Schaeffers Begriffsprägung bezogenen) Gedanken des musikalischen ‚Objekts‘,¹⁹⁷ zum anderen ist die Erkenntnis unausweichlich, dass auch Prozesse auf einer übergeordneten Ebene wieder als ‚Objekte‘ erscheinen können, was in Griseys Kompositionsverfahren, das Mikro- und Makroform ständig zueinander in Beziehung setzt, sehr deutlich wird: „*Das Klangobjekt ist ein zusammengezogener Prozeß, der Prozeß ist ein ausgedehntes Klangobjekt.* Die Zeit ist gleichsam die Atmosphäre, welche diese beiden lebendigen Organismen in verschiedenen Höhenlagen atmen.“¹⁹⁸ Unklar aber bleibt letztlich, ob Grisey von gerichteten, möglicherweise gar teleologischen Prozessen ausgeht oder von kontemplativen, tendenziell zeitlich unbegrenzten, und wie er die mehrfach angedeutete Abgrenzung zwischen Prozess (*processus*) und Entwicklung (*développement*) genau versteht.¹⁹⁹

195 Grisey, „Tempus ex machina“, passim. Vgl. Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, 161–167.

196 Lévy, „Form, Struktur und sinnliche Erfahrung“, 225.

197 Vgl. Grisey, „Zur Entstehung des Klanges...“, 317 („objet“ wurde hier als „Baustoff“ übersetzt); Grisey fand diese Auffassung in Émile Leipps Lehrbuch bestätigt, das er in den Jahren 1972 bis 74 studierte (siehe unten): „Un son musical n’est pas un ‚objet‘, mais un ‚être vivant‘ qui change continuellement.“ (Leipp, *Acoustique et Musique*, 86.) Leipps Lehrbuch zählte neben Fritz Winckels *Vues nouvelles sur le monde des sons* (1952/60) und Jarmil Burghausers und Antoni Špeldas *Akustische Grundlagen des Orchestrierens* (1959/71) zu den drei zentralen Schriften, mittels derer Grisey in den Jahren 1972 bis 1974 sein Wissen um musikalische Akustik autodidaktisch vertiefte.

198 Grisey, „Tempus ex machina“, 200.

199 „Ce principe de génération instantanée [...] par lequel les sons s’engendrent les uns des autres à chaque instant donné [...] ruine le concept de matériau entendu comme une cellule, un thème ou une série

In der Makroform Griseys werden in aller Regel mehrere Prozesse oder Prozesstypen²⁰⁰ verkettet, überblendet oder scharf aneinander montiert. Baillet konstatiert dabei besonders für *Périodes* das Problem einer bloßen Reihung von Prozessen ohne stringentes übergeordnetes Prinzip²⁰¹ – was mit Lévy's Kritik an *Partiels* korreliert, ein Werk, für das Baillet als globale Tendenz immerhin eine Intensivierung der formal grundlegenden ‚Atmungszyklen‘ zum dritten Zyklus hin festhält (mit der Kulmination bei Ziffer 41/42, siehe unten). Grisey selbst versuchte in späteren Werken dem Problem der Reihungsform zu entgehen, zunächst durch die Begrenzung der Makroform auf einen einzigen Prozess (*Jour, contre jour*, 1978), dann durch eine verstärkte Hinwendung zu ‚figuralen‘ Prozessen seit *Talea* (1985–86), sowie schließlich durch kontrastierende Reihung (*Le temps et l'écluse*, 1988–89) oder simultane Schichtung (*L'icône paradoxale*, 1993–94) unterschiedlicher Zeitmaßstäbe (Zeit der Wale, Menschen, Vögel).

Die Form des Vorgängerwerks *Périodes* orientiert sich einerseits, in klarer Affinität zu Scelsi, an der menschlichen Atmung mit ihren drei Phasen Einatmung, Ausatmung und Ruhe(phase) (*inspiration, expiration, repos*) und führt andererseits eine Art der rhythmischen Notation ein, die selten präzise rhythmische Werte angibt, sondern eine graphische Darstellung der Einsatzzpunkte und Dauern in der Folge der von John Cage 1951 eingeführten *time-space-notation* bevorzugt. Dabei wird auch eine leichte Verlangsamung des Grundtempos (♩ = 60) zugelassen „falls notwendig“, und zudem ist die Dauer der durch Fermaten gekennzeichneten *Repos*-Abschnitte offengelassen.²⁰² Diesen Versuchen, ein qualitatives Zeitempfinden kompositorisch umzusetzen, steht ein äußerst minutiöser Strukturplan gegenüber, der sich unmittelbar aus seriellen Verfahren ableitet und sämtliche Parameter inklusive der Dauern umfasst. Ausgangspunkt des Strukturplans ist ein Ausschnitt des Teiltonspektrums über E_1 , das alle ungeraden Teiltöne bis zu Teilton 21 sowie den zweiten Teilton enthält.²⁰³ Die Coda führt dabei nach einer besonders dicht

dont l'œuvre serait le développement *a posteriori*. Le concept de développement fait place à celui du processus.“ (Grisey, „La musique: le devenir des sons“, 52)

200 Jérôme Baillet (*Gérard Grisey*, 47–64) unterscheidet sechs Typen von (womöglich kombinierten oder verschränkten) Prozesstypen in Griseys Schaffen.

201 Ebd., 69. Vgl. auch Baillet, „La relation entre processus et forme dans l'évolution de Gérard Grisey“, 200f.

202 „Nicht zu eilig fortfahren. Den Klang sich stabilisieren lassen.“ (Grisey, *Périodes*, „Notes pour l'exécution“ / „Anmerkungen für die Ausführung“); beim am Beginn stehenden *Repos*-Abschnitt ist eine Minimaldauer von 30 Sekunden angegeben.

203 Vgl. Féron, „Sur les traces de la musique spectrale“ und Féron, „The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process“. Die Bevorzugung der ungeradzahigen Teiltöne geschieht nicht etwa aus ‚akustischen‘ Überlegungen heraus, sondern vielmehr im Bestreben, eine möglichst große Zahl unterschiedlicher Tonhöhenqualitäten zu erhalten (hätte Grisey etwa die geradzahigen Teiltöne von 2 bis 22 gewählt, hätte er nur sechs statt zehn unterschiedliche Tonhöhenqualitäten erhalten). Die Teiltöne 7 und 21 werden auf einen Sechstelton gerundet, die Teiltöne 11 und 13 auf einen Viertelton. Im vorliegenden Text sind Sechsteltonabweichungen mit einem vertikalen Pfeil (↑, ↓), Vierteltonabweichungen mit den Symbolen +/– vor dem Tonnamen wiedergegeben. Gewünscht ist laut Partituranweisung, dass alle notierten Tonhöhen zwar mit „äußerster Exaktheit“ gespielt werden, die

gestalteten Phase mit den Kontrabass-Akzenten und der ‚instrumentalen Synthese‘²⁰⁴ des Tons *E* eine gänzlich neue Klangqualität ein und weist damit eher öffnenden als schließenden Charakter auf. Es ist folgerichtig, dass sich in *Périodes* das Problem des Schließens stellt: Zwar scheinen vielfältige ‚Kraftlinien‘ auf diese abschließende ‚instrumentale Synthese‘ hinzusteuern, beim Hören fällt es aber schwer, den letzten Abschnitt tatsächlich als ‚Ruhephase‘ (*repos*) zu hören, wird er doch gerade von jenem periodisch akzentuierten Intonieren eines Einzeltons angetrieben, der in der ersten Einatmungsphase des Werks zur ersten lokalen Kulmination geführt hatte. Über diese Paradoxie des ‚offenen Schlusses‘ von *Périodes* war sich Grisey rasch klar geworden,²⁰⁵ und so schien es folgerichtig, ein weiteres Werk zu komponieren, das direkt diesen Impuls aufgriff und die spektrale ‚Makrosynthese‘ in das ‚Kraftfeld‘ eines neuen größeren Werks überführte. So entstand *Partiels* (1975) und in weiterer Folge der abendfüllende Zyklus *Les Espaces Acoustiques*.

Hinsichtlich der formalen Disposition folgt auch *Partiels* grundsätzlich dem in *Périodes* zugrunde gelegten Konzept einer multiplikativen Vergrößerung der spektralen Intervalle über *E*₁, die hier um Teilton 25 (*c*³) erweitert sind. Hier wird allerdings nicht wie in *Périodes* auf eine Vierteltonskala, sondern auf die logarithmische Einheit *savart* aufgebaut, die auf Joseph Saver (1701) zurückgeht und als Vorläufer der Cent-Rechnung verstanden werden kann.²⁰⁶ Für *Partiels* multipliziert Grisey eine Auswahl der in *savarts* gemessenen Spektral-

Ausführenden sich bei jenen Stellen, die das Klangspektrum über *E* verwenden, aber der „akustischen Realität annähern“. (Grisey, *Périodes*, „Notes pour l'exécution“ / „Anmerkungen für die Ausführung“.) Dieses Spektrum, das keineswegs zufällig genau zwölf Töne enthält, dient als Strukturzelle des gesamten Zyklus *Les Espaces Acoustiques*.

204 Zum Begriff vgl. Grisey, „A propos de la synthèse instrumentale“. Die Strukturzelle von *Périodes* hat mit einem Posaunenspektrum, wie Féron belegt hat („Sur les traces de la musique spectrale“, 437–441), vermutlich kaum etwas zu tun – dem würde bereits die Begrenzung auf ungeradzahlige Teiltöne widersprechen. Auch der Bezug des am Ende des Werks mittels instrumentaler Synthese auskomponierten Spektrums über *E* (eine Oktave höher als die Strukturzelle) hat wenig Ähnlichkeit mit einem Posaunenspektrum. Auch hier werden nur die ungeradzahligen Teiltöne verwendet, wobei sich freilich die geradzahligen aus den Teiltonspektren der einzelnen Instrumente zusätzlich ergeben. Zudem schwingen aber im tiefen Register der Posaune die mittleren Spektralkomponenten *vor* den tiefen ein (während Grisey die Komponenten sukzessiv von unten nach oben eintreten lässt) und der Grundton ist im tiefen Posaunenregister nur sehr schwach ausgeprägt (vgl. etwa Gieseler/Lombardi/Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, 76f.). Grisey äußerte, dass der Formantbereich dieses Spektrums aus der Sonagrammanalyse eines Posaunenspektrums über *E* abgeleitet sei („Structuration des timbres dans la musique instrumentale“, 92). Féron bezweifelt allerdings grundsätzlich, dass Grisey zum Zeitpunkt der Komposition von *Périodes* die technische Möglichkeit hatte, Sonagrammanalysen zu erstellen oder erstellen zu lassen. Erst ab 1977 arbeitete Grisey nachweislich mit Sonagrammen, die vorwiegend von Michèle Castellengo angefertigt wurden (Féron, „Sur les traces de la musique spectrale“, 416).

205 Vgl. Grisey, Radiointerview mit Marc Texier 1993, zit. nach Baillet, *Gérard Grisey*, 70.

206 Die *Savarts*-Berechnung ist in Leipps *Acoustique et musique* ausführlich erläutert (Leipp, *Acoustique et musique*, 16f.). Ein *savart* entspricht ca. 3,98 Cent, eine Oktave entspricht 301,03 *savarts*. Eine Oktave ist $1000 \log_2$; der *Savart*-Wert eines Intervalls der Proportion *a/b* wird mittels der Formel $1000 \log(a/b)$ berechnet. Es kann davon ausgegangen werden, dass Grisey erst durch die Teilnahme

2.2 VORSTELLUNG UND NACHVOLLZUG DER MAKROFORM

intervalle mit dem Faktor $4/5$ (0,8) und rundet die Werte²⁰⁷ (Tab. 6). Wie in *Périodes* wird der größte Wert nicht verwendet, die anderen Werte aber werden nun, im Gegensatz zum vorangegangenen Werk, fast konsequent der Größe nach gereiht mit dem größten Wert zu Beginn, wobei auch hier das Modell des Atemzyklus Verwendung findet.

Teiltöne	1/2	2/3	3/5	5/7	7/9	9/11	11/13	13/17	17/21	19/21	21/25
Spektralintervalle	2:1	3:2	5:3	7:5	9:7	11:9	13:11	17:13	21:17	21:19	25:21
<i>savarts</i>	301	176,1	221,9	146,1	109,1	87,1	72,5	116,5	91,75	43,5	75,75
x $4/5$ [0,8]	240,8	140,9	177,5	116,9	87,3	69,7	58,0	[93,2]	73,4	40	60,6

gerundet und neu angeordnet	180	136,5	117,5	87,3	56	87,3	72,8	73	60	40
Formmodell <i>Partiels</i>	<i>insp. 1</i>	<i>exp. 1</i>	<i>insp. 2</i>	<i>exp. 2</i>	<i>insp. 3</i>	<i>exp. 3</i>	<i>Coda</i>			

Zyklen (Sek.)		346,5			290,8				190,1			173 [253]		
Dauern (Sek.)	60	180	136,5	30	117,5	87,3	56	30	87,3	72,8	30	73	60 [140]*	40
Form inkl. <i>repos 0-3</i>	<i>repo</i>	<i>insp1</i>	<i>exp1</i>	<i>rep1</i>	<i>insp2</i>	<i>exp2</i>	<i>rep2</i>	<i>insp3</i>	<i>exp3</i>	<i>rep3</i>	<i>Coda</i>			

Tabelle 6: Ableitung der Zeitstruktur von *Partiels*; insp(iration) = Einatmung, exp(iration) = Ausatmung, rep(os) = Ruhephase; *in der Coda ist die vorletzte Zeitdauer durch mehrere Fermaten von 60 auf ca. 140 Sekunden gedehnt

Während wie in *Périodes* durch die absteigende, also sich verkürzende Reihung der Dauernwerte grundsätzlich der eröffnende Zyklus am stärksten gewichtet ist, wird hier nun die sukzessive Verkürzung der Formabschnitte (als Analogie zur sukzessiven Verkleinerung

an Leipps Kurs im Laboratoire d'acoustique an der Faculté de Sciences / Universität Paris VI (Oktober 1974 bis 25. Mai 1975) in der Lage war, die Berechnung korrekt durchzuführen, sodass er sie in *Périodes* noch nicht verwendete. Allerdings würde die Multiplikation der *Savart*-Werte von Griseys Spektrum mit dem Faktor $2/3$ Zeitdauern ergeben, die sich durchaus jenen in *Périodes* errechneten annähern. In den Skizzen hat Grisey nachträglich den Vermerk „(Savart x $2/3$ env.)“ hinzugefügt. Grisey legt auch in den anderen Werken von *Les Espaces Acoustiques* – mit Ausnahme von *Prologue* für Viola solo (1976) – die *Savart*-Werte der spektralen Intervalle zugrunde, wobei jedes Mal ein anderer Faktor angewandt wird: $2/3$ in *Périodes*, $4/5$ in *Partiels*, $3/4$ in *Modulations* und $5/6$ in *Transitoires* und *Epilogue*. Vgl. Baillet, *Gérard Grisey*, 134 und Féron, „The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process“, 359–361.

²⁰⁷ Baillet, *Gérard Grisey*, 114f. und Féron, „The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process“, 361.

der Intervalle im Teiltonspektrum) evidenter.²⁰⁸ In *Partiels* wird die numerische Ordnung zum Schluss aber stark gebrochen: Nach *repos 3* wird das Atmungsmodell gänzlich aufgegeben und weicht einem stark diskontinuierlichen Auflösungsfeld, das einmal mehr das Problem des Schließens verhandelt: Durch die quasi-szenischen Einlagen (die Musiker*innen packen ihre Instrumente ein, rascheln mit der Partitur, unterhalten sich etc.) wird, noch stärker als in der szenischen Kadenz von *Périodes*, der scheinbar so stringente formale Verlauf durchbrochen und in den ‚ökologischen‘ Bereich der Lebenswelt hinein geöffnet. Dabei wird die vorletzte Zeitdauer durch mehrere Fermaten von 60 auf etwa 140 Sekunden gedehnt. Grisey umgeht so analog zu *Périodes* einen organizistischen formalen Determinismus, der aber von vornherein keineswegs die einzige wirksame ‚Kraft‘ der Form ist. Zugleich erhält dadurch die Coda deutlich mehr Gewicht als ihr aufgrund des sich ‚spektral‘ verkürzenden Zeitmodells zukommen würde.

Die unten in Abbildung 22 dargestellte Übersicht zeigt Inkongruenzen zwischen Formstruktur und Morphosyntax von *Partiels*, zwischen komponierter und phänomenologischer Form. Letztere ist in 35 *cues* (34 Mikroprozesse) und sieben makroformale Phasen unterteilt, was eine labyrinthische und komplexe Anlage andeutet. Wie in *Périodes* ist der gewichtige erste Atemzyklus (inklusive dem einleitenden *repos 0* 35,6% der Gesamtdauer im Vergleich zu 32,2% im Falle von *Périodes*) in zwei separate Phasen unterteilt, die sehr deutlich kontrastieren. Dazu trägt insbesondere die stark ausgeprägte prozessuale und beharrliche Tendenz der *inspiration 1* bei, die durch einen äußerst aufwändigen postseriellen architektonischen Konstruktionsplan determiniert wird²⁰⁹: Das am Ende von *Périodes* erreichte und am Beginn von *Partiels* mehrfach wiederholte Grundmodell der ‚instrumentalen Synthese‘ über *E* (*repos 0*) wird in der *inspiration 1* in elf Schritten von der Harmonizität in die Inharmonizität geführt (Phase I). Dabei rückt der von Stockhausen bzw. aus der Informationsästhetik übernommene und bereits im Vorwort zur Partitur von *Périodes* angeführte „Veränderungsgrad“ (*degré de changements*²¹⁰) in den Mittelpunkt²¹¹: Die zwei Komponenten des Modells, die akzentuierte Kontrabassfigur und der instrumentale Spektralklang mit den drei Stadien Einschwingvorgang, stationäre Phase und Ausschwingvorgang (in Griseys Skizzen „transitoire d’attaque“, „régime stationnaire“, „transitoire d’extinction“) werden kontinuierlich, aber in ständig wechselnden Veränderungsgraden zu

208 Baillet, *Gérard Grisey*, 134f. Vgl. auch Pustijanac, „Natura e calcolo nella concezione del tempo di Gérard Grisey“. Dieser Aspekt wird in *Modulations* für 33 Musiker (1976–77), dem nächsten Stück des Zyklus *Les Espaces Acoustiques*, zugespitzt, da hier die Verkürzung der Abschnitte konsequent den vorgegebenen spektralen Proportionen folgt.

209 Vgl. dazu insbesondere Féron, „Gérard Grisey. Première section de *Partiels*“. Nicht zuletzt wurde dieser erste Abschnitt auch von Grisey selbst relativ detailliert dargestellt (Grisey, „Structuration des timbres dans la musique instrumentale“, 92–95).

210 Grisey, *Périodes*, [Vorbemerkung].

211 Vgl. Stockhausen, „Struktur und Erlebniszeit“ und Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*. Grisey bezog sich konkret auf Erläuterungen Stockhausens zu dessen Werk *Carré* für vier Orchester- und Chorgruppen (1959–60) im Rahmen eines Seminars in der Kompositionsklasse von Olivier Messiaen (Grisey, „Structuration des timbres dans la musique instrumentale“, 106).

Aperiodizität bzw. Inharmonizität hin verändert (Abb. 21, Tab. 7). Die Kontrabassfigur – ein scharf akzentuiertes repetiertes tiefes E_1 – verläuft parallel zur Ausschwingphase des Spektralklangs und verlängert sich von elf Sechzehnteln zu Beginn auf bis zu 17 bzw. 18 Sechzehntel am Ende. Dabei vermehren sich die Impulse von drei auf sechs, die rhythmischen Grundwerte beschleunigen sich von $1/1$ (Viertel) auf $3/4$ (punktierter Achtel), $2/3$ (Triolenachtel) und $3/5$ (punktierter Quintolenachtel).²¹²

Die Transformation des Spektralklangs ist noch weit komplexer konstruiert. Der ‚Veränderungsgrad‘ steigt hier kontinuierlich an, und zwar gemäß der aus den Ordnungsnummern der Teiltöne abgeleiteten Reihe 5-7-9-11-13-15-17-19-21-25 (Tab. 7). Vom Ausgangsmodell (Ziffer 1) zur ersten Transformation (Ziffer 2) finden also fünf Veränderungsprozesse statt, von der ersten zur zweiten Transformation (Ziffer 3) sieben Veränderungsprozesse bis hin zu 25 Veränderungsprozessen in der letzten Transformation (Ziffer 11). Es ergibt sich so ein zunehmend deutlicher werdender, zuletzt ‚eklatanter‘ Transformationsprozess. Die den einzelnen Transformationsstadien zugewiesenen Zeitdauern schwanken dabei zwischen 61 und 71 Sechzehnteln gemäß Griseys Grundsatz der ‚schwebenden Periodizität‘ (67-71-66-61-70-62-65-61-68-63-66 Sechzehntel [Mittelwert 65,45],

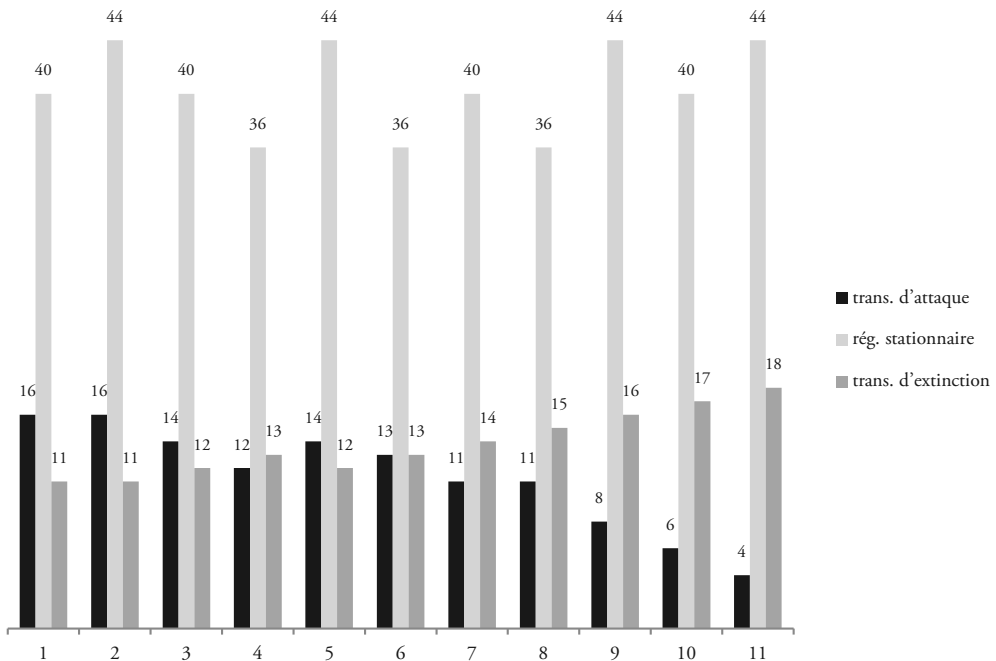


Abbildung 21: Grisey, *Partiels*, Ziffer 1–11, Veränderung der Dauer von *transitoire d'attaque* – *régime stationnaire* – *transitoire d'extinction* (Einschwingphase – stationäre Phase – Ausschwingphase), Angaben in Sechzehntelwerten

212 Féron, „Gérard Grisey. Première section de *Partiels*“, 94f.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

gesamt 720 Sechzehntel oder 180 Viertel²¹³). Bei ‚fluktuierend‘ konstant bleibenden stationären Phasen werden die Einschwingvorgänge dabei immer kürzer, während die Ausschwingvorgänge verlängert werden (Abb. 21). Die Veränderungsprozesse setzen sich zusammen aus Modifikationen des Spektrums und in den Skizzen als „transitoires“ bezeichneten ‚Verunreinigungen‘ des Spektrums etwa durch Vibrato, geräuschhafte Spielweisen, Glissandi oder Dynamikveränderungen.

Klang [Ziffer]	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Sechzehntel	67	71	66	61	70	62	65	61	68	63	66
Sechzehntel [aq-st-ex*]	16-40- 11	16-44- 11	14-40- 12	12-36- 13	14-44- 12	13-36- 13	11-40- 14	11-36- 15	8-44- 16	6-40- 17	4-44- 18
VG/Spek. **		5 [3/2]	6 [4/2]	7 [4/3]	8 [4/4]	9 [4/5]	10 [4/6]	11 [4/7]	11 [6/5]	10 [5/5]	9 [6/3]
VG/trans.***		0	1	2	3	4	5	6	8	11	16
VG/gesamt		5	7	9	11	13	15	17	19	21	25
Registerbreite	$E_1 - c^4$	$E_1 - a^3$	$E_1 - g^3$	$E_1 - f^3$	$E_1 - dis^3$	$E_1 - \uparrow c^3$	$E_1 - \uparrow a^2$	$E_1 - fis^2$	$E_1 - \downarrow d^2$	$E_1 - gis^1$	$E_1 - cis^1$

Tabelle 7: Grisey, *Partiels*, Klangtransformation in der *inspiration 1* (Ziffer 1–11).

* *transitoire d'attaque – régime stationnaire – transitoire d'extinction* (Einschwingphase – stationäre Phase – Ausschwingphase); ** Veränderungsgrad/Spektrum („densités de changement totale“ / „spectre“): Anzahl der veränderten Töne im Spektrum [innerhalb/außerhalb des Formantbereichs]; *** Veränderungsgrad/transitoires: Anzahl der hinzugefügten ‚inharmonischen‘ Teiltöne oder Geräuschkomponenten

Exemplarisch sei Transformation 6 (Ziffer 6; Dauer der drei Phasen 13-36-13 Sechzehntel) genauer betrachtet. Die insgesamt 13 Veränderungsprozesse setzen sich aus neun spektralen Veränderungen und vier *transitoires* zusammen (Nbsp. 45). Die spektrale Situation besteht aus vier Schichten:

- (1) Das Ausgangsspektrum ist noch vollständig erhalten; es findet sich in den Streichern (Teiltöne 1, 3, 9, 11, 15, 17, 19, 21) sowie in Horn, A-Klarinette und Oboe (Teiltöne 5, 7, 13), wobei der Grundton durch Kontrabass (eine Oktave unter dem Grundton, das E_1 soll aber wie zu Beginn durch das *alto sul ponticello* eine Oktave höher klingen), Violoncello, Akkordeon (zweiter Teilton) und Bassklarinette verstärkt wird;
- (2) (geradzahlige) Teiltöne, die *nicht* im Ausgangsspektrum als Grundtöne enthalten waren umfassen Teiltöne 6 (Flöten), 8, 10 und 12 (Vibraphon);

²¹³ Ein Fehler unterläuft Grisey in der Umsetzung der letzten Transformationsstufe nach Ziffer 11: Sowohl in der Verlaufsskizze (ebd., 91) als auch in der Partitur steht zwei Takte vor Ziffer 12 ein 10[6+4]/8-Takt, obwohl hier zweifellos ein 10/16-Takt stehen müsste (dies zeigen allein schon die in der zweiten Klarinette zu Beginn dieses Taktes gesetzten Pausen im Wert von drei Achteln = sechs Sechzehnteln), wie es der Zeitkonzeption (66 Sechzehntel für die elfte Transformation) entsprechen würde.

- (3) erstmals wird hier eine inharmonische Komponente eingeführt, das c^3 (Vibraphon);
 (4) die vier *transitoires* umfassen (a) ein *decrescendo* ($fff > pp$) und (b) ein darauffolgendes *crescendo-decrescendo* ($pp < mf >$) der Bassklarinette, das asynchron zur ‚globalen‘ Dynamik des Klangs verläuft, (c) graphisch angegebene stark geräuschhafte Intonationsschwankungen im Horn (fünfter Teilton) sowie (d) die Überblendung von Flöte 1 zu Flöte 2 in der Ausschwingphase, verbunden mit einem leichten asynchronen Anschwellen der zweiten Flöte ins *mp*; die Teiltöne 6, 7 und 13 (Fl., Kl. [A], Ob.) und die Teiltöne 8, 10 und 12 (Vibraphon) bilden dabei zwei Formantzonen, wobei die Differenzttöne der Holzbläserformanten ($b^1, \downarrow d^2, -cis^3$ = Teiltöne 6, 7, 13), temperiert gerundet‘ im Akkordeon erklingen (E, b^1, d^2 = Teiltöne 2, 6, 7).²¹⁴

Notenbeispiel 45: Grisey, *Partiels*, Ziffern 1 und 6, spektrale Struktur

Alle diese Prozesse sind in der Kompositionsskizze minutiös vorausbestimmt und werden mit entsprechender Anpassung der Variablen auch für alle weiteren Schritte dieses Transformationsvorgangs angewandt. Bei Ziffer 11 ist schließlich ein Klang erreicht, der nun vorwiegend aus inharmonischen Komponenten besteht (B, c, f, fis, g, cis^1) sowie aus den Teiltönen 1, 3, 5 und 7 als einzigen verbliebenen Komponenten des Ausgangsspektrums, die jedoch vorwiegend geräuschhaft verzerrt sind, sowie einem Cluster von Differenzttö-

²¹⁴ Féron, „Gérard Grisey. Première section de *Partiels*“, 97.

nen im Akkordeon (A_1 , H_1 , Cis , Fis , b , c^1 , d^1 , e^1). Die insgesamt 16 *transitoires*, u.a. verstärkter Bogendruck der Streicher, geräuschhafte Intonationsschwankungen (Fl. 2/Hr.), ‚growl‘ und Flatterzunge (Fl. 1, Kl. [B]) ergeben hier ein sehr scharfes, geräuschhaftes Klangbild.

Griseys scheinbar organizistische Form folgt also keineswegs den ‚Intuitionen‘ einer vegetativen Energetik, sondern erweist sich als hochgradig strukturalistisch und architektonisch gedacht. Natürlich gilt dies auch für die meisten der weiteren Abschnitte, insbesondere für die folgende durch einen Tamtam-Schlag (Ziffer 12) markierte Phase II (*expiration 1*; vgl. Abb. 22), die mittels eines fortgesetzten Verwandlungsprozesses ‚Grundtöne‘ (*sons générateurs*, an- und abschwellende Liegetöne), Differenztöne (*sons différentiels*, periodische Repetitionen bzw. Tremoli) und kaum wahrnehmbare spektrale Färbungen (*halo*) mischt oder ineinander übergehen lässt. Entsprechend dem Prinzip der *expiration* ist dieser Prozess aber deutlich weniger zwingend und gerichtet als die Klangtransformation in *inspiration 1* und verschwimmt so schließlich in *repos 1* in einer ‚quasi-periodischen‘ Wiederholungsstruktur von Flötenglissandi und Streicherflageoletts.²¹⁵

Phase III beginnt mit der *inspiration 2*, die das ‚Wellenprinzip‘ der Atembögen auf einer mikroformalen Ebene übernimmt; die zur Mitte hin sich verdichtenden Bogenstrukturen sind der *inspiration 4* in *Périodes* vergleichbar. Hier kommen nun im Anschluss an *expiration 1* Differenz- und Summationstöne zur Anwendung,²¹⁶ was die mikrotonale Dichte erheblich erhöht. Eine Charakterisierung dieses Abschnitts als ‚biomorph‘ im Gegensatz zum ‚technomorphen‘ zweiten Abschnitt²¹⁷ ist nur sehr bedingt plausibel, ist *inspiration 2* doch ebenso minutiös aus (psycho-)akustischen Prinzipien abgeleitet wie *expiration 1*. Besonders relevant werden in den dichten Texturen die Flexibilisierung der Einsatzpunkte durch die graphische Positionierung der Noten innerhalb eines Pulsrasters sowie die zunehmende harmonische Verdichtung und der kontinuierliche Anstieg der dynamischen Maxima. Die letzte Steigerungswelle (Ziffer 27) wird dann relativ abrupt von der *expiration 2* abgelöst, die mit einem weiteren Tamtam-Schlag ein clusterartiges Geräuschfeld einführt, dieses aber rasch ausblendet. Entgegen dem Entspannungsprinzip der *expiration* beginnt nach dem Ausklang nun eine neue Phase (IV) der Beschleunigung und Verdichtung, bis bei Ziffer 31 wieder ein arpeggierter Teiltonakkord des *E*-Spektrums erreicht wird (der die konzeptionelle Zweiteilung von *expiration 2* markiert, vgl. Tab. 6 und Abb. 22). Aus dem lange gezogenen Ausschwingvorgang bleiben die Teiltöne 11 und 13 in den beiden Flöten zurück, die in *repos 2* dann schließlich ohne Streicherfärbung mehrfach mit Vorschlagsfiguren wiederholt werden.

Der durch die Vorschlagsfiguren (ein Residuum der mikropolyphonen Arpeggiostrukturen) bereits evozierte ‚motivische‘ Gestus wird zu Beginn der Phase V (Ziffer 34, *inspiration 3*) in eine erstaunlich konventionelle ‚motivische Arbeit‘ überführt, die bald dar-

215 Grisey, *Partiels*, nach Ziffer 22: „repéter ad. lib. Les signes du chef ‚quasi périodiques“.

216 Krier, „*Partiels* de Gérard Grisey, manifestation d’une nouvelle esthétique“, 164.

217 Wilson, „Unterwegs zu einer ‚Ökologie der Klänge““, 34–37.

auf aber in eine an den sechsten Satz (*Épode*) von Messiaens *Chronochromie* (1959–60) erinnernde (mikro-)polyphone Textur führt. Hier nun folgt bald der in der Formskeizze als „Riss“ (*rupture*) bezeichnete Einschub von scharf akzentuierten fallenden Skalen in höchster Lage (Ziffer 41), die unmittelbar auf Ziffer 31 bezogen werden können und nach fünffachem Ansetzen wiederum abrupt durch eine neue saliente pulsierende dissonante Akkordstruktur unterbrochen werden (Ziffer 42, *expiration* 3; Beginn von Phase VI). In Analogie zu *inspiration* 1 wird nun eine anfangs feste und ‚intakte‘ Periodizität über insgesamt sieben Stufen bzw. Klänge zunehmend ins Aperiodische geführt, wobei die wechselnde Impulszahl (15-3-13-5-11-7-9) und das langsamer werdende Tempo ($\text{♩} = 141-119-97-75-53-31-20$, also eine Verringerung um 22 bzw. 21 Metronomwerte je Klang) eine irreguläre und – vergleichbar der *inspiration* 1 – zunehmend eklatante Veränderung der Situation bewirken, die dabei zugleich vom Cluster in eine weiche Harmonizität zurückkehrt, wobei freilich durch die zum letzten Klang einsetzenden Mehrklänge der Holzbläser eine stark inharmonische Färbung erhalten bleibt und unmerklich in *repos* 3 überleitet.

Langgezogene Glissandostrukturen führen unmerklich in die Coda (Phase VII), in der das Atemprinzip aufgegeben ist. Vergleichbar dem Ende von Helmut Lachenmanns *Kontrakadenz* (1970–71)²¹⁸ wird die Unmöglichkeit zu ‚kadenzieren‘ durch eine zunehmende Erosion der Tonhöhen angezeigt. Hinzu kommen die erwähnten Unterbrechungen, zunächst durch eine lange Generalpause während der nur die Rebhuhnpfeife (*appeau*) an der Hörschwelle erklingt. Nach den nun folgenden szenischen Öffnungen ins Lebensweltliche (Einpacken der Instrumente etc.) bleiben nur die tiefsten Töne der Kontrabassklarinette und der Großen Trommel (Ziffer 53) zurück, bevor die Ausführenden im ‚quasi-periodischen‘ Rhythmus ihre Noten zuschlagen und der Schlagzeuger das Becken hebt und zum Schlag ansetzt, vor dessen Ausführung aber das Licht abgeblendet wird. Der Beckenschlag wird erst am Ende des folgenden Zyklus-Werks *Modulations* erklingen.

Die Vielfalt der Texturen und Verwandlungstechniken, die Grisey hier aufbietet, haben Enthusiasmus, distanzierte Bewunderung, aber auch, wie gezeigt, Zweifel an der formalen Kohärenz des Werks hervorgerufen. Es würde gewiss zu kurz greifen, würde man in *Partiels* wenig mehr als einen spektakulären Katalog spektraler Kompositionstechniken in tendenziell willkürlicher Abfolge sehen.²¹⁹ Gerade der Vergleich zwischen der etwas schematisch wirkenden komponierten Form mit ihren drei Atmungszyklen und Coda und der weitaus komplexeren phänomenologischen Form der vielfach untergliederten sieben Phasen und 34 Mikroprozesse zeigt an, wie intensiv Grisey sich hier gerade mit dem Aspekt der Form auseinander gesetzt hat. Die Differenzierung, die so entsteht, stellt dem kontemplativen

²¹⁸ Vgl. Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, 126–131.

²¹⁹ Zu dieser Ansicht tendieren sowohl die Positionen Wilsons („Unterwegs zu einer ‚Ökologie der Klänge‘“, 40) als auch Lévy’s („Form, Struktur und sinnliche Erfahrung“, 225). Auch Philippe Hurel hebt die Form als jenen Aspekt hervor, der die jüngere französische Komponistengeneration am deutlichsten von Grisey unterscheidet („Die spektrale Musik – auf Dauer!“).

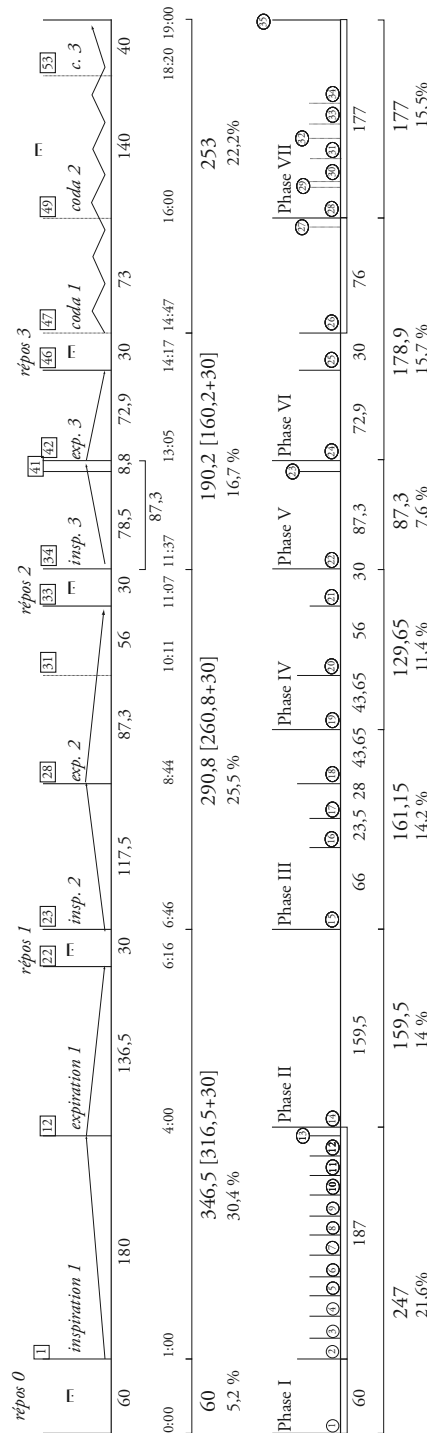


Abbildung 22: Grisey, *Partiels*, konzeptionelle Form (oben) und phänomenologische Form (unten); eckige Rahmen (oben): Partiturziffern; eingekreiste Ziffern (unten): Mikroprozesse

Moment des in Wellen ‚vorbeiziehenden‘ Atmungsmodells eine Diversität und Gebrochenheit an Charakteren zur Seite, die es beim performativen Hören erlaubt, fortgesetzt zwischen unterschiedlichen ‚Hörwinkeln‘ zu changieren.

Diese Beobachtung verstärkt sich, wenn man vier Einspielungen des Werks heranzieht, darunter die erste Aufnahme (1981) mit dem Dirigenten der Uraufführung, Boris de Vinogradov, und dem Ensemble Ars Nova (Abb. 23, Audiobsp. 36).²²⁰ Tatsächlich weist diese Aufnahme, die unter Beteiligung des Komponisten entstanden sein dürfte, die geringsten Abweichungen zu den notierten Dauern auf, was sich im Vergleich zu den anderen Interpreten vor allem in den ersten beiden Phasen niederschlägt. Insbesondere Pierre-André Valade (Ensemble Court-Circuit) und Pascal Rophé (Ensemble Intercontemporain) scheinen der kontemplativen Wirkung der *inspiration 1* zu misstrauen und verleihen durch ihr um fast ein Drittel erhöhtes Tempo dem Prozesscharakter eine eindeutig finalistische Tendenz, während sie (dabei gefolgt von Stefan Asbury [Asko Ensemble], der im Gegensatz zu ihnen in *inspiration 1* die Wirkungen jedes Einzelklangs voll auskostet) die *expiration 1* um ein Drittel dehnen, wohl in der Absicht das Hervortreten von Differenztoneffekten zu begünstigen. Ganz anders Vinogradov: Er hält über die gesamte *inspiration 1* ein hohes Energieniveau, ohne eine klare ‚Vektorialität‘ einzubringen, sodass der Tamtam-Schlag bei Ziffer 12 als schockhaftes Ereignis eine neue Phase ankündigt. Die folgende *expiration 2* ist von schier abenteuerlicher Klangvielfalt und erscheint bei Vinogradov als äußerst heterogene Klang-Geräusch-Polyphonie, bedingt nicht zuletzt durch das zügige ‚Originaltempo‘, während die anderen drei Aufnahmen hier eher die technische Atmosphäre elektronischer Studios evozieren – und dabei das Instrumentalensemble gleichsam in einen synthetischen Klangerzeuger verwandeln. Die auffälligste Abweichung von der Partitur bei Vinogradov findet sich in der sehr rasch genommenen *inspiration 2*, wo die Intonation der 44 unterschiedlichen Tonhöhenqualitäten pro Oktave²²¹ wenig präzise ist und der Abschnitt somit, auch durch die temporale Stauchung und den etwas zu früh einsetzenden Tamtam-Schlag bei Ziffer 28, die Qualität eines verstörenden Exkurses annimmt. Im Gegensatz dazu zeichnen sich die neueren Aufnahmen auch hier durch hohe Präzision aus; einzig Asbury aber gelingt die Integration des Tamtam-Schlags in die Geräuschstruktur bei Ziffer 28 so, dass der erste Teil der *expiration 2* tatsächlich als Ausschwingvorgang des Vorangehenden (und nicht als Neubeginn) erscheint wie in unserem Phasenmodell angenommen.

Asburys Interpretation ist insgesamt die am stärksten vom Notat abweichende; er zelebriert insbesondere die *Repos*-Abschnitte und die zerfallende Schlusscoda. Valades Deutung kontrastiert besonders deutlich in ihrer sehr scharfen Markierung der ‚Ränder‘ und ihrer stark konzentrierten Zeitgestalt. In der Gesamtsicht aber wirkt die Gleichzeitigkeit von Architektur und Prozess am nachhaltigsten in Vinogradovs Einspielung: Sie wendet sich der Inkommensurabilität des Einzelnen zu und artikuliert Form damit eher als Wandel

²²⁰ Boris de Vinogradov leitete die Uraufführung mit dem Ensemble de l'Itinéraire in Paris am 4.3.1976.

²²¹ Vgl. Wilson „Unterwegs zu einer ‚Ökologie der Klänge‘“, 36f. und 48.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

von heterogenen Mikroprozessen denn als großen (Atem-)Bogen. Letztere Konzeption scheint in der gerundeten und rhetorisch überformten Deutung Asburys am stärksten vermittelt zu werden.

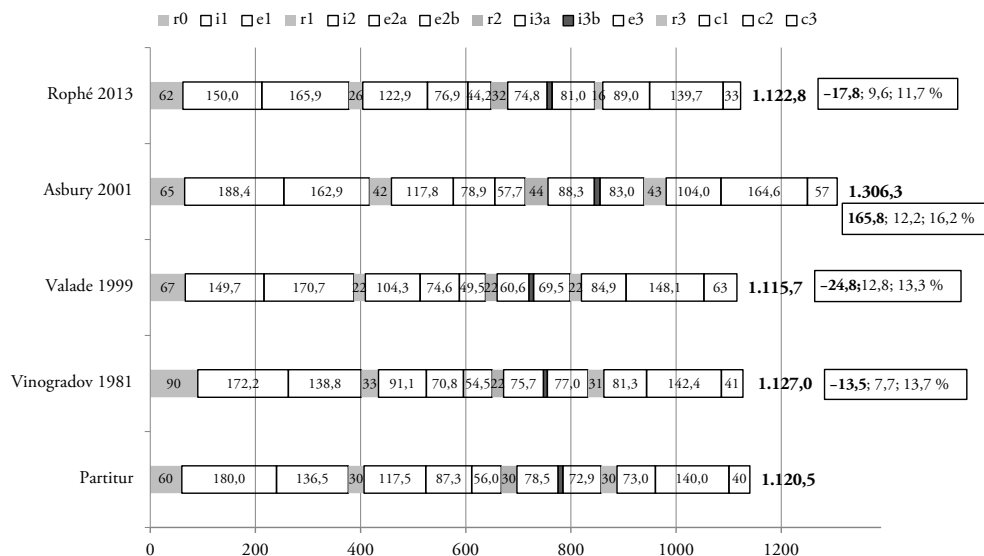


Abbildung 23: Vier Einspielungen von Grisey, *Partiels*, Dauer der Abschnitte (Ruhephasen *repos* 0–3 grau unterlegt) im Vergleich zu den in der Partitur festgelegten Dauern; die eingerahmten Angaben rechts bezeichnen Abweichung der Gesamtdauer von der metronomischen Dauer (Sek.), durchschnittliche Abweichung pro Abschnitt (Sek.) und Standardabweichung der Abschnittsdauern in Proportion zur Gesamtdauer der jeweiligen Einspielung (%) (= Grad der Tempostabilität); L'Ensemble Ars Nova, Boris de Vinogradov (Erato STU 71157, LP 1981); Ensemble Court-Circuit, Pierre-André Valade (Accord 206532; CD 465 386-2 1999); Asko Ensemble, Stefan Asbury (Kairos 0012422KAI, 2005, Aufnahme 2001); Ensemble Intercontemporain, Pascal Rophé, Live-Mitschnitt, 14.12.2013, Paris, <https://www.youtube.com/watch?v=jQgLUogjPtI&t=1983s>



Audiobeispiel 36: Grisey, *Partiels*, Ziffer 1–11, L'Ensemble Ars Nova, Boris de Vinogradov, LP Erato STU 71157, © 1981 Éditions Costallat, Seite A, 0:00–4:36

Steht Grisey nun mit seinem a priori architektonisch determinierten Strukturmodell tatsächlich als „ingénieur, se distinguant résolument du modèle néobeethovenien“²²² der Beethoven'schen Prozessform entgegen, fällt er bei allem Bemühen, zum „Fleisch“ und zur „Haut“ der Zeit vorzudringen am Ende doch den Gesetzen des „Skeletts“ anheim? Dagegen sprechen die zuletzt herausgehobene Wirkung von Heterogenität und die Spuren

²²² Féron, „Gérard Grisey. Première section de *Partiels*“, 85.

der Unvorhersehbarkeit und des Schocks, die sich allenthalben in dieser emblematischen Partitur finden als gegen den eigenen Strukturalismus sowie gegen die ‚Erwartbarkeit‘ der einfachen Bogenform gerichtete subversive Strategien. Noch mehr aber spricht die schiere körperliche Wirkung dafür, dass hier nicht nur „Skelette“ zu hören sind, selbst wenn manchem in der Uraufführungskritik zu *Partiels* in *Le monde*, die diese Wirkung herausstellt, etwas zu viel „Fleisch“ geboten sein mag:

Dem dreifachen Kratzen des Kontrabasses, eingedunkelt noch durch die Posaune (eine Formel, die zu Beginn des Werkes vielfach wiederkehrt), entflohen leichte Klänge, eine instrumentale Brise, später stärker aufgeladene Klänge, sehr unterschiedliche, oft mit Flageolets erzeugte, sowie harmonische Explosionen, Verkettungen von subtilen Klangfarben, die verborgene Träume befreien. Ein Monster erhebt sich mit schauerhaften Schreien. Das Blech schweift umher in phosphoreszierendem Licht, das Holz rauscht wie die Möwen, die Hörner knattern, das Schlagzeug zittert. Ein wahres Mysterium spielt sich hinter diesen sehr reinen Episoden ab; sie enden im Rascheln von Schleifpapier auf den kleinen Trommeln oder mit dem Transparentpapier der Partituren, mit einigen unschuldigen, wenn auch nutzlosen Worten und Späßen.²²³

Die konkreten Bilder vermögen der Vieldeutigkeit von Griseys Musik gewiss kaum gerecht zu werden, in ihnen hallen eher gängige Figuren einer Polemik gegen die musikalische Moderne aus der Aufbruchzeit um 1900 nach, selbst wenn sie hier ins Positive umgedeutet und von echter Begeisterung getragen sein mögen. Sie deuten aber zugleich doch an, was wir besonders in Vinogradovs Deutung des Werks hören können, und was in den technisch perfektionierten neueren Einspielungen vielleicht verloren zu gehen droht: Die Körperlichkeit des Klangs schafft Dimensionen der Erfahrung, die über das rationale Kalkül hinausweisen, das synchron damit freilich dennoch präsent bleibt. Erst in der Spannung zwischen der postseriellen ‚Architektur‘ von *Partiels*, dessen kunstvoll durchgestalteter Dramaturgie und der Heterogenität des Einzelnen, das als Eigensinn innerhalb eines mehrdeutigen Ganzen erfahren werden kann, gelingt Griseys energetische Form. Grisey ist hier näher an Helmut Lachenmanns Ideal des „Strukturklangs“, an einer „Polyphonie der Anordnungen“, als man zunächst annehmen möchte,²²⁴ und er schafft dadurch exemplarische Beispiele einer sich aus dem Performativen entfaltenden Form im Spannungsfeld von Raum- und Zeiterfahrung.

223 „D’un triple râclement de contrebasse, encore noirci par le trombone (formule qui revient à de nombreuses reprises au début de l’œuvre) s’évadent des sons légers, une brise instrumentale, plus tard des sons plus chargés, très divers, souvent en harmoniques, et aussi des explosions harmonieuses, des enchaînements de timbres subtils libérant des rêves enclos. Un monstre aux cris affreux se réveille. Les cuivres rôdent en lumières phosphorescentes, les bois bruissent comme des mouettes, les cors claquent, les percussions frissonnent. Un vrai mystère passe derrière ces épisodes très purs qui s’achèvent avec des froissements de papier de verre sur les caisses ou du papier calque des partitions, quelques paroles et facéties bien innocentes encore qu’inutiles.“ (Jacques Lonchamps, *Le Monde*, 9.3.1976, zit. nach Lalitte, „*Partiels* de Gérard Grisey“)

224 Vgl. Cavallotti, *Differenzen*, 255f.

2.2.3 *Morphologie und Präsenz in den Klang-Formen Salvatore Sciarrinos*

Im Gegensatz zu der seit den 1950er Jahren weit verbreiteten Skepsis gegenüber dem ‚Ganzheitsdenken‘ der Gestalttheorie (→ 2.2.1), die sich in poststrukturalistischen Figurmodellen noch deutlich niederschlägt (→ 3.3),²²⁵ weist Sciarrinos in den 1990er Jahren ausformulierte Figuren-Ästhetik²²⁶ Momente einer Rehabilitierung des Ganzheitlichen auf, tritt er doch für eine „Gesamtansicht“ des musikalischen Prozesses ein, da Wahrnehmung stets vom Allgemeinen zum Besonderen voranschreite.²²⁷ Damit einher geht eine stark an den visuellen Künsten orientierte Raumauffassung, die vor allem den „mental Raum“ der Wahrnehmung ins Blickfeld rückt.²²⁸ Sciarrino vereint dabei eine poetische und eine ästhetische Perspektive. Einerseits präge der Raum die musikalische Vorstellung noch bevor die Organisationsregeln einer Komposition festgelegt würden²²⁹; im Visuellen könnten unmittelbar Kriterien zur Organisation des Klanglichen erkannt und umgesetzt werden.²³⁰ Aber auch in Bezug auf das Musikhören ist das Konzept des mentalen Raumes für Sciarrino essentiell. Sein Modell raum-zeitlicher Diskontinuität setzt dabei eine assoziativ und nicht-linear verfasste Grundstruktur des wahrnehmenden Denkens voraus:

Sciarrino geht aus von einer „unbewussten, da sehr schnellen“ Tätigkeit unseres Geistes, der „aus der Gegenwart heraustritt, um ins Gedächtnis zu dringen, das letztgehörte Ereignis mit den vorangegangenen in Beziehung setzt, wieder in die Gegenwart eintritt, und so weiter.“ Die so betrachtete wahrnehmende Tätigkeit ist dabei nicht im Zeitfluss [...] verankert, sondern sie hat die Fähigkeit, in ihn einzutreten und ihn wieder zu verlassen; es kommt dadurch zu „Diskontinuitäten des Bewusstseins“. In Beziehung setzen heisst dabei, die Ereignisse miteinander zu konfrontieren.²³¹

Sciarrinos Ästhetik reflektiert damit in sehr umfassender Weise die räumliche Dynamisierung wie sie als grundlegender Pfad in der Musik seit den 1950er Jahren herausgestellt wurde,²³² und hat Teil an einer breiten kompositionsästhetischen Tendenz zur ‚Bannung‘

225 Vgl. Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, 252–263 und Cavallotti, *Differenzen*, 65–72 sowie Klassen / Utz, „Figur“. Am Mailänder Kongress *L'idea di Figura nella musica contemporanea* (2.–4.10.1985) nahmen u.a. Franco Donatoni, Brian Ferneyhough und Salvatore Sciarrino teil. Für diese drei Komponisten sowie für Gérard Grisey rückte ein neues Konzept von ‚Figur‘ während der 1980er Jahre – mit unterschiedlichen Akzenten – ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

226 Sciarrino, *Le figure della musica*.

227 Vgl. ebd., 22 („Non cominceremo dal particolare [...]; al contrario, cominceremo dagli aspetti generali e casomai avvicineremo in seguito i dettagli. [...] Oggi sappiamo che la nostra percezione procede dal generale al particolare.“).

228 Ebd., 60 („spazio mentale“).

229 Ebd. („Prima ancora che dettare le regole dell'organizzazione compositiva, lo spazio organizza la percezione musicale.“)

230 Ebd., 92 („Vorrei stimolare la coscienza verso un passo d'obbligo e non avventato: riconoscere direttamente nel visivo i criteri con cui ordiniamo e organizziamo il sonoro.“).

231 Giacco, „Zwischen Raum und Zeit“, 23 (Zitate im Zitat aus Sciarrino, *Le figure della musica*, 60). Vgl. auch Giacco, *La notion de „figure“ chez Salvatore Sciarrino*.

232 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, Kapitel 2.

des Augenblicks durch eine Emanzipation des Moments, die sich zumindest bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt (→ 3.1.3). In Sciarrinos 1998 publiziertem Vortragszyklus *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*²³³ ist der mentale Raum konzeptioneller Hintergrund jener „Figuren“, durch die eine Koppelung von poetischen und ästhetischen Dimensionen erreicht werden soll. „Figur“ versteht Sciarrino dabei generell als Synonym für Wahrnehmungsstrukturen, musikalische Konstellationen oder Konstruktionen,²³⁴ der Begriff ist also keinesfalls auf ‚Figuratives‘ im engeren Sinn beschränkt; gemeint sind, ganz im Sinn des „mentalen Raums“, „Figuren des Denkens, jene Vorstellungen, die an der Basis der Musik stehen und die Entscheidungen der Komponisten prägen“,²³⁵ zugleich aber auch jene Klang- und Sinneinheiten, die wir beim Musikhören durch Segmentierung, Gruppierung und Wiedererkennen auf unterschiedlichen Dimensionen der Makroform bilden. Diese „Figuren“ sind daneben aufgrund ihres hohen Abstraktionsgrades hervorragend dazu geeignet, nicht-triviale Beziehungen zwischen älterer und neuer Musik sowie zwischen Musik und visuellen Künsten herzustellen – ein wesentlicher Impuls in Sciarrinos ‚Figurenlehre‘. Dabei geht es kompositionsästhetisch freilich nicht um eine Restauration von Tonalität oder konventioneller musikalischer Rhetorik und auch nicht wesentlich um ein zitathaftes Aufgreifen tonaler Topoi oder Fragmente, auch wenn Vorgänge einer Anamorphose oder verzerrten Spiegelung tonalen Materials in Sciarrinos Werken immer wieder eine Rolle spielen.²³⁶

Figur und Wahrnehmung

Die fünf in Sciarrinos Schrift entworfenen Basisfiguren sind dementsprechend stark generalisierend konzipiert. Während dabei die „Prozesse der Anhäufung“ (*processi di accumulazione*),²³⁷ „Prozesse der Vervielfältigung“ (*processi di moltiplicazione*),²³⁸ und „genetischen Transformationen“ (*trasformazioni genetiche*)²³⁹ weitgehend mit den aus herkömmlichen Formtheorien bekannten Verfahren (entwickelnder) Variation zusammengedacht werden können, sind mit dem „*Little Bang*“,²⁴⁰ einer impulsartigen Auslösung von Prozessen, und der „Fensterform“ (*la forma a finestra*),²⁴¹ dem Erzeugen raum-zeitlicher Diskontinui-

233 Das Buch basiert auf einem Vortragszyklus, den Sciarrino 1995 in Rom hielt. Als Vorstufen dieser Schrift sind Sciarrinos Teilnahme am Mailänder Kongress *L'idea di Figura nella musica contemporanea* (vgl. Anm. 225) und das Seminar *Strutture percettive della musica moderna* (Reggio Emilia 1992) zu sehen (vgl. Giacco, „Zwischen Raum und Zeit“, 20).

234 Giacco, „Zwischen Raum und Zeit“, 20 und Sciarrino, *Le figure della musica*, 19–23.

235 Sciarrino, *Le figure della musica*, 19 („[...] le figure del pensiero, quei concetti che stanno alla base della musica e determinano le scelte dei compositori.“).

236 Vgl. Drees, „Salvatore Sciarrino“, 14–16 sowie Drees, „Bearbeitung, Transformation, Allusion“.

237 Sciarrino, *Le figure della musica*, 17–40.

238 Ebd., 41–58.

239 Ebd., 77–96.

240 Ebd., 59–76.

241 Ebd., 97–148.

tät durch schnitt- und montageähnliche Techniken, spezifischere Modelle benannt, die für Sciarrinos Formkonzeptionen eine Schlüsselrolle einnehmen. Allerdings ist mit diesen Grundformen der Übergangsbereich zwischen Aisthesis und Poiesis keineswegs erschöpfend beschrieben. Carlo Carratelli hat in seiner wichtigen Studie einen Katalog von zwölf Grundprinzipien herausgearbeitet,²⁴² durch die dieser Bereich in Sciarrinos Musik erschlossen wird, wobei diese Prinzipien freilich in vielfältiger Weise interagieren. Die nachfolgende stichwortartige Auflistung unter Bezugnahme auf Carratelli ist ein Versuch, Sciarrinos Annahmen zur Wahrnehmung direkt auf deren kompositorische ‚Einlösung‘ zu beziehen:

Generalisierende und verräumlichende Tendenz; Verhältnis von Detail und Ganzem

1. Wahrnehmung ist durch den „mental Raum“ vermittelt; „wir selbst werfen die Netze unserer Wahrnehmungsmodelle.“²⁴³ Es besteht somit eine allgemeine Notwendigkeit für Künstler*innen, sich mit Wahrnehmungsvorgängen zu befassen und ‚Wahrnehmungsangebote‘ zu machen.
2. Wahrnehmung ist grundsätzlich intermedial und durch unsere Erfahrungen von Alltag, Natur und Körper bestimmt. Klänge und Formen in Sciarrinos Musik sind daher aus Vorgängen in der Natur und im menschlichen Körper abgeleitet.
3. Wahrnehmung geht vom Allgemeinen zum Besonderen vor. Die musikalischen Werke Sciarrinos werden auf der Grundlage visuell-architektonischer Verlaufsskizzen entwickelt. Die makroformale Dimension und die Gruppierung von Einheiten zu übergeordneten formalen Abschnitten werden damit in den Vordergrund gerückt.
4. Wahrnehmung geht ‚synthetisierend‘ vor, sie fasst Einzelelemente zu größeren Einheiten zusammen. Sciarrinos Musik versucht dabei eine Ambivalenz zwischen Mikro- und Makroebenen zu erzeugen. Es kommt zu einem Oszillieren zwischen der „Anhäufung mehrerer Klänge“ und dem „Verschmelzen zu einem Klang“.²⁴⁴
5. Wahrnehmung vereinfacht komplexe Eindrücke. Sciarrinos Musik basiert von vornherein auf relativ einfachen musikalischen Elementen und Strukturen.

Mikroformale Prozesse und musikalische Syntaxbildung

6. Wahrnehmung und Bewusstsein arbeiten grundsätzlich modular. Sciarrino arbeitet kompositorisch mit modularen Prozessen: Wiederholung, Variation, Transformation.
7. Wahrnehmung basiert auf syntagmatischen Beziehungen zwischen Elementen. Sciarrino arbeitet kompositorisch mit einer deutlichen Hierarchisierung von Elementen und einer klaren Segmentierung des musikalischen Verlaufs.

²⁴² Carratelli, *L'integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 15 ff.

²⁴³ Sciarrino, „Origine delle idee sottili“, 59 („[...] siamo noi che gettiamo le reti dei nostri modelli di percezione.“).

²⁴⁴ Sciarrino, *Le figure della musica*, 29 („Infatti oscilliamo tra l'aggregazione di più suoni e la sintesi (o fusione) in un solo suono.“).

8. Wahrnehmung basiert auf paradigmatischen Beziehungen (Gestaltähnlichkeiten). Wiederholung und Variation sind Basiselemente in Sciarrinos Musik.

Musikalischer Zeitverlauf: Augenblick und Prozessualität

9. Wahrnehmung von Zeit beim (Musik-)Hören ist bestimmt von einer „Hörträgheit“: einzelne Töne werden in der Zeit zu Gestalten zusammengefasst. Eine „Verlängerung des Augenblicks“, in dem einzelne Elemente „konzentriert, komprimiert, quasi gemeinsam anwesend“ sind, soll in Sciarrinos Werken auch den einzelnen Ton als ‚Figur‘ fassbar machen.²⁴⁵
10. Wahrnehmung versucht kausale Zusammenhänge von Ursache und Wirkung herzustellen. *Little Bangs* (unerwartet auftretende klangliche Impulse) schaffen in Sciarrinos Werken einen klaren Zusammenhang zwischen Impulsen und (Folge-)Prozessen.
11. Wahrnehmung ist grundsätzlich diskontinuierlich; im „mentalen Raum“ wird Kontinuität immer wieder von „Leere“ durchbrochen; dies nennt Sciarrino „mentale Form“. ²⁴⁶ Nicht-lineare ‚Fensterform‘, Montagetechniken, Fragmentierung und Wiederholung fungieren in Sciarrinos Musik als Grundelemente raumzeitlicher Diskontinuität.
12. Musikalische Spannung wird wahrgenommen durch die Enttäuschung von Erwartung, durch die ‚Umleitung‘ einer angedeuteten Tendenz. Sciarrino entwirft eine musikalische Poetik der Verdopplung, Spaltung und der unscharfen Symmetrie, in der Erwartetes oft gezielt uneingelöst bleibt.

Diese konsequente Ausrichtung von Sciarrinos kompositorischer Poetik an Wahrnehmungsvorgängen motiviert Carratelli dazu, die paradoxe Formulierung vom „Komponieren des Hörens“ ins Zentrum zu stellen,²⁴⁷ das er als einen Versuch zeichnet, die „Utopie einer kommunikativen zwischenmenschlichen Beziehung“ auch in einer gesellschaftlichen Situation aufrecht zu erhalten, „in der Spezialisierung und Solipsismus [...] alle Bereiche menschlichen Ausdrucks zu infizieren scheinen.“²⁴⁸ Gewiss sind nicht alle der zwölf genannten Grundprinzipien unmittelbar evident und können teilweise von verschiedenen Standpunkten aus auch angezweifelt werden, zumal Sciarrino sich so gut wie nie auf (musik-)psychologische oder philosophische Literatur bezieht. Entscheidend wäre gewiss der Einwand, dass Sciarrino ein in der Substanz doch nativistisches Wahrnehmungsmodell konzipiert, das die gesellschaftliche, kulturelle und mediale Situiertheit von Wahr-

245 Sciarrino, „Flos florum“ („[...] ‚inerzia uditiva‘. [...] un utopico prolungamento dell’attimo, in cui tutti gli elemento siano concentrati, compressi, quasi compresenti.“). Vgl. Carratelli, *L’integrazione dell’estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 152.

246 Sciarrino in Foletto, „Cercare più in alto, cioè dentro“ („La forma musicale diventa la forma della mente [...]).“). Vgl. Carratelli, *L’integrazione dell’estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 152.

247 Carratelli, *L’integrazione dell’estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 56–152 („la composizione dell’ascolto“).

248 Ebd., 386.

nehmung zu wenig berücksichtigt. Hierin liegt wohl ein bedeutender Unterschied zum Wahrnehmungsbegriff Helmut Lachenmanns, Mathias Spahlingers und Nicolaus A. Hubers, die gesellschaftlich-historische Bedingungen der Wahrnehmung gerade dadurch offenlegen möchten, dass sie die Anwendung erlernter perzeptueller Reflexe beim Musikhören kompositorisch gezielt unterlaufen.²⁴⁹ Zudem ist es zweifelhaft, ob jedes von Sciarriños zwölf Wahrnehmungsprinzipien auch tatsächlich durch eine entsprechende kompositorische Technik einfach freigelegt werden kann. Eine Schlüsselfrage betrifft etwa den Umgang mit Komplexität: Wird nicht die Fähigkeit, aus komplexen Strukturen einfache, übergeordnete Zusammenhänge abzuleiten gerade erst ab einem gewissen Komplexitätsgrad – paradigmatisch gewiss in Brian Ferneyhoughs Musik (→ 3.3) – gefordert und ist es daher nicht irreführend, ihr ‚entgegenkommen‘ zu wollen, indem man Komplexität gezielt reduziert?

Freilich ist Sciarriños Musik in ihrer Weise hochkomplex. Trotz ihrer Ausrichtung an ‚Prinzipien‘ der Wahrnehmung ist sie gewiss nicht im populistischen Sinne gefällig, sondern fordert vielmehr den Wahrnehmungsapparat nachhaltig, indem sie sein Potenzial systematisch erkundet. Und ihr mimetischer, an Natur- und Körperklängen orientierter ‚Naturalismus‘ ist keine simple Tonmalerei oder ein Abrufen jenes „Pawlowschen Semantizismus“ bei Hörer*innen mittels historisch etablierter Gesten, gegen den Ferneyhough polemisierte.²⁵⁰ Natur- und Körperklänge begreift Sciarriño durchweg phänomenologisch; er konzeptualisiert sie so wie sie dem Bewusstsein über die hörende Wahrnehmung erscheinen (können) – mitunter leicht oder auch krass verzerrt – und gerade nicht als ‚naturalistisches‘ Abbild.²⁵¹ Das so entwickelte Idiom kommt folgerichtig vor allem im Kontext von Sciarriños psychologischem Musiktheater zu sich selbst: Vokale wie instrumentale Klänge zeichnen hier das Innenleben der Personen mit größtmöglicher Präzision und Nachvollziehbarkeit, aber ohne simplistischen Rückgriff auf die musikdramatischen Topoi und ‚Figuren‘ der Operntradition. In *Luci mie traditrici* (1996–98) wird so etwa aus einem in höchsten Streicherflageoletts sich etablierenden Zikadengesang ein ekstatisch-unterdrücktes Liebesduett zwischen der Herzogin Malaspina und dem Gast, wobei die wilden Tonrepetitionen schon die Fatalität ahnen lassen, die aus dieser *liaison dangereuse* resultiert.²⁵²

In Sciarriños Werken der 1980er Jahre vollzieht sich eine zunehmend entschiedene Konzentration auf solche ‚naturalistische‘ Elementarbausteine vor dem Hintergrund eines Stille-Kontinuums zusammen mit einer Hinwendung zu ‚ungreifbar‘ flirrenden und ätherischen Klängen, zum Teil unter spektakulärer Erweiterung instrumentaler Techniken bis hin zu äußerster Virtuosität wie sie in den Solo-Werken und -Zyklen für Flöte

249 Vgl. Nonnenmann, „Die Sackgasse als Ausweg?“

250 Ferneyhough, „Form – Figure – Style“, 23.

251 Vgl. Utz, „Vom ‚Sprechen‘ der Natur durch Musik“ sowie Helgeson, „What Is Phenomenological Music?“.

252 Utz, „Vom ‚Sprechen‘ der Natur durch Musik“, 111 f.

und Klavier entwickelt wird.²⁵³ Die Inszenierung von Stille ist freilich bereits seit John Cages Entwurf eines Klang-Stille-Kontinuums in den 1950er Jahren zu einem zentralen (und oft missbrauchten) Topos der neuen Musik geworden und avancierte insbesondere in den 1980er Jahren zur kompositionsästhetischen Kategorie ersten Ranges. Anders als bei Luigi Nono und György Kurtág, in deren Werken die gedehnten Stillesegmente als Einspruch gegen ein vorurteilsbehaftetes Hören, das stets auf die Herstellung von Kontiguitäts- oder Gestaltbeziehungen zielt, gedeutet werden können, ist die Stille bei Sciarrino ein Mittel, um über das Paradox einer „Wahrnehmung des Unwahrnehmbaren“ zu einer „Phänomenologie des Körperlosen und des Unsichtbaren, ein[em] Ort der Epiphanie par excellence“, und zu einer „Logik der Erscheinungen“ vorzustoßen.²⁵⁴ Tatsächlich wird die Stille bei Sciarrino immer wieder durch dramaturgisch und architektonisch gezielt gesetzte Schnitte durchbrochen, die zum einen als *Little Bangs* unvorhersehbare Prozesse auslösen können, oder aber, nachhaltiger, als ‚Fenster‘ im Gefüge zum Erzeugen von Diskontinuität beitragen. Sciarrinos Stille ist also weniger kontemplativ als vielmehr im Bewusstsein ihrer ständigen Bedrohung am Rande „ohrenbetäubenden Lärms“²⁵⁵ lokalisiert.

Kategorien des Schließens in der musikalischen Moderne, von Sciarrinos Webern aus betrachtet

Im Bemühen um eine breitere Kontextualisierung von Sciarrinos makroformalen Dramaturgien wird nun zunächst der Fokus auf die Schlussbildungen seiner Werkkonzeptionen und ihre historischen und ästhetischen Anknüpfungspunkte gelegt. So wird ein weitflächiger Zusammenhang geschaffen, in den sich die am Schluss stehende morphosyntaktische Analyse des Klavierquintetts *Le Razioni delle conchiglie* einfügt, die dabei den Faden der performativen Analysemethode wieder aufnimmt. Diese breite Darstellung von Sciarrinos Komponieren ist auch deshalb gerechtfertigt, weil in ihm in vieler Hinsicht ein Paradigma der in diesem Buch entwickelten Analyse- und Hörmodelle angelegt ist, das seinerseits freilich vielfältigste Querbeziehungen (etwa zu Webern, Scelsi, Nono, Lachenmann, Grisey) offenbart. Daneben wird so, im Anschluss an die Kapitel zu Scelsi und Grisey, die morphosyntaktische Analysemethode zunehmend auf konkrete Fragen posttonaler Ma-

253 1983 übersiedelte Sciarrino von Mailand nach Città di Castello (Umbrien): „a un certo punto della mia esistenza ho fatto dell’isolamento una scelta di metodo e ho lasciato la metropoli, e ho preferito l’ombra“ (Sciarrino, „Nota autobiografica“, XXVI). Gewiss ist dennoch keine reflexartige Auswirkung der biographischen Situation auf das Werk anzunehmen, entwickelten sich doch wesentliche Elemente und Charakteristika bereits in den Werken vor 1983.

254 Sciarrino, „Alle nuvole di pietra“, 204f. („La paradossale percezione dell’impercepibile“ – „una fenomenologia dell’incorporeo e dell’invisibile, un luogo dell’epifanico per eccellenza“ – „una logica delle apparizioni“).

255 Mazzolini, „Casa del vento“, 26 („Questo silenzio può dunque anche scaturire da un frastuono, e giacere immoto oltre l’oro del baccano più assordante.“).

form ausgedehnt, die dann mit dem Fokus auf der Zeitdimension im dritten Kapitel weiter entwickelt werden.

Begreift man musikalische Selbstreflexion mit Wolfram Steinbeck, Tobias Janz, Florian Kraemer und anderen als ein zentrales Merkmal der musikalischen Moderne, das seit dem späten 18. Jahrhundert zu beobachten ist und sich im 20. Jahrhundert dann voll entfaltet,²⁵⁶ so liegt es auf der Hand, an den Nahtstellen zwischen Musik und Alltag oder Umwelt, also in den Grauzonen der ästhetischen Differenz, nach wesentlichen Distinktionsmerkmalen moderner Werke zu suchen. So kann der offene Schluss, sei es mit einer (häufig auftretenden) zyklischen Referenz an den Anfang, sei es durch eine vollständig ins Offene weisende Konzeption, als eine Form der Schlussbildung gelten, in der eine klare Festschreibung der ästhetischen Differenz verweigert wird²⁵⁷: Indem die Ränder zwischen ästhetisch-musikalischer Klangerfahrung und Alltagswahrnehmung diffus werden, wird zugleich die performative Rezeptionsleistung der Hörer*innen gestärkt, die nicht mehr durch ein unzweideutiges Inszenieren der aristotelischen Zeitstruktur Anfang-Mitte-Schluss an der Hand genommen werden, sondern einem mehrdeutigen „Zeitfeld“ (Husserl, → 1.5.1, 3.1.3) überlassen werden. Dies macht deutlich, dass Schlussbildungen generell nicht isoliert vom restlichen Verlauf eines Werks betrachtet werden können. Besonders einprägsame Situationen, für die das zutrifft, sind gewiss Sciarrinos Klangstrukturen am Rande der Stille: Dadurch, dass in Sciarrinos Musik oftmals unklar bleibt, ob überhaupt etwas erklingt, ob wir einer ‚reinen Stille‘ lauschen oder vielmehr Nebengeräusche ein eventuell Erklingendes überdecken (eine Situation, die sich mit der Einschränkung des gehörten Klangspektrums bei fortschreitendem Lebensalter oder der mitunter mangelhaften akustischen Hörposition im Konzertsaal oder beim Musikhören im Alltag massiv verschärfen kann), wird eine ‚ökologische‘ Hörsituation forciert, in der ästhetische Differenz minimiert ist.²⁵⁸ Dies schließt freilich vielfältige ‚Inszenierungen‘ von Anfang, Mitte oder Schluss von Werken ebenso wenig aus wie Beziehungen zu besonders konventionellen Ausprägungen solcher Formfunktionen, etwa durch einen affirmativen Tutti-Schluss (der von Komponist*innen gerade nach 1945 auch ganz gezielt der Erwartung eines offenen Schlusses entgegengesetzt werden kann).

Ohne dass andere Vorläufer und Einflüsse marginalisiert werden müssen, kann das Werk Anton Weberns wohl in vieler Hinsicht als Vorläufer einer solchen die ästhetische

256 Vgl. Steinbeck, „Musik über Musik“, Janz, *Zu einer Genealogie der musikalischen Moderne*, 51–85 und Kraemer, *Entzauberung der Musik*.

257 Vgl. Utz, „Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses“.

258 Einen Bezug auf eine ‚Ökologie der Wahrnehmung‘ stellte Sciarrino in seinen Schriften und Äußerungen seit den späten 1970er Jahren her (vgl. Henzel, „Salvatore Sciarrinos Werkkommentare“, 193), wobei keine expliziten Bezugnahmen auf entsprechende Theorien des *soundscape* und der akustischen Ökologie gemacht werden; zumindest eine Beeinflussung durch James Gibsons bekannte Schrift *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966) kann aber angenommen werden. Vgl. Carratelli, *L'integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 57–66 und Haselböck, „Hörbare Stille? Sichtbarer Klang?“.

Differenz problematisierenden Konzeption von Form aufgefasst werden – selbst wenn eine solche Deutung nicht im Sinne des Komponisten sein mag, der sein Schaffen als emphatische Fortsetzung der deutsch-österreichischen Tradition diskursiver Formprozessualität verstand, in deren Zentrum die Prinzipien der entwickelnden Variation und der Fasslichkeit stehen. Gerade von der Musik Sciarrinos aus gehört offenbaren die Partituren Weberns aber zahlreiche ‚Risse‘, in die ‚Welt‘ eindringt und so die ästhetische Erfahrung entgrenzt.

In seinem Essay zu Weberns einhundertstem Geburtstag relativiert Sciarrino die Relevanz solcher Risse (die als Spur zu seinem eigenen Komponieren führen würde) und hebt – seiner scharfen Kritik an der seriellen Rezeption Weberns zum Trotz – die Tendenz zur „relationalen Spannung“ zwischen den „geometrischen Kernen“ von Weberns Klang hervor:

Es ist wahr, dass Weberns Klang sich auch durch eine Art Atomismus der Materie in der Stille isolieren kann; aber ebenso konfiguriert sich der Klang in geometrischen Kernen und verursacht überall *relationale* Spannungen. Sie werden immer die physiologische Funktion der Phrase bewahren, nur unter veränderten Perspektiven.²⁵⁹

An anderer Stelle kehrt Sciarrino einen unkonventionellen Moment von Weberns Formbildung hervor, um seine Forderung nach dem Unerwarteten gerade auch im Rahmen der Prozesse der Vervielfältigung zu veranschaulichen. Am Ende von Weberns Orchesterstück op. 6, Nr. 4 (1909) wird die auf den Schlagzeugapparat begrenzte Besetzung des Anfangs wieder aufgegriffen (T. 40–41, vgl. T. 1–7), allerdings nun mit einem ins *fff* führenden *cre-scendo*, das eine maximale Differenz zum kaum hörbaren *ppp* des Anfangs herstellt, mithin also mit guten Gründen als Resultat einer das ganze Stück umfassenden „Steigerungsform“ verstanden werden könnte.²⁶⁰ Sciarrino aber weist im Gegenteil auf den bestürzenden, unerwartbaren Charakter dieses Schlusses hin. Die „Rhetorik des Akkumulationsprozesses“ werde hier (wie auch im Eröffnungsstück *Lever du jour* in Maurice Ravels *Daphnis et Chloé*) in differenzierter Weise verwendet, wobei ein geradliniger, vorhersehbarer Prozess gerade vermieden werde. Dazu trage bei, dass in der Mitte des Stücks eine „diskursive, neutrale Parenthese“ stehe, „eine trostlose Landschaft, deren gedämpfter Widerhall, deren metallischer Hauch von bedrohlicher Fäulnis mehr Spannung ansammelt als die [am Schluss stehende] zum Höhepunkt führende Klang-Akkumulation.“ Dadurch, dass die Wachstumsprozesse in der Mitte des Stücks immer wieder unterbrochen werden (deutlich durch Generalpausen des Orchesters, in denen nur der Schlagzeugapparat hörbar bleibt,

259 „È vero che il suono di Webern possa anche isolarsi per una sorta di atomismo della materia nel silenzio; ma ugualmente si configura il suono in nuclei di geometria, suscitando ovunque tensioni *relazionali*. Esse conserveranno sempre la funzione fisiologica della frase pur sotto mutate prospettive [...]“ (Sciarrino, „Webern“, 217)

260 So etwa die Deutung des Satzes im Vorwort Friedrich Saathens zur Taschenpartitur (Saathen, „Vorwort“).

T. 16–19, 29, 30.2–31, 34), die Expansionsphase ans Ende des Stücks gedrängt und der Höhepunkt abrupt „abgeschnitten“ werde, ergebe sich eine „Unregelmäßigkeit der Prozesse, also eine Enttäuschung unserer Erwartungen, der Erwartungen, die der Komponist bei den Hörenden weckt.“²⁶¹

An dem Scharnier, das man zwischen zwei von Sciarrino analysierten Webern-Stücken verorten kann, ließe sich vielleicht ein Wandel in der Auffassung von musikalischer Form präzisieren: Wenn auch die musikalische Kürze Weberns zu einer unvergleichlichen Unmittelbarkeit und Pointierung der Form- und Schlussgestaltung führt, so kann op. 6, Nr. 4 doch in vieler Hinsicht noch – im Vokabular musikalischer Energetik formuliert, auf die der Begriff zurück geht²⁶² – als eine ‚Verlaufsform‘ gelten, in der zwar herkömmliche Proportionen verschoben oder gestört sein mögen, dennoch aber der Schluss als eine Konsequenz zuvor exponierter Ereignisse und mithin in einem weiteren Sinn als kausal, diskursiv oder zumindest prozessual plausibel erscheint. In der Isolierung der Klangereignisse im viel diskutierten Orchesterstück op. 10, Nr. 4 (1911) zwei Jahre später hingegen wird eine Durchlässigkeit und Fragilität erreicht, in der ein emphatisches Schließen endgültig unglaublich geworden ist. Eine mit der seriellen Musik der 1950er Jahre dann sich etablierende Tendenz zu einer „Musik, in der die Gegenwärtigkeit eines jeden Augenblicks die musikalische Perspektive, die Gestaltung nach Erwartung und Erinnerung überwiegt“²⁶³ und die somit keine narrative Kausalität mehr für sich beansprucht, wird ein solches Formempfinden zum Modell, das herkömmliche Markierungen von Anfang, Mitte oder Schluss, wie sie als Grundprinzipien des klassischen Stils beschrieben wurden,²⁶⁴ nachhaltig verweigert. Gerade Webern machte dies bereits explizit in seiner berühmten Aussage, bei der Komposition der *Bagatellen* für Streichquartett op. 9 (1911–13) habe er „das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende.“²⁶⁵ Und Adorno

261 „A conclusione del pezzo, il fondo viene prepotentemente in primo piano e ci investe coi suoi rintocchi, coi suoi rulli di tamburo. Man mano ci cava la pelle e non appena sentiamo che sta per giungere al suo acme: troncato.

Al centro del pezzo è situata una parentesi discorsiva, neutra; accediamo a un paesaggio desolato, i cui rimbombi sordi, i bagliori metallici pigramente minacciosi accumulano più tensione che lo stesso parossismo accumulativo dei suoni. [...]

Entrambi scelgono la retorica del processo di accumulazione. Entrambi però lo trattano con accortezza, evitando non solo la crescita a pioggia ma la prevedibilità di un processo rettilineo. Così l'ondosa articolazione del processo in processi più piccoli, da parte di Ravel; come l'interruzione del processo sul nascere, e lo spingere verso la fine del pezzo la fase di espansione, da parte di Webern.

La tensione deriva dalla irregolarità dei processi, cioè da una delusione delle nostre attese, delle attese instaurate dal compositore in chi ascolta [...].“ (Sciarrino, *Le figure della musica*, 55)

262 Vgl. etwa Kurth, *Bruckner*, Bd. 1, 253, 456 und passim.

263 Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, 663.

264 Vgl. dazu insbesondere Kofi Agawus „beginning-middle-end paradigm“ in *Playing with Signs*, Kapitel 3 sowie Kraemer, „Schließen – Enden – Aufhören“, 69. Dieses Prinzip wurde analytisch insbesondere von William E. Caplin aufgegriffen („What are Formal Functions?“, 23–30). (→ 3.1.1)

265 Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, 55 (12. Februar 1932).

monierte an Schönbergs Spätstil, dass es darin „keine Schlußformeln mehr“ gebe: „Immer häufiger fällt das Ende auf den schlechten Taktteil. Es wird zum Abbrechen.“²⁶⁶

Nichtsdestotrotz überdauern auch in der seriellen Musik Inszenierungen des Schließens, die gerade in der Abstraktheit ihrer Umgebung ein Moment der konventionellen Narration wahren: Wie in Kapitel 2.1. gezeigt, hat die elfte und letzte ‚Struktur‘ in Pierre Boulez’ *Structures Ia* aufgrund ihres virtuos-flüchtigen Charakters eine deutliche Markierungsfunktion. Dasselbe gilt für den neunten und letzten Satz von Luigi Nonos *Il canto sospeso* für Soli, Chor und Orchester (1955–56) aufgrund seines emphatischen Verzichts auf den Orchesterklang (der zugleich einen zyklisch-rahmenden Bezug auf den zweiten Satz herstellt) und der Reduktion des Orchesters auf Paukenimpulse.²⁶⁷ Und dass im Zuge einer Orientierung an der „statistischen Form“²⁶⁸ um die Mitte der 1950er Jahre nicht zuletzt auch großflächigere Formnarrative wiedergewonnen wurden, lässt sich an Karlheinz Stockhausens *Gruppen* für drei Orchester (1955–57) mit dem massiven Höhepunkt im dritten ‚Einschub‘ (Gruppen 114–122) und den sukzessive ‚zerfallenden‘ Schluss-Gruppen 123 bis 176 unschwer nachweisen.²⁶⁹ Dass freilich solche Steigerungs- und Zerfallsdramaturgien auch in weiterer Folge einen sensiblen und durchaus problematischen (da bis heute kaum thematisierten) Punkt in der ästhetischen Diskussion berühren, zeigt sich etwa daran, dass Helmut Lachenmann die großen topischen Steigerungsformen in Werken der ‚Klangkomposition‘, etwa in György Ligetis *Requiem*, polemisch verwarf,²⁷⁰ in eigenen Werken aber durchaus auch auf etablierte Form-Schluss-Modelle zurückgriff. So ist in seinem Ensemblewerk *Mouvement – vor der Erstarrung* (1982–84) eine zu Stockhausens *Gruppen* analoge Verdichtung von Klang, Tempo, Dynamik und Rhythmus zum Höhepunkt hin unüberhörbar, der von einem ‚streng‘ seriell konzipierten Zerfall in der Schlussphase (T. 425–491) gefolgt wird.²⁷¹ Die Strategien der Momentform und der ‚offenen Form‘ sowie die breite Hinwendung zum komponierten Fragment seit den 1970er Jahren (mit einem Höhepunkt in Nonos Streichquartett, 1979–80) können gewiss auch als Reflexe einer Erkenntnis der Persistenz solcher konventioneller Form- und Schluss-Topoi verstanden werden – und brachten zugleich wiederum neue Topoi des Schließens (bzw. den Topos von dessen Unmöglichkeit) hervor.

Schlussbildung und Unabschließbarkeit

Sciarrinos Komponieren kann als exemplarisch für die Bemühungen mehrerer Generationen von Komponist*innen seit den späten 1960er Jahren gelten, gerade makroformale

²⁶⁶ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, 126.

²⁶⁷ Vgl. u.a. Nielinger, „The Song Unsung“, 112–116 und Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, 21–84.

²⁶⁸ Vgl. dazu insbesondere Iverson, „Statistical Form Amongst the Darmstadt Composers“.

²⁶⁹ Vgl. Misch, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens*.

²⁷⁰ Lachenmann, „Zur Analyse Neuer Musik“, 29.

²⁷¹ Vgl. u.a. Piencikowski, „Fünf Beispiele“, 109f.

Dramaturgien und Prozesse wieder stärker der kompositorischen Kontrolle zu unterwerfen. Dabei scheinen die stark vom Visuellen ihren Ausgang nehmenden Formprinzipien Sciarrinos zunächst einer zeitlich-dramatisch zugespitzten Organisation von Form zu widersprechen. Dort wo musikalische Formen aus Analogien zu visuellen Eindrücken in Natur, Architektur, Malerei, Photographie oder Bildhauerei hervorgehen, wie es Sciarrino in seiner Vortragsfolge *Le figure della musica* und seinen Verlaufsskizzen eindrücklich bezeugt,²⁷² ist eine dem psychologisch gedeuteten Zeitverlauf geschuldete Zuspitzung der Schlussgestaltung oder anderer zeitlich definierter Formfunktionen keineswegs zwingend impliziert. Freilich hat Sciarrino diesen Faktor von Beginn an mit reflektiert, beharrte aber dennoch – vielleicht in bewusster Abgrenzung von einer Orientierung an zeitlicher Prozessualität, wie sie gerade in der neuen Musik seit ca. 1970 (etwa bei Gérard Grisey und anderen jungen französischen Komponisten der 1970er Jahre) weit verbreitet war (→ 2.2.2) – auf der Priorität *räumlicher* Vorstellungen:

Die Form ist eine Strategie des Komponisten, die die Teile eines Werks disponiert. Eine Strategie von Elementen, von Blöcken von Elementen, die untereinander in Beziehung stehen. So nähert sich die musikalische Form einem architektonischen Projekt.

Der Sinn der musikalischen Form *ist* ein architektonischer.

Wenn die Verbindung zwischen diesen klanglichen Elementen unseren Geist erreicht, außerhalb der Zeit, so müssen wir behaupten, dass die musikalische Logik an sich räumlich ist.

Das Feld, auf dem die Musik Gestalt annimmt, ist eine stark verräumlichte Zeitlichkeit. Verstehen wir uns recht: Musik wird nicht sichtbar. Sie ist und bleibt im Ohr. Gleichwohl leiten sich ihre Organisation, ihre logischen Verknüpfungen in unserem Geist aus der visuellen Welt ab, aus der Welt des Raums.²⁷³

Von einiger Bedeutung ist dabei Sciarrinos Ausweitung des räumlichen Prinzips auf den hörenden Wahrnehmungsvorgang, den er nicht, wie etwa Jerrold Levinson in seinem *concatenationism*, auf ein lineares Verfolgen des Zeitverlaufs reduziert (→ 3.1.1, 3.1.3),²⁷⁴ sondern für den ein (quasi-räumliches) Erfassen von Diskontinuität wesentlich ist. Folgerichtig in einem „Komponieren der Wahrnehmung“, wie es Sciarrino anstrebt, ist es nun, solche

²⁷² Vgl. Sciarrino, *Le figure della musica* sowie Roth, „Sciarrinos analytischer Blick“.

²⁷³ „La forma è quella strategia del compositore che dispone le parti di un'opera. Una strategia di elementi, di blocchi di elementi, in relazione tra loro. Ciò avvicina la forma musicale a un progetto architettonico.

Il senso della forma musicale è un senso architettonico.

Se il legame fra gli eventi sonori avviene nella nostra mente, fuori dal tempo, a maggior ragione dobbiamo affermare che la logica musicale è di per sé spaziale.

Il campo nel quale la musica prende corpo è una temporalità fortemente spazializzata. Intendiamoci: non diventa visiva, la musica. Essa è e rimane dell'orecchio. Tuttavia la sua organizzazione, le sue connessioni logiche provengono alla nostra mente dal mondo visivo, dal mondo dello spazio.“ (Sciarrino, *Le figure della musica*, 60)

²⁷⁴ Vgl. Levinson, *Music in the Moment*.

Diskontinuitäten gezielt zu setzen, gleichsam als ‚Anker‘ eines nicht-linearen Hörens, das spontan und fantasie reich Querverbindungen und -beziehungen in der Form-Architektur aufsucht. Mit dem *Little Bang* und der Fensterform hat Sciarrino zwei kompositorische Mittel systematisch ausgebaut, die solche Diskontinuitäten als Störungen in (allzu) vor-aushörbaren Verläufen gezielt erzeugen. Im Kontext einer grundsätzlich modularen Kompositionsweise, die auf einem begrenzten und sehr klar durchhörbaren Repertoire gut unterscheidbarer Klangkategorien basiert,²⁷⁵ wird so die Grundlage geschaffen für die Rezeption eines ständig die Form reflektierenden und antizipierenden (impliziten) Hörens. Da einerseits die konventionellen prozessualen Kategorien der Akkumulation, Vervielfältigung und Transformation etablierte, aus dem diskursiven Hören klassisch-romantisch-moderner Musik ableitbare Erwartungskategorien des „*extraopus* listening“²⁷⁶ entstehen lassen (→ 1.5), andererseits die ‚Störungsprozesse‘ von *Little Bangs* und ‚Fenstern‘ unerwartbare, unter Umständen schockierende ‚Schnitte‘ im Verlauf erzeugen (etwa gemäß den ‚Schnittbildern‘ Lucio Fontanas, die Sciarrino als Modell heranzieht²⁷⁷), befinden sich Hörer*innen von Sciarrinos Musik in einer ständigen Ungewissheit bezüglich des weiteren Verlaufs und ganz besonders bezüglich des Schlusses: Sciarrinos Formen sind Inszenierungen einer Erwartung des Ungewissen. Ob eine Sciarrino’sche Form nur zwei oder aber 45 Minuten dauert, ist aus dem exponierten Material allein oft kaum ableitbar. Anders ausgedrückt besteht in Sciarrinos Konzeption musikalischer Form ein spezifisches Spannungsfeld zwischen der auf visuellen Überblicksdarstellungen basierenden *Top-Down*-Formen und ihrer sich im zeitlichen Verlauf entfaltenden *Bottom-Up*-Perspektive, in der Störungen und Diskontinuitäten etablierte Erwartungshaltungen nachhaltig verunsichern.

Anschließend an die oben angestellten Überlegungen zu Weberns Form kann für eine Darstellung von Sciarrinos Strategien der Schlussbildung vorab ein signifikanter Zusammenhang von Gesamtdauer, Informationsgehalt (Dichte) und Schlussbildung angenommen werden.²⁷⁸ Es versteht sich von selbst, dass dabei viele denkbare Abstufungen hinsichtlich einer Zuordnung zu ‚offenen‘ oder ‚geschlossenen‘ Schlussbildungen ambivalent bleiben können. So kann eine verklingende Schlussbildung offene oder geschlossene Wirkung entfalten, ein distinkter Schluss als logisches Ende, markierter ‚Abbruch‘,²⁷⁹ unerwartete ‚Unterbrechung‘ oder kontingentes ‚Aufhören‘ aufgefasst werden. In Bezug auf solche Ambivalenzen kann wohl behauptet werden, dass es kaum eine Form der Schlussbil-

275 Vgl. dazu insbesondere Utz, „Statische Allegorie und ‚Sog der Zeit‘“.

276 Vgl. Narmour, „Hierarchical Expectation and Musical Style“.

277 Vgl. Sciarrino, *Le figure della musica*, 135–138.

278 Eine differenzierte und historisch breit angelegte terminologische Begriffsdiskussion des musikalischen Schließens bietet Kraemer, „Schließen – Enden – Aufhören“.

279 Eine Theorie der „markedness“ hat vor allem Robert Hatten für die Musiktheorie erschlossen (*Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*). Im Gegensatz zu Hattens Theorie, die auf binäre Gegensatzpaare zielt, geht es mir im Folgenden eher allgemein um die Frage, ob eine Schlussbildung mit besonderen kompositionstechnischen Faktoren ausgestattet ist, die eine Schlussfunktion im weitesten Sinne ‚markieren‘ oder auf eine solche Markierung gerade verzichten.

zung geben dürfte, der a posteriori *nicht* irgendeine Form von Intentionalität oder Schlüssigkeit zugesprochen werden könnte, sodass es aus rezeptionsästhetischer Sicht fraglich ist, ob ein ‚unmarkiertes‘ Aufhören im musikalischen Kontext überhaupt eine brauchbare Kategorie darstellt. Am ehesten scheint sie für Hörsituationen geeignet, in welchen der Schluss eines Hörvorgangs durch die Rezipierenden selbst oder durch Dritte, also gleichsam ‚fremdbestimmt‘ festgelegt wird, etwa beim Fade-out eines Pop-Songs im Radio, beim spontanen Verlassen einer Klanginstallation oder beim Ein- und Ausblenden in eine situativ konzipierte Aufführungssituation, die eine räumliche Partizipation des Publikums ermöglicht.²⁸⁰

Um Sciarrinos Strategien der Schlussbildung zu erkunden, wurde ein breiter Querschnitt seiner Werke untersucht, sowohl (hör)analytisch als auch anhand von Skizzenstudien. Hier werden stellvertretend nur einige ausgewählte Beispiele in den Blick genommen. Neben den beiden oben thematisierten Faktoren Dauer und (Informations-)Dichte ist natürlich auch die Gattung und das Ausmaß paratextueller und intertextueller Informationen und Ebenen bei einer Diskussion der Schlussbildungen zu berücksichtigen. Dies gilt ganz besonders für die für Sciarrino so zentrale Gattung des Musiktheaters, in der eine Fülle von Anhaltspunkten für eine zeitliche und räumliche Rezeption zusammenwirken, darunter Sujet, Titel, Text, szenische Umsetzung. Der in diesem Buch sonst bestimmende Fokus der morphosyntaktischen Perspektive auf instrumentale und elektronische Klangstrukturen soll damit gezielt geweitet werden. So waren in der auf ein hybrides Genre zwischen Liederzyklus und Musiktheater zielenden Komposition *Vanitas* für Stimme, Violoncello und Klavier (1981), nach Gedichten in lateinischer, italienischer, englischer, französischer und deutscher Sprache aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, uraufgeführt am 11. Dezember 1981 an der Piccola Scala in Mailand, Szenenanweisungen Sciarrinos Teil eines integralen Gesamtkonzepts, das vielfältige kulturelle Vanitas-Symbole miteinander verwob und dabei etwa auf Embleme der Barockmalerei zurückgriff (Buch, Kerzen, Tuch, halbleere Rotweingläser, Rosen, Spiegel etc.). Für den Schluss des letzten Liedes *Ultime rose* sehen die Szenenanweisungen vor, dass die Sängerin nach der letzten Textzeile („Die Rose zieret meine Flöte“ aus einem Gedicht von Johann Christian Günther, 1717–19) aufsteht und von der Bühne geht, sich dann aber plötzlich umdreht, erstarrt und in ihrem Nacken

280 Kaum zufällig ist es, dass Sciarrino mehrfach solche Situationen konzipiert hat, etwa in *La perfezione di uno spirito sottile* für Flöte, Stimme und Glocken (1985), entwickelt für eine Aufführung im Freien und vollständig uraufgeführt am Lago Trasimeno 1986, oder in *Il cerchio tagliato dei suoni* per 4 flauti solisti e 100 flauti migranti (1997) und *La bocca, i piedi, il suono* per 4 sassofoni contralti solisti e 100 sassofoni in movimento (1997), Werken in denen das Publikum von sich kreisförmig bewegenden Groß-Ensembles von Flöten bzw. Saxophonen umgeben ist (und daher im Grunde nicht die eigene Hörperspektive und -dauer mitbestimmen kann). Der Kontrollverlust über den Umgebungsraum, der mit diesen Konzeptionen in Verbindung gebracht werden kann, lässt sich mit dem Verlust einer Kontrolle musikalischer Form assoziieren (vgl. Utz, „Vom ‚Sprechen‘ der Natur durch Musik“, 132). Bereits im Konzept von Stockhausens ‚Momentform‘ erscheint eine solche Hörsituation als Konsequenz einer neuen Rezeptionsweisen einfordernden Form in der (post)seriellen Musik (→ 3.1.3).

ein Bild des Todes enthüllt.²⁸¹ Dem folgt ein auf ganze vier Minuten ausgedehntes Abwärtsglissando des Cellos von höchster in tiefste Lage, das als ein „fast unendlich und bodenlos erscheinender Gang abwärts zu einer das ganze Werk beschließenden, abgründigen Chiffre für Vergänglichkeit“²⁸² wird.

Mit *Infinito nero* (1998) ist bereits im Titel ein dauerhafter ‚Zustand‘ beschrieben, den das Monodram in besonders radikaler Weise einlöst. Wie in zahlreichen theatralen Werken Sciarrinos steht auch hier eine einzelne Frauenfigur im Zentrum, Maria Maddalena de’ Pazzi, eine Mystikerin aus der Zeit um 1600, deren seltsam nach innen gekehrte Sprechweise eine lose, immer wieder von langer Stille unterbrochene Folge von Klängen an der Hörschwelle, ohne Untergliederung in Szenen oder Akte, motiviert, die folgerichtig nur ein offen verklingendes, ins Unendliche der Stille verweisendes Ende haben kann. Freilich werden hier dennoch auf extrem reduzierter Ebene ‚Inszenierungen‘ erkennbar, so in einem durch Liegeklänge der Streicher suggerierten Klangkontinuum, über dem sich *Parlando*-Kaskaden der Gesangssolistin erheben und dabei teilweise in Kinderlied-artige Melodik ausweichen – an die Schlusszene des Monodrams *Lohengrin* (1982–84) anspielend. In *Lohengrin* singt die Protagonistin Elsa (die nach Lohengrins Abfahrt in geistige Umnachtung gefallen ist) ein schlichtes Lied in As-Dur („Campane delle belle domeniche“),²⁸³ was im Kontext der sonst kargen und kaum tonale Strukturen streifenden Klanglichkeit eine besondere Form der Markierung darstellt (Sciarrinos Einführungstext zur Erstfassung dieses Werks trägt den Titel „La notte infinita“²⁸⁴).

In *Vanitas*, *Infinito nero* und *Lohengrin* können somit durchaus Markierungen des Schlusses erkannt werden, die in *Luci mie traditrici* (1996–98) ganz gezielt gemieden werden. Tatsächlich scheint hier einer der wenigen Schlüsse Sciarrinos vorzuliegen, die plausibel als (unmarkiertes) ‚Aufhören‘ angesprochen werden könnten. So konsequent die gesamte Szenenfolge auf den Schluss hinzielt und dabei einen spiralartigen Sog entfaltet²⁸⁵ – das Szenarium verengt sich von der freien Luft des Gartens (*Giardino*, Szenen 1–4) über das ‚Innere‘ (*Interno*, Szenen 5–7) hin zum (Schlaf-)Zimmer (*Camera*) der Schlusszene (Szene 8), die Anzahl der Personen wird zum Ende hin (in den Szenen 6–8) auf die beiden Hauptpersonen, Il Malaspina und La Malaspina, reduziert, die Tageszeit verläuft vom Morgen der Szenen 1 und 2 bis zur Nacht der Szene 8 –, so wenig trägt die musikalische Gestaltung dazu bei, eine nachvollziehbare Schlussfunktion zu etablieren. Zwar kann, im Rahmen minimaler kompositorischer Mittel, die Schlusszene im Vergleich zur kargen Gestaltung insbesondere der beiden unmittelbar vorangehenden Szenen 6 und 7, welche die Sprachlosigkeit zwischen den Hauptpersonen durch oft nahezu unhörbare Klänge in

281 Ehrmann-Herfort, „Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen“, 175f.

282 Steinheuer, „... fino all’estinzione“. Kompositorische Strategien in Salvatore Sciarrinos *Vanitas*, 132.

283 Vgl. Steinke, „Ekstase und Form“, 358f. und Ehrmann-Herfort, „Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen“, 166.

284 Ehrmann-Herfort, „Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen“, 164.

285 Vgl. Utz, „Statische Allegorie und ‚Sog der Zeit‘“.

Szene setzen, durchaus als ‚Finale‘ gelten: Es kommt, unter Rückgriff auf die *Buio*-Zwischenspiele des ersten Teils (die als Antizipation der Nacht zwischen den Szenen 1/2 und 4/5 stehen), zu plötzlichen dynamischen Ausbrüchen, die im Sinne der Fensterform eine starke Diskontinuität erzeugen. Allerdings ändert sich an der musikalischen Struktur der Stimmen und Instrumente dadurch nichts Grundsätzliches: Sie folgen weiterhin den mit den ersten Takten des Werks etablierten Prinzipien der *sillabazione scivollata* (einer sprachnahen und doch höchst artifiziellen Artikulation der Gesangsstimmen²⁸⁶) und den an Naturlauten und Körperfunktionen orientierten Instrumentalgesten. Und insbesondere scheint es, dass die „ewigen Qualen“, die in den Schlussworten des Malaspina genannt werden („A Dio, a Dio, sempre vivrò in tormento“/„Lebt wohl, lebt wohl, ich werde auf ewig in Qualen leben“, Szene 8, T. 106–107), musikalisch bewusst so gestaltet sind, dass sie – gemäß dem Modell von Alban Bergs *Wozzeck* – wieder den Beginn der Oper anschließen lassen könnten.²⁸⁷ Dennoch ist hier kein zyklisches formales Prinzip im engeren Sinn etabliert, das eine musikalisch eindeutige und prägnante Beziehung zwischen Anfang und Schluss herstellen würde. Vielmehr scheint das bloße, unmarkierte Aufhören der Musik ein besonders eindrückliches Zeichen für die Unendlichkeit der sich aus der Handlung ergebenden Qualen zu sein: Die Musik kann jederzeit abgebrochen werden, ein irgendwie ‚gestaltetes‘ Ende würde der ins Permanente sich ausdehnenden psychologischen Situation nicht gerecht. Die Musiktheaterwerke Sciarrinos scheinen – wie Schuberts *Winterreise*, Bergs *Wozzeck*, aber auch Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelbölzern* – in ihren offenen Enden eine Situation der Ausweglosigkeit darzustellen,²⁸⁸ die vielleicht gar, im Sinne von Bertolt Brechts Epischem Theater oder Jerzy Grotowskis Armem Theater, eine Reaktion des Publikums, eine Aufforderung zum politischen Handeln als Protest gegen die Permanenz des prolongierten Unrechts, das die Bühnen-‚Handlung‘ zeigt, provozieren möchte.²⁸⁹

Das Ende eines 90-minütigen Musiktheaterwerks fällt natürlich, wie auf diese Weise sichtbar wird, etwa gegenüber einem fünfminütigen Kammermusikwerk nicht nur aufgrund der Länge, sondern auch aufgrund der Vielzahl an Bedeutungsebenen in eine andere ‚Kategorie‘ von Form- und Schlussbildung, was gleichwohl Parallelen zwischen den Gattungen nicht ausschließt. Denn solche Bedeutungsebenen finden sich freilich auch in

286 Vgl. dazu ausführlich ebd., 43–55 sowie Saxer, „Vokalstil und Kanonbildung“.

287 Berg verwies in seinem *Wozzeck*-Vortrag von 1929 darauf, dass es am Schluss des *Wozzeck* „fast den Anschein [hat], als ginge es weiter“ und „an diese Endtakte ohne weiteres [die Anfangstakte der Oper] anschließen“ könnten (Berg, „Bergs *Wozzeck*-Vortrag von 1929“, 313). Vgl. Utz, „Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses“, 330f.

288 Vgl. Utz, „Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses“, 338–347.

289 „Das Einfühlen des Zuschauers in den Schauspieler hat in künstlerischer und sozialer Hinsicht eine außerordentliche Kraft, und nur das zieht mich an. Mich interessiert mehr das Drama als, sagen wir, der Apparat der lyrischen Oper.“ (Sciarrino, „Man muss die Traditionslinien immer wieder verknüpfen“, 316.) Vgl. auch Ehrmann-Herfort, „Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen“, 168f.

vielen von Sciarrinos nicht-szenischen Werken, in denen die aus seinem ‚Naturalismus‘ erwachsenden semantischen und programmatischen Assoziationen breiten Raum einnehmen können. So wird am Schluss des etwa elfminütigen *Efebo con radio* für Stimme und Orchester (1987) die durch den Werktitel motivierte nahezu ununterbrochen hohe Dichte abrupt durch eine (zuvor bereits mehrfach aufscheinende) ‚Radiostimme‘ unterbrochen, die eine ‚Absage‘ des eben gehörten Stücks verliert: „di Salvatore Sciarrino abbiamo trasmesso: ‚Efebo con (troncare)““ (T. 194).²⁹⁰ Die trockene Moderation schließt sich mit einer zuvor eingebauten Textpassage über deskriptive Werktitel zu einer mehrfach gebrochenen Selbstreflexivität des Geschehens²⁹¹ und lässt den nach der Absage abrupt ausklingenden Schluss (das tremolierende Rauschen einer Metallplatte) in Analogie zu einer Alltagshandlung (Abschalten des Radios) als in besonderer Weise markiert erscheinen.²⁹² Wenn man besonders gut informierte Hörer*innen voraussetzt, die sich des Werktitels bewusst sind und die erklingenden Zitatfetzen tatsächlich als Radioausschnitte deuten, ist dieser Schluss folgerichtig; andererseits liegt die Pointe des Schlusses freilich darin, erst retrospektiv die Bedeutung des Gehörten offenzulegen²⁹³ und die gleichsam ‚radiogene‘ Gestalt des gesamten Werks, die bei unbefangenen Hören keineswegs evident ist, explizit zu machen. Das ständige Übergehen von ‚natürlicher‘ in ‚chimärische‘ Zuordnung (und umgekehrt) (→ 1.3.4) bildet zweifellos ein zentrales Moment solcher Klang-Form-Konzepte Sciarrinos.

Der autobiographische Charakter von *Efebo con radio* (das Werk ist inspiriert von Radio-Erfahrungen des jugendlichen Sciarrino während der 1950er Jahre²⁹⁴) macht eine Schicht von Sciarrinos Komponieren besonders deutlich erkennbar, die nahezu allen seiner

290 Vgl. die detaillierte Analyse in Drees, „Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos“.

291 Vgl. ebd., 344. Durch das starke Vordergrund-Rauschen hindurch scheinen Zitat-Fetzen u.a. aus Felix Mendelssohn Bartholdys Violinkonzert, amerikanischer und italienischer Populärmusik.

292 Helmut Lachenmanns *Kontrakadenz* für Orchester (1970–71), das ähnliche medienreflexive Elemente ausbreitet (→ 1.4.8), enthält ebenfalls eine ‚Radiostimme‘, die das gerade erklingende Werk ansagt, allerdings nicht am Werkende (T. 187f.). In Peter Ruzickas Orchesterwerk *In processo di tempo ...* (1971) wird am Ende der Werktitel über Tonband genannt. Rainer Nonnenmann hat Lachenmanns medienreflexive Techniken mit den Prinzipien der *Decollage* im Nouveau Realisme der 1960er Jahre (Niki de Saint-Phalle, Christo, Jacques de la Villeglé) in Verbindung gebracht (*Angebot durch Verweigerung*, 89–92; vgl. auch Polaczek, „Konvergenzen?“). Auch gegen Ende des dritten Satzes von Luciano Berios *Sinfonia* (1968–69) wird, dieses Mal aber mit Bezug auf ein anderes Werk, Selbstreflexivität bewusst medial inszeniert („And tomorrow we’ll read that ... [mentions composer and title of a work included in the same program] made tulips grow in my garden and altered the flow of the ocean currents. We must believe it’s true.“, Ziffer CC + 9 Takte).

293 In dieser Hinsicht ist der Schluss von *Efebo con radio* mit der Schlusspointe des Ensemblewerks *Archeologia del telefono* (2005) verwandt, dessen Erkundungen von Klang- und Geräuschstrukturen der Fernsprech-Historie in der unerwarteten Direktheit des Zitats eines hinlänglich bekannten Nokia-Klingeltons im Klavier terminieren, der sich freilich gegen die grobe Geräuschhaftigkeit der älteren Telefon-Klang-Schichten nicht durchsetzen kann (vgl. Drees, „Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos“, 349).

294 Ebd., 341.

Werke in irgendeiner Weise innewohnt: Sie verklanglichen mit verschiedenen Techniken und auf verschiedenen Ebenen Höreindrücke des kompositorischen Subjekts oder – im Musiktheater – der auf der Bühne agierenden Personen. Als ein solches ‚perzeptuelles Selbstporträt‘ kann etwa *Autoritratto nella notte* für Orchester (1982) gelten. Stellt man sich hier den Komponisten konkret bei einem etwas unheimlichen Spaziergang durch die Nacht vor, der allerlei Seelenverwirrungen hervorruft, liegt man vermutlich nicht ganz falsch:

Jetzt spüren wir den Körper wie den eines anderen – das Herz. Ein Atemzug. Die gleiche Stille wird jedoch in ein Grollen verwandelt und drückt auf die Ohren, um fadenartiges Summen des Blutes zu enthüllen, dann Echos forttreibender Erinnerung, ein Platschen von Klangblasen.²⁹⁵

Bei den Klängen handelt es sich also um „die klingende Darstellung einer durch die eigene Wahrnehmung gefilterten Außenwelt [...], in welcher die Nacht zu Verzerrungen führt, da hier der unscheinbarste Laut zum Phantom werde [...]“. ²⁹⁶ Nach einer losen Folge von kargen, bisweilen irritierenden Klangmodulen, die sowohl ‚externe‘ Geräusche der Nacht (vielleicht Windstöße, Fledermäuse oder Zikaden) als auch die von Sciarrino genannten Körperfunktionen (Herzschlag, Atemzug, Hecheln) assoziieren lassen, endet das Stück in einer in höchster Lage entschwebenden Textur von inflektierten Einzeltönen in Flöten und Klarinetten, die auch am Ende von *Lohengrin* (als Hintergrund zum Lied Elsas) wiederkehrt und in *Raffigurar Narciso al fonte* für zwei Flöten, zwei Klarinetten und Klavier (1984) dann über die gesamte, knapp siebenminütige Form ausgebreitet wird. Im kammermusikalischen Kontext wird die durch die permanente hohe Lage erzeugte Schwerelosigkeit besonders eindringlich, gebrochen durch kurze Figuren des Klaviers, die sich – in Bezug auf den Titel – wie Spiegelungen oder wellenartige Brechungen der glatten Wasseroberfläche ausnehmen, zum Schluss hin freilich sich von unmerklichen *Little Bangs* zu schnittartigen ‚Fenstern‘ weiten, in die auch die Flöten hineingezogen werden (Partitur S. 22, zweites System) und als Konsequenz dieser Störungen Ansätze zu einer Melodik aus Dreiklangsbrechungen entfalten. Deren baldiger Abbruch macht deutlich, dass es hier insgesamt um die Darstellung der „Geburt und Entstehung des Schreibens“ ²⁹⁷ aus der Starrheit der Natur geht. Der Schluss muss also insofern offen bleiben als dieses „Schreiben“ eben erst begonnen hat.

²⁹⁵ „Ora, avvertiamo il corpo come fosse di un altro – il cuore. Un respiro. Lo stesso silenzio si e rovesciato in un rombo e preme sugli orecchi, per rivelare filiformi ronzii del sangue, poi echi della memoria alla deriva, un frangersi di bolle di suono.“ (Sciarrino, „Autoritratto nella notte“, 115.) Im selben Text nimmt Sciarrino auch indirekt Bezug auf eine längere Krankheit: „Es gab eine Zeit, in der ich mich selbst sah: eine Figur beeinträchtigt von langer Krankheit, wie in einem Kegel der Dunkelheit.“ („Vi fu un periodo in cui tale mi vedevo: una figura appannata dalla lunga malattia, quasi ancora dentro un cono d’oscurità.“) (Ebd., 116)

²⁹⁶ Drees, „Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos“, 345.

²⁹⁷ „[...] nascita e genesi della scrittura.“ (Sciarrino, „Origine delle idee sottili“, 68)

Eng mit der Konzeption des *Autoritratto nella notte* verwandt ist das Ensemblewerk *Introduzione all'oscuro* (1981), dem insgesamt eine Modellfunktion für Sciarrinos Werke der 1980er und 90er Jahre zukommt.²⁹⁸ Der gehetzte, treibende Charakter des Werks entsteht, in noch auffälligerer Weise als im *Autoritratto*, dadurch, dass, wie Sciarrino schreibt, aus einer „Verkettung von Spannung und Ruhe die Ruhe-Momente entfernt wurden.“²⁹⁹ Deutlich ist über zumindest die zwei ersten Drittel des Werks ein fortgesetzter Prozess, der sich einerseits aus Beschleunigungen der Herzschlagimpulse (erstmal Takt 10, Zungenschläge auf dem B_1 im Fagott) hin zu durchgehenden Sechzehnteltremoli (erstmal Kontrabass E_1 , T. 99), andererseits aus Verdichtungen von raschen Tremolo-Flageolett-Figuren in den Streichern (erstmal Takt 86, Viola) zu Akkorden (ab Takt 138, frühere Akkordkonstellationen vom Beginn des Werks aufgreifend) zusammensetzt. Zugleich führt Sciarrino durch Anspielungen an melodische Wendungen der Populärmusik (erstmal Takt 174, Klarinette, später in den Takten 229–231, 235, 237–238) ‚Fremdkörper‘ ein, die aber kaum je so konkret werden, dass sie die Gestalt von Diskontinuität erzeugenden ‚Fenstern‘ annehmen würden. Der Schluss stellt, nachdem ein durch hohes Pfeifen illustriertes hechelndes Atmen (Ein- und Ausatmen durch das Mundstück in Flöte und anderen Blasinstrumenten, T. 175–229) verklungen ist, wieder die Herzschlag-Figur ins Zentrum (Fagott, Zungenschläge nun auf D und G). Der Schlusstakt (T. 243) ist markiert, indem hier diese Figur von D auf B_1 ‚abrutscht‘ (und damit zyklisch auf den Beginn, Takt 10, verweist) und zudem das hechelnde Atmen (Flöte durch Mundstück) wieder aufgegriffen wird. Als ‚letzter Atemzug‘ ist der Takt zudem insofern inszeniert, als ein Flageolett-Triller in der Viola ($es - f$) und ein Ostinato- E_1 die während des Stücks transformierten Materialien brennpunktartig zusammenfassen. Einer Ästhetik der leisen Andeutungen gemäß ist diese Schlusspointe ein subtiler Kommentar auf das zuvor entwickelte Klang-Geschehen, nicht ohne durch die Rückkehr zum früheren Ostinatoton eine ‚ausweglose‘ Situation anzudeuten, eine „notte infinita“.

Insgesamt kann die Kammermusik Sciarrinos als das Gebiet seines Schaffens gelten, in dem die hier thematisierten Fragen der formalen Dramaturgie und Schlussbildung vom Komponisten besonders systematisch reflektiert wurden. Jedes Werk scheint einen neuen Blick zu werfen auf das Zusammenwirken von Dauer, Dichte und Schlussbildung, wobei gestische und programmatische Ideen, die sich in Titeln oder Motti niederschlagen, oft leitend sind. Das häufig analysierte und gespielte Quintett *Lo spazio inverso* für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Celesta (1985) kann hier wiederum eine besonders herausragende und modellartige Funktion beanspruchen, indem es ein Kompositionsverfahren, dessen Grundlagen in *Introduzione all'oscuro* gelegt wurden, nun zu starker Konzentration und Effizienz weiterentwickelt. Grundsätzlich bestehen die Werke Sciarrinos in diesem Zeitraum vor allem aus drei unterschiedlichen Ebenen: (1) einem Hintergrund, der aus fragilen Flageolett-Tönen oder luftigen Bläserklängen, meist in höchster Lage,

298 Eine detaillierte Analyse bietet Kerkour, *Beyond the Poetry of Silence*.

299 Sciarrino, „Introduzione all'oscuro“, zit. nach Drees, „Salvatore Sciarrino“, 11.

besteht und als eine Art eingefärbte Stille aufgefasst werden kann, (2) isolierten Gesten unterschiedlicher Länge, die sich zumeist klangfarblich eng auf diesen Hintergrund beziehen, aber auch reliefartig aus ihm hervortreten können, und (3) *Little Bangs* in Form von heftigen Impulsen, die das Kontinuum durchbrechen und bisweilen zu ‚Fenstern‘ ausgeweitet werden können, denen in der Regel konstitutive formale Funktion zukommt, da sie als Säulen der makroformalen Orientierung dienen. Alle drei Ebenen stehen in einer Art pseudokausaler Wechselwirkung, können sich also wechselseitig beeinflussen und verändern. In *Lo spazio inverso* sind diese Ebenen klar unterscheidbar: Ein Mehrklang der Klarinette bildet den sanft ein- und ausschwingenden Hintergrund (1), Flageolett-Töne und -Tremoli, Flötentriller mit Flatterzunge und Mundstück zwischen den Zähnen sowie ‚sprechende‘ kurze melodische Gesten (Vc., T. 14: „(parlante)“, zu einem veritablen instrumentalen Rezitativ ausgeweitet in der Violine, T. 25–28) bilden die isolierten Gesten (2) und die *Little Bangs* sind hier zunächst ausschließlich auf Cluster und virtuose Akkord-Figurationen der Celesta (erstmal Takt 8) begrenzt (3), werden aber später vom Ensemble durch vereinzelte Akzente und verstärkte Dynamik mitvollzogen. Die pseudokausale Beziehung zwischen den Ebenen wird besonders deutlich dadurch, dass einzelne *Little Bangs* den Hintergrund vorübergehend zum Verstummen bringen (T. 29–32) oder zumindest dessen ruhiges Ein- und Ausschwingen in nervöse Kurzatmigkeit verwandeln (T. 18, 53–54, 57). Und so erscheint der Schluss auch als ein letztlich ‚erfolgreicher‘ Versuch dieser *Little Bangs*, das Kontinuum zu unterbrechen: Der durch Pausen perforierte Mehrklang (T. 57) nach dem vorletzten *Little Bang* (T. 55–56 mit Auftakt) wird durch eine sehr knappe, drei Sechzehntel umfassende Schlussgeste zum Schweigen gebracht, in der weniger die nun vertraute Akkordfiguration der Celesta als vielmehr ein dramatisches absteigendes Glissando in der Violine den Ausschlag gibt, das hier – in Bezug auf den Schluss von *Vanitas* – als ein extrem komprimiertes ‚Vanitas‘-Emblem, ein Symbol (und zugleich Auslöser) des Endens und Vergehens erscheint (Nbsp. 46, Audiobsp. 37). Die variable Symmetrie der formalen Anlage, die im Titel reflektiert wird (als Symmetriezentrum dient der besonders nachhaltige *Little Bang* in Takt 30), lässt hier freilich (in Analogie zu Weberns zitierter Aussage zu seinen *Bagatellen* op. 9) auch die Deutung zu, dass der Klangprozess durch ein vorab konstruktiv bestimmtes Formkonzept zum Abbruch ‚gezwungen‘ wird – selbst wenn anhand eines Vergleichs zwischen der Verlaufsskizze³⁰⁰ und der ausgearbeiteten Partitur deutlich wird, dass Sciarrino weder die formale Symmetrie noch die genaue Gestaltung des Schlusses in dieser Form vorausgeplant hatte.



Audiobeispiel 37: Sciarrino, *Lo spazio inverso*, T. 55–58; Ensemble Recherche, Aufnahme 1999, CD 0012132KAI, © 2000 KAIROS Production, Track 1, 6:55–7:25

³⁰⁰ Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano. The notation is written on multiple staves, with various musical symbols and markings.

Key markings and instructions include:

- mp, fisso** (mezzo-piano, fixed)
- HP, fisso** (half-piano, fixed)
- molto al pont.** (very to the point)
- sf** (sforzando)
- pp** (pianissimo)
- sf** (sforzando)
- più p. poss.** (as soft as possible)
- senza Sord.** (without mutes)
- mf** (mezzo-forte)
- (bianchi)** (whites)
- sf** (sforzando)

The notation includes complex rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings. There are also some handwritten notes and markings that are not standard musical notation, such as "R" and "C" in the top left corner, and "3" and "16" in the bottom right corner.

Notenbeispiel 46: Sciarrino, *Lo spazio inverso*, T. 55–58; © Copyright 1985 by BMG Ricordi S.p.A. (von oben nach unten: Fl., Klar., Vl., Vc., Celesta)

Dass ein solch schlichtes, durchhörbares, auf interaktive Beziehungen gut unterscheidbarer Schichten aufbauendes Formkonzept leicht zum Prototyp hätte erstarren können, muss Sciarrino früh bewusst gewesen sein. Deutlich sind seine Bemühungen, die anhand von *Lo spazio inverso* beschriebenen Form-Prozesse aufzubrechen und immer neu und anders anzulegen. So wird etwa in manchen Werken auf die ‚Auslösefunktion‘ von *Little Bangs* ganz verzichtet. Im Sextett *Il tempo con l'obelisco* (1985) resultiert daraus eine dynamisch extrem zurückgenommene siebenminütige Naturstudie, deren wenige Kontrastmomente sich auf abrupt auftretende Tremoloimpulse der drei Streicher (T. 96–99) und einen heftigen Tutti-Impuls am Ende des Werks (T. 129, mit kurzem Tremolo-Nachklang in der Viola, T. 130, Nbsp. 47, Audiobsp. 38) beschränken, der durch den *Jet-whistle*-Akzent der Flöte geprägt ist (in Takt 96 ist eine Imitation des *Jet-whistle*-Effekts im Violoncello der Auslöser für den Tremolo-Einschnitt, zuvor bereits angedeutet in den Takten 87 bis 88). Anhand dieses Stücks ist der montageartige Charakter von Sciarrinos Kompositionsweise gut zu erkennen: Die Herzschläge aus *L'introduzione all'oscuro* finden sich ebenso (T. 21–22, 47, 95–96) wie der ein- und ausschwingende Klarinetten-Mehrklang (T. 40–47, 73–75, 86–87, 99–128) oder die Flatterzungen-Triller der Flöte (T. 34–35) aus *Lo spazio inverso*. Die durch diesen Montagecharakter bedingte eher lose Folge der Elemente und die extrem zurückgenommene Dynamik lassen den Schluss umso bestürzender wirken, so als solle eine Markierung der ästhetischen Differenz zum Alltagshören, die das ganze Stück über verweigert wird, nun plötzlich besonders deutlich gemacht werden. Ein Konterkarieren des Modellhaften ist auch in der ‚entropischen‘ Ausbreitung pianistischer Virtuosität in *Centauro marino* für Klarinette, Streichtrio und Klavier (1984) im Anschluss an die Sonata II für Klavier (1983) sowie in der Dominanz der skandierenden Obertonakkorde in *Il silenzio degli oracoli* für Bläserquintett (1989) im Anschluss an die großen solistischen Flötenzyklen Sciarrinos erkennbar.

An den Werken der 1990er Jahre ist dann, so João Miguel Pais, ein „stärkeres Interesse an der Integration des Materials in die Werkstruktur zu beobachten sowie [eine] spannungsreichere Arbeit auf den Ebenen der Dramaturgie und der Materialentwicklung [...]“. ³⁰¹ Inwiefern dies Auswirkungen auf die Schlussbildung hat, soll an den beiden bemerkenswerten Trios *Omaggio a Burri* für Violine, Altflöte und Bassklarinette (1995) und *Muro d'orizzonte* für Altflöte, Englischhorn und Bassklarinette (1997) dargestellt werden. *Omaggio a Burri* scheint dabei zunächst das spektakulärere und unkonventionellere Stück. Gewiss anschließend an die rauen, diskontinuierlichen Oberflächen in Alberto Burris Collagen, die in *Le figure della musica* eine wichtige Rolle und Modellfunktion einnehmen (das Werk entstand zum 80. Geburtstag des Künstlers, der kurz zuvor aber verstarb ³⁰²), wird eine gleich zu Beginn ‚mitten im Geschehen‘ inszenierte Aktivität immer wieder von ereignislosen Phasen durchbrochen, in denen zirpende hohe Violinklänge mit Naturlaut-Charakter dominieren. Pulsierende Ostinati der Bassklarinette und *Little*

³⁰¹ Pais, „Salvatore Sciarrinos *Variazione su uno spazio ricurvo*“, 63.

³⁰² Cesari, *Déchiffrer les horloges*, 44.

The musical score consists of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 125 and ends at measure 130. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains various musical notations, including slurs, accents, and dynamics like *mp* and *f*. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains musical notations and dynamics like *mp* and *f*. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains musical notations and dynamics like *mp* and *f*. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains musical notations and dynamics like *mp* and *f*. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains musical notations and dynamics like *mp* and *f*. The score includes various performance instructions such as *Alz.*, *pizz.*, *sul capotasto*, *arco*, *pizz. sul capotasto*, *tram.*, *pizz. p. poss.*, *sub. smorz.*, and *poco sf.*

*) Alz. al margine alto della tastiera.

**) Emettere violentemente il fiato (come usa per scaldare lo strumento) coprendo con le labbra tutta l'imboccatura, fra i denti più internamente possibile.

Notenbeispiel 47: Sciarrino, *Il tempo con l'obelisco*, T. 123–130; © Copyright 1985 by Casa Ricordi · BMG Ricordi S.p.A. (von oben nach unten: Fl., Klar., Fag., Vl., Vla., Vc.)



Audiobeispiel 38: Sciarrino, *Il tempo con l'obelisco*, T. 123–130; Daniel Garlitsky, Wladimir Mendelssohn, Alain Meunier, Benoît Fromanger, Michel Lethiec, Amaury Wallez, CD ARN 68689, © 2005 ARION, Track 1, 6:27–7:09

Bangs in der Altflöte sorgen in weiterer Folge für neue Bewegungsimpulse. Das Konstituieren und Auslaufen von Bewegungsenergie wird zum Spiel mit der Erwartung auf die Fortsetzung der Ereignisse. Dass hier die Assoziation mit der Mechanik von Uhrwerken und deren Klangcharakter im Hintergrund der Konzeption steht³⁰³ (vier Jahre später im berühmten Flöten-Solo *L'orologio di Bergson*, 1999, aufgegriffen), wird bereits durch die Tempoangabe zu Beginn „Al tempo degli orologi“ erkennbar. Wenig verwunderlich ist,

303 Mattiotti, „Lachenmann, Pesson, Sciarrino“, 124.

dass eine so stark auf die Erlebniszeit zielende Musik wie jene Sciarrinos die Mechanik des Uhrwerks nur als instabil und ephemer inszenieren kann. Und so folgen den bis Seite 4 der Partitur weitgehend intakten Achtelpulsen bald solche, die durch Quintolenbildung oder Taktwechsel korrumpiert sind. Die figurativen Ausweitungen der ‚tickenden‘ Pulse scheinen immer wieder außer Kontrolle zu geraten. Das Zauberlehrling-Motiv wird insofern auch für den Schluss prägend als die Violine – durchweg in höchster Flageolett-Lage verharrend – am Ende allein zurückbleibt, nachdem die intensiven Bläserfigurationen der vorangehenden Takte (T. 52–74) abgebrochen wurden und nur ein Echo der Klappen-geräusche zurückgeblieben ist (T. 77), und auch von den *Little Bangs* der Altflöte keine neuen Bewegungsimpulse mehr ausgehen (Auftake zu den Takten 76 und 77) (Nbsp. 48, Audiobsp. 39). Diesen Schluss kann man mithin als ‚kaputten‘ ansprechen, insofern eine das ganze Werk über inszenierte Unzulänglichkeit des Mechanischen am Ende offensichtlich gemacht wird. Ungleich subtiler als in *Efebo con radio* oder *Archeologia del telefono* scheint hier also auch eine Pointierung des Schlusses im Sinne einer Offenlegung des Narrativs durch.



Audiobeispiel 39: Sciarrino, *Omaggio a Burri*, T. 75–79; Ensemble Recherche, Aufnahme 1998, CD 0012132KAI, © 2000 KAIROS Production, Track 3, 12:09–12:53

Muro d'orizzonte knüpft insofern direkt an diese Konzeption an als auch hier die Faszination der (Un)Regelmäßigkeit von Pulsen im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Die Stille soll dabei, so die Tempo- und Aufführungsanweisung zu Beginn („Lento, una quiete furiosa e crudele“), eine durchaus bedrohliche Rolle annehmen. Dies zeigt sich gleich zu Beginn als die *Little Bangs* der Altflöte (dieselben scharf überblasenen Akzentklänge, die am Ende von *Omaggio a Burri* stehen) zunächst ohne jegliche Resonanz in den anderen Instrumenten bleiben und von langen, gleichgültigen Generalpausen gefolgt werden. Die Entwicklung der isolierten Gesten erfolgt sehr zögerlich nach dem vierten *Little Bang*. Erst auf einen weiteren *Little Bang* (T. 10) hin entsteht mit dem Auftreten regelmäßiger Zungenschläge (Bassklarinette, T. 11) Kontinuität, die aber vorerst erneut verebbt (T. 16–19). Die Transformation der isolierten Flötenimpulse in ein pulsartiges Skandieren (T. 31) löst dann eine bestürzende Flut von Mehrklängen und geräuschhaften Klangsichten aus, die in einer Art Durchführung hohe Dichtegrade erreicht (T. 32–60), um zum Schluss wieder auf ‚tickende‘ Doppel-Zungenschläge reduziert zu werden (T. 61–65). Hier wird der Bezug zur Herzschlag-Figur aus *Introduzione all'oscuro* ebenso deutlich wie der Anschluss an den ‚kaputten Schluss‘ von *Omaggio a Burri*: Die in Takt 63 noch synchronen Doppelschläge geraten in Takt 65 ‚aus dem Takt‘ und lassen dadurch am Ende eine nachhaltige Irritation zurück (Nbsp. 49a, Audiobsp. 40). Dieses Ende hat Sciarrino in einer Skizze in der handschriftlichen Partitur besonders minutiös graphisch ausgearbeitet (Nbsp. 49b). Hier zeigt sich auf mikroskopischer Ebene der visuell-verräumlichende Zugang Sciarrinos zur musikalischen Form: Die Verschiebungen der Impulse in der Skizze, dargestellt sowohl

2.2 VORSTELLUNG UND NACHVOLLZUG DER MAKROFORM

The image displays four systems of musical notation for a piece by Sciarrino, *Omaggio a Burri*, measures 75-79. The notation is arranged in four systems, each containing staves for Violin I (VI.), Violin II (Altfl.), and Bass (Basskl.).

- System 15:** Features a Violin I staff with a melodic line starting on a half note, followed by eighth notes. Dynamics include *p* and *fp*. A section labeled 'A' begins with a forte (*ff*) chord in the Violin II and Bass staves.
- System 16:** Continues the melodic development in Violin I. The Violin II and Bass staves play a complex, rhythmic pattern of chords. Dynamics include *franco*, *p*, *ff*, and *fpp*. Performance instructions like 'solo chassi' and 'solo chias' are present.
- System 17:** Shows further melodic and harmonic progression. Dynamics include *f*, *mp*, and *fp*. A section labeled 'R' is indicated.
- System 18:** The final system shown, featuring a melodic line in Violin I and a sustained harmonic texture in the lower staves. Dynamics include *f*, *fp*, and *fpp*.

Notensbeispiel 48: Sciarrino, *Omaggio a Burri*, T. 75–79; © Copyright 1995 by Casa Ricordi · BMG Ricordi S.p.A. (von oben nach unten: VI., Altfl., Basskl.)

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

als Matrix als auch linear in Form unregelmäßiger Punkte auf einer Linie, sind – wie die Verlaufsskizzen Sciarrinos im Großen – deutlich als bildhafte Konstellationen konzipiert. Die Pointierung der Schlussbildung ist dabei, nach den lange vergeblichen Versuchen der Gewinnung von Prozessualität zu Beginn des Stücks und der danach geradezu überbordenden Ereignisfülle, zu verstehen als ein nicht aufgehender Rest, eine Differenz, ein Ungeklärtes, ein Fragezeichen. Auch dieser Schluss also kann nur offen bleiben, da in solcher Destabilisierung des Materials für Sciarrino der Keim aller kompositorischen Erfindung – mithin also ein Anfang und kein Ende liegt.

Notenbeispiel 49: a. Sciarrino, *Muro d'orizzonte*, T. 63–65; © Copyright 1997 by Casa Ricordi · BMG Ricordi S.p.A. (von oben nach unten: Altfl., E. H., Basskl.) (Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino, Abdruck mit freundlicher Genehmigung)



Audiobeispiel 40: Sciarrino, *Muro d'orizzonte*, T. 63–65; Ensemble Recherche, Aufnahme 1998, CD 0012132KAI, © 2000 KAIROS Production, Track 2, 10:50–11:14

2.2 VORSTELLUNG UND NACHVOLLZUG DER MAKROFORM

(65)

The image shows a handwritten musical score for three staves, labeled (65). The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a circled '65' at the beginning. Below the first staff, there are several lines of text: 'pp> 5', 'f> sim.', 'pp> sim.', and '7.1.97'. The second staff has 'f> sim.' and 'pp> sim.' markings. The third staff has 'f> sim.' and 'pp> sim.' markings. There are also some numerical annotations like '5', '8', and '7.1.97'. The score is written in a cursive, handwritten style.

Notenbeispiel 49: b. Sciarrino, *Muro d'orizzonte*, Reinschrift, S. 4, drittes System (Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino, Abdruck mit freundlicher Genehmigung)

Man würde gewiss zu weit gehen, wollte man alle Schlussbildungen Sciarrinos inhaltsästhetisch als Symbole von Ausweglosigkeit oder Aporie interpretieren. Sind in den Musiktheater-Kontexten solche Deutungen aufgrund von Sujet, Text und Dramaturgie naheliegend, erscheinen sie in den Instrumentalwerken mitunter als Konnotationen einer mittels Para- und Intertexten semantisierten Struktur, denen bei Sciarrino – nicht zuletzt auch angesichts des Bestrebens des Komponisten nach einer Bildhaftigkeit von Material, Gestik und Form – grundsätzlich große Bedeutung zuzumessen ist. Dabei sind die Bemühungen um eine anti-konventionellen Formung des Klangs im Zeit-Raum besonders anhand der Schlussbildungen unverkennbar. Sciarrinos Formen wehren sich gegen ihre Tendenz zur Verfestigung und Stereotypisierung, wie sie etwa im Sinne einer Bogenform erscheinen könnte, die aus der Stille erwächst und wieder zur Stille zurückführt. Indem seine Schlüsse ungelöste Differenzen, Fragezeichen und ‚Probleme‘ exponieren, haben sie Teil an einer musikgeschichtlichen Entfaltung offener Schlussbildungen, in denen die gesellschaftliche Rolle von Musik und das Problem der ästhetischen Differenz verhandelt werden. Nur in seltenen Fällen scheint anhand eines Skizzenstudiums zu klären, nach welchen Kriterien Details der Schlussgestaltung von Sciarrino ausgearbeitet wurden. Denn seine räumlich-architektonischen Verlaufsskizzen sehen kaum auffällige, spezifische Gestaltungsweisen für den Schluss vor; viele dieser Skizzen würden mithin die Vermutung nahelegen, es würde sich bei den Schlussbildungen seiner Werke lediglich um ein unmarkiertes ‚Aufhören‘ handeln. In der Tat ist in Sciarrinos Œuvre aber eine große Fülle und Varianz von Markierungen der Schlussgestaltung in unterschiedlichen Gattungen zu beobachten. Sciarrinos Spiel mit der Semantik musikalischer Struktur und Gestik erfüllt sich sogar ganz besonders in Pointierungen und Markierungen seiner Schlussbildungen, insofern als diese einen, mitunter rätselhaften, ‚Schlüssel‘ zum Verständnis seiner Werke bereitzuhalten scheinen.

Zur semantisierten Morphosyntax in *Le Ragioni delle conchiglie* (1986)

Die zwischen 1984 und 1989 entstandenen *Sei Quintetti* für unterschiedliche Kammermusikbesetzungen (Tab. 8) können vielleicht als das geheime Zentrum von Sciarrinos Œuvre aufgefasst werden. Als ihr klangliches Grundmodell lassen sich durch Stille fragmentarisierte Klangzustände aus meist hohen und leisen Streicherflageolets sowie luftigen Holzbläserklängen beschreiben, die durch *Little Bangs* immer wieder unterbrochen und in neue Richtungen getrieben werden. In *Lo spazio inverso* wird, wie dargestellt, ein einziger ein- und ausschwingender Mehrklang der Klarinette immer wieder von heftigen Einwürfen der Celesta unterbrochen, die nach dem Modell der Sonata II für Klavier virtuose tremolierende Akkordfolgen mit scharfen Clusterimpulsen kombinieren. Je heftiger diese *Little Bangs* ausfallen, desto deutlicher ist ihre destrukturierende, aber auch ihre neu konstituierende Wirkung auf den Klangprozess, sodass eine klare Kausalität von Ereignissen suggeriert wird, ohne jedoch das abrupte Ende der Ereigniskette voraushörbar zu

<i>Sei Quintetti</i>	Besetzung			
<i>Codex purpureus II</i> (1984)		2 Vl., Vla., Vc.	Klav.	
<i>Raffigurar Narciso al fonte</i> (1984)	2 Fl., 2 Klar.		Klav.	
<i>Centauro marino</i> (1984)	Klar.	Vl., Vla., Vc.	Klav.	
<i>Lo spazio inverso</i> (1985)	Fl., Klar.	Vl., Vc.	Celesta	
<i>Le Ragioni delle conchiglie</i> (1986)		2 Vl., Va., Vc.	Klav.	
<i>Il silenzio degli oracoli</i> (1989)	Fl., Ob., Klar., Fag., Hr.			
andere Werke für gemischte Kammermusikbesetzungen der 1980er Jahre				
<i>Introduzione all'oscuro</i> (1981)	Fl., Ob., Klar., Fag., Hr., Trp., Pos.	2 Vl., Va., Vc., Kb.		
<i>Codex purpureus</i> (1983)		Vl., Va., Vc.		
<i>Il tempo con l'obelisco</i> (1985)	Fl., Klar., Fag.	Vl., Va., Vc.		
<i>Esplorazione del bianco II</i> (1986)	Fl., Basskl.	Vl.		Gitarre
Trio n. 2 (1987)		Vl., Vc.	Klav.	

Tabelle 8: Übersicht über Sciarrinos Kammermusikwerke der 1980er Jahre

machen.³⁰⁴ Folgen das Klavierquintett *Codex purpureus II* (1984) und *Raffigurar Narciso al fonte* in den Grundzügen diesem energetischen Modell von Störung, Auslösung und prozessualen Wandel, so entwickeln in *Centauro marino* die ‚Störimpulse‘ des Klaviers analog zum Formmodell der Sonata II eine gleichsam außer Kontrolle geratende Eigendynamik, die in einem hochvirtuosen Klaviersolo resultiert, das die anderen vier Instrumente eher aus dem Hintergrund ‚beleuchten‘. In ähnlicher Weise knüpft *Il silenzio degli oracoli* an die beiden großen Flötenzyklen Sciarrinos an, insbesondere an die skandierenden Obertonakkorde von *Hermes* (1984), und entfaltet daraus jenen neuen virtuosen Ensemblestil, der manche Kammermusikwerke der 1990er Jahre wie *Omaggio a Burri* prägt.

Das fünfte der sechs Quintette soll hier nun genauer auf seine kompositionstechnischen Grundlagen und deren Relevanz für den Wahrnehmungsvorgang betrachtet werden. *Le Ragioni delle conchiglie* für Klavierquintett (1986) wurde im Dezember 1986 bei der Settimana di Musica d'Insieme in Neapel uraufgeführt. Deutlich das längste der Quintette, folgt es in der Substanz dem Formprinzip von *Lo spazio inverso*. Sciarrino stellt der Partitur ein fünfzeiliges eigenes Gedicht voran:

³⁰⁴ Eine substantielle Analyse von *Lo spazio inverso* bietet Carratelli, *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 377–382. Vgl. auch Misuraca, *Salvatore Sciarrino*, 86–88.

Le ragioni delle conchiglie
sono fatte di pietra: una perfetta
geometria le proclama.
Oggi che la musica di altre epoche ha invaso ogni spazio,
e tutto ha sommerso, la fantasia secerne quietamente le conchiglie del domani.³⁰⁵

Die Verhältnisse der Muscheln
sind aus Stein gemacht: eine perfekte
Geometrie kündigt von ihnen.
Heute wo die Musik anderer Epochen in jeden Raum eingedrungen ist
und alles überschwemmt hat, sondert die Fantasie ruhig die Muscheln von morgen ab.

Die Muschel kann sowohl als Symbol des Gebärens (Aphrodite wurde nach der griechischen Mythologie aus einer Muschel geboren, wie es das berühmte Gemälde Sandro Botticellis darstellt) als auch des Ohrs verstanden werden. In der esoterischen Literatur gelten insbesondere spiralförmige Muscheln seit langem als prominente Beispiele für ‚perfekte Proportionen‘ in der Natur und werden häufig auch mit der Proportion des Goldenen Schnitts in Verbindung gebracht. Spiralhafte Formmodelle hat Sciarrino in seinen Werken immer wieder entworfen³⁰⁶ und das Modell eines spiralförmigen Sogs ist auch sonst in der neueren Musikgeschichte häufig anzutreffen,³⁰⁷ nicht zuletzt findet es sich als prominentes formbildendes Prinzip in Gérard Griseys *Vortex Temporum* (1995), zu dem Sciarrino einen kurzen Text verfasste.³⁰⁸

Der Verweis auf die ‚perfekte Geometrie‘ der Verhältnisse legt es nahe, nach einer solchen auch in der Musik Sciarrinos zu suchen. In der Tat zeigt eine sechseitige, in der Paul Sacher Stiftung Basel aufbewahrte Verlaufsskizze zu diesem Werk eine für Sciarrino charakteristische rationale makroformal-architektonische Planung. Die zum Teil farbigen Verlaufsskizzen Sciarrinos, die 1985 (Mailand) und 2007 (Palermo) in Ausstellungen gezeigt wurden, haben meist einen hohen graphischen Eigenwert.³⁰⁹ Besonders relevant für seinen ‚naturalistischen‘ Ansatz sind insbesondere jene Skizzen, deren graphische Gestaltung eindeutig ‚Bild‘-Charakter annimmt. So zeigt eine Seite der Verlaufsskizze für die elektronischen Klänge im Musiktheater *Perseo e Andromeda* (1990) deutlich sich überlagernde Wellen, die als musikalische Linien konzipiert das zentrale Motiv dieses Werks, das Meer, abbilden.³¹⁰

³⁰⁵ Sciarrino, *Sei Quintetti 1984–1989*, 49. Ich danke Roberta Cortese und Bartolo Musil für Beratung bei der Erstellung der deutschen Fassung.

³⁰⁶ Vgl. Utz, „Statische Allegorie und ‚Sog der Zeit‘“.

³⁰⁷ Vgl. u.a. Saxer, „Vom Altern der Unendlichkeiten“.

³⁰⁸ Sciarrino, „Per *Vortex Temporum* di Gérard Grisey“.

³⁰⁹ Sciarrino, „L’immagine del suono (grafici 1966–1985)“.

³¹⁰ Carratelli, *L’integrazione dell’estesico nel poetico nella poetica post-strutturalista*, 148f.

Auch die Skizzen zu den *Sei Quintetti* zeigen klar die Tendenz zur Eigendynamik des graphischen Entwurfs, allerdings ohne deutliche ikonographische Verweise.³¹¹ Die erste Seite der Verlaufsskizze von *Le Ragioni delle conchiglie* veranschaulicht den stark ‚visualisierten‘ und verräumlichten Zugriff Sciarrinos auf den Formprozess; zudem erlaubt es die Skizze, den modularen und morphologischen Ansatz Sciarrinos im Detail nachzuvollziehen (Abb. 24).

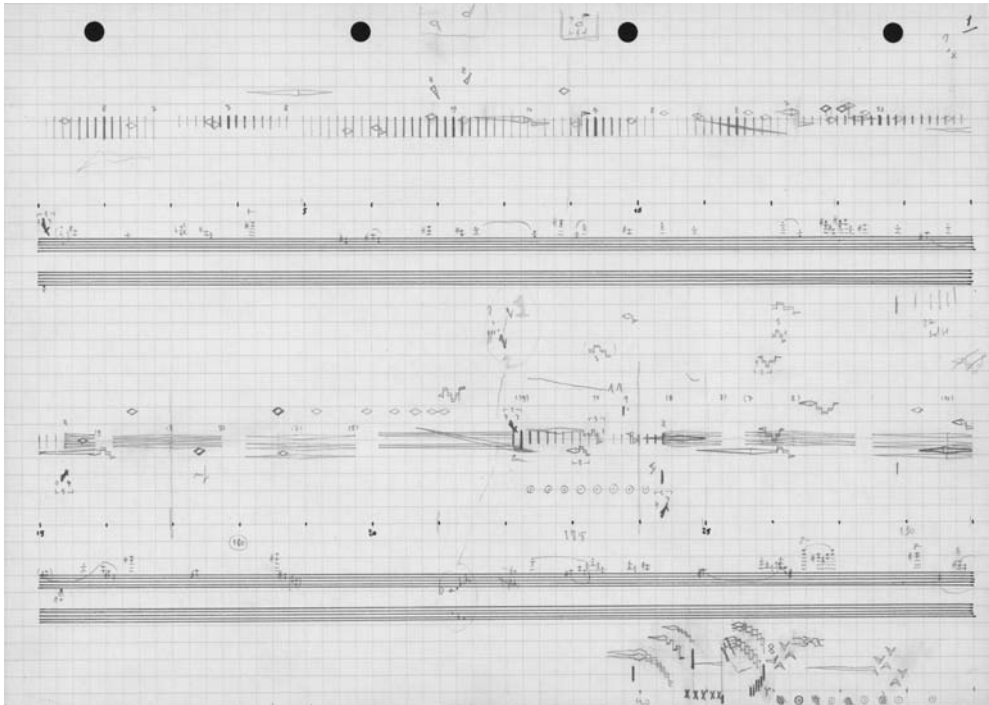
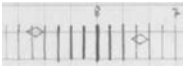
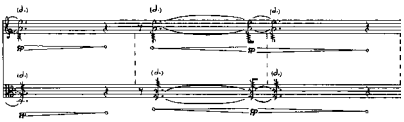
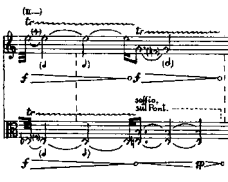
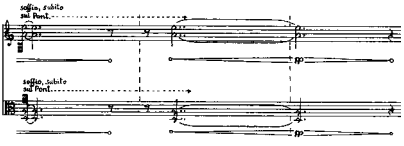
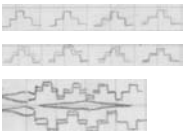
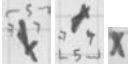
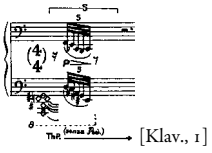
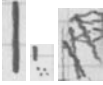
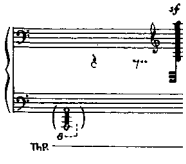


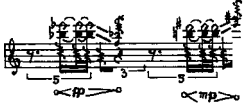
Abbildung 24: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*, Verlaufsskizze, S. 1 (Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung)

Die Anordnung auf kariertem Papier umfasst zwei Akkoladen zu je zwei Notensystemen ohne Schlüssel, in denen Tonhöhen ohne rhythmische Angaben skizziert sind. Oberhalb des oberen Systems verläuft ein mit schwarzer Tinte markiertes Taktraster, wobei jeder Takt vier Kästchen (in der Partiturfassung dann vier Viertel) umfasst. Über der oberen Akkolade finden sich vertikale Striche jeweils in zunehmender und wieder abnehmender Stärke, welche die pulsierenden Achtel in zweiter Violine und Viola zu Beginn darstellen (Abb. 25, Modul A1). Die Anzahl der Repetitionen ist mit Ziffern festgehalten. Dazu

³¹¹ Die in der Paul Sacher Stiftung Basel archivierten Skizzen zu den anderen fünf Quintetten sind entweder unvollständig oder die Skizzen umfassen nicht den gesamten Verlauf der daraus resultierenden Partituren.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Modul	Skizze	Partitur
Texturen		
A1 <i>Puls</i>		 [Vl. 2, Vla.; 1-2]
A2 <i>Flimmern</i>		 [Vl. 2, Vla.; 17-19]
A3 <i>Zittern</i> [→G1]		 [Vl. 2, Vla.; 29-30]
A4 <i>Hauch</i> [→G5]		 [Vl. 2, Vla.; 45-47]
A5 <i>Raunen</i> [→G1]		 [Vla.; 95]
Little Bangs		
B1 <i>Arabeske</i>		 [Klav., 1]
B2 <i>Geräusch-impuls</i>		 [Klav., 45]
B3 <i>Knacks</i>		 [Vc., 29-30]

B4 <i>Schnitt</i> [= G4]		
Gesten		
G1 [$\rightarrow$ A3, A5]	  	  
G2	 	
G3		
G4 [= B3]		
G5 [$\rightarrow$ A4]		

treten zwischen und oberhalb der Striche kleinere rauten- und keilförmige Symbole, die für die kurzen eingeschobenen Gesten von erster Violine und Cello stehen (Abb. 25, Modul G1). Am Beginn der Zeile findet sich oberhalb der oberen Notenlinie eine durchgestrichene Achtelquintole, in der Partitur realisiert als fünftönige Klavierarabeske (Abb. 25, Modul B1) mit dem folgenden Rhythmus: .

In der zweiten Akkolade gehen die vertikalen Striche in lang gezogene Gabelungen (*crescendo – decrescendo*) über (Abb. 25, A2), die wieder durch die rautenförmigen Gesten überlagert werden. Deutlich wird, dass diese Grundschrift sich ständig wandelt und zwischendurch auch wieder in die Anfangsform zurückmutiert (T. 22–24). Über Takt 21 tritt erstmals eine Geste aus vertikal abgestuften kleinen Rauten und Kästchen auf (Abb. 25, G1, vgl. A5), die in der Folge mehrfach variiert wird. Unter dem Strich, der Takt 18 markiert, findet sich die umkreiste Eintragung 180, was darauf hinweist, dass dieser Abschnitt mehrfach verwendet wird. Tatsächlich ‚rekomponieren‘ die Takte 163 bis 189 die Takte 1

bis 27, allerdings nicht in Form einer deutlichen Reprise, sondern als transformierte Situation, in der die Gestenschicht weitgehend beibehalten, die Texturschicht aber grundlegend verändert ist. Diese ‚Rekomposition‘ mündet in den abschließenden Einbruch, der auf der abgebildeten Skizze unten rechts bereits detailliert skizziert ist: Absteigende Kaskaden (in der Partitur fallende Figuren mit Streicherflageoletts in hoher Lage durch Triller ‚perforiert‘, vgl. Nbsp. 50), die auf die oberhalb von Takt 21 erstmals skizzierte Figur zurückgehen, sind kombiniert mit einer dichten Folge ‚vertikaler‘ Impulse (vertikale Striche, in der Partitur als Klaviercluster im *sforzato* realisiert, vgl. Abb. 25, B2) und den Arabesken des Beginns (fünf Impulse in unmittelbarer Folge).

Die Analyse kann ausgehend von der Verlaufsskizze zunächst das Repertoire der im gesamten Stück verwendeten Module katalogisieren (Abb. 25) und dann zeigen wie diese im Formverlauf interagieren (Abb. 26). Dabei sind grundsätzlich drei verschiedene Kategorien von Modulen zu unterscheiden: *Textures* (Modulgruppe A), die, fast ausschließlich zweiter Violine und Viola zugeordnet, den klanglichen Hintergrund bilden und in ihrer dünnen und luftigen Klanglichkeit mit der Hohlraumresonanz von Muscheln assoziiert werden können; *Little Bangs* (Modulgruppe B), die vorrangig im Klavier (B1, B2), zum Teil auch im Cello (B3, B4), konsequent im Sinne des von Sciarrino intendierten Kausalitätsmodells bei ihrem Auftreten Änderungen in der Texturschicht erzeugen und in vier ‚Fenstern‘ zunehmend heftige Brüche mit dem Verlauf erzeugen (Abb. 26); die *Gesten* schließlich (Modulgruppe G) entwerfen aus den Texturen reliefartig heraustretende und wieder in diese sich zurückziehende Gestaltfragmente, die dabei immer wieder mit den beiden anderen Modultypen konvergieren (vgl. die Beziehungen G1 zu A3/A5, G5 zu A4 und G4 zu B3, im letzteren Fall kann das Modul sowohl ‚auslösende‘ Funktion im Sinne des *Little Bangs* als auch eine reliefartige Gestenfunktion einnehmen, die ohne direkte Auswirkung auf den Formprozess bleibt). Sciarrino verwischt so immer wieder gezielt die gestalttheoretische Unterscheidung zwischen Figur und Hintergrund.

Basis der Makroform ist eine Segmentierung des Klangprozesses durch die Kombination von *Little Bangs* und den durch diese ausgelösten Texturänderungen, wie sie in Abbildung 26 dargestellt sind (Audiobsp. 41). Auf einer hierarchisch untergeordneten Ebene werden die Texturen durch Generalpausen gegliedert, die als Atemzäsuren verstanden werden können. Diese treten besonders am Anfang eines neu eingeführten Texturtyps auf und vermitteln so den Eindruck, dass die Textur sich erst allmählich und zögernd etabliert (Stille-Zäsuren finden sich an den Nahtstellen der Takte 2/3 [Textur A1], 17/18, 19/20, 27, 32/33 [A2], 47/48, 49, 57, 63 [A4], 95, 99, 110, 129 u.a. [A5]). Deutlich sind daneben zwei kadenzartige Passagen (T. 103/104, 138/139), in denen die sonst stets konstant fließende Bewegung stockt (das Stück verzichtet auf jegliche Tempoangabe, die Achtel zu Beginn suggerieren ein ruhig fließendes Zeitmaß). Beide ‚Tempokadenzen‘ leiten ‚Fenster‘-Passagen ein, die durch ihre nachhaltigen Brüche mit der filigranen Grundatmosphäre wesentliche Pfeiler der Makroform darstellen und durch die Geräuschimpulse des *Sforzato*-Klavierclusters B2 und Verdichtungen der Klavierarabeske B1 gezeichnet sind: Nach

einem nur leichten ‚Öffnen‘ von Fenster 1 (T. 80–83) mit lediglich einem abschließenden B2-Impuls, hinterlassen vor allem die kadenziell eingeführten Fenster 2 (T. 103–108) und 3 (T. 145–153, vgl. Verlaufsskizze in Abb. 27) die von Sciarrino intendierten „traumatischen Unterbrechungen“³¹² im Höreindruck, die – analog zu den Schnitt- und Montagetechniken Lucio Fontanas und Alberto Burris³¹³ und der Formkonzeption von Sciarrinos *Introduzione all'oscuro* – ein Angstgefühl vor weiteren Schnitten hinterlassen. Tatsächlich tritt mit dem finalen Fenster 4 (T. 184–192, Kulminationsphase ab T. 189, Nbsp. 50) ein alle vorangegangenen Einschnitte an Heftigkeit übertreffender Bruch ein, der so nachhaltig ist, dass die Musik sich danach nicht mehr, wie nach den vorherigen Fenstern, neu konstituieren kann, sondern abrupt verstummt. So scheitert letztlich auch der Versuch, durch ein Wiederaufgreifen des Ausgangsmaterials in Takt 163 dem Klangprozess neue Stabilität zu verleihen, an der Eigendynamik der außer Kontrolle geratenen *Little Bangs*.

Notenbeispiel 50: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*, Partitur, T. 189–192; © Copyright 1986 by Casa Ricordi · BMG Ricordi S.p.A. (von oben nach unten: Vl. 1, Vl. 2, Vla., Vc., Klav.)

³¹² Sciarrino, *Le figure della musica*, 112.

³¹³ Ebd., 135–138. Ein besonders eindruckliches Beispiel für den ‚traumatischen‘ Eindruck der Schnitttechnik bietet Lucio Fontanas *Concetto spaziale – Attese* (1963, ebd., 136).

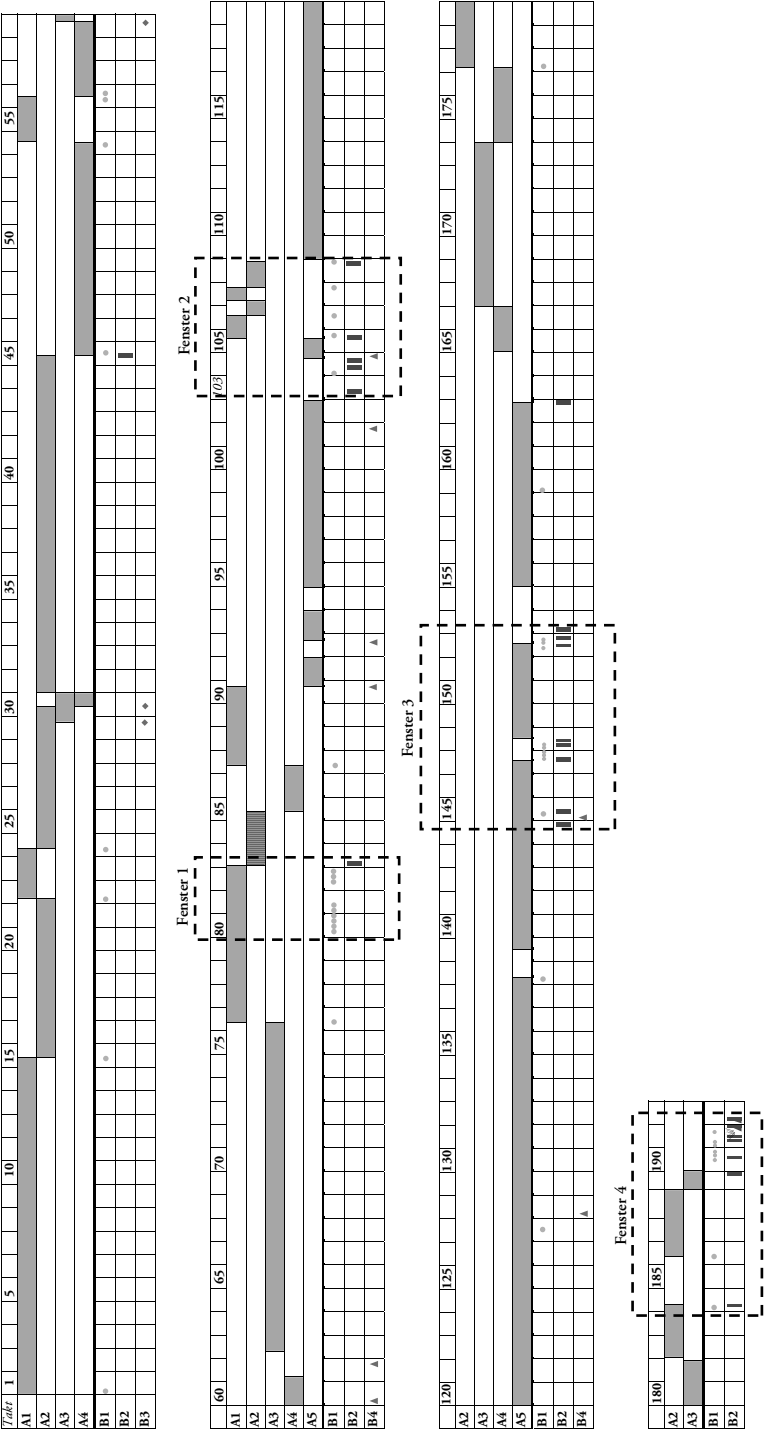


Abbildung 26: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*, graphische Darstellung des Gesamtverlaufs (zur Bezeichnung der Module vgl. Abbildung 25)



Audiobeispiel 41: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*; Daniel Garlitsky, Saskia Lethiec, Wladimir Mendelssohn, Alain Meunier, Claire Desert, CD ARN 68689, © 2005 ARION, Track 5

Es muss hier nun darauf verzichtet werden genauer zu fassen, wie aus der Interaktion der Module und mit Hilfe der verfeinerten Techniken von Sciarrinos „genetischer Transformation“ der Eindruck fortgesetzten Wandels innerhalb klar umrissener Kategorien entsteht.³¹⁴ Deutlich ist die muschelartige Geometrie der Spiralform jedenfalls sowohl in den abnehmenden Zeitabständen zwischen den *Little Bangs* insgesamt, sodass ihr Zusammenfallen in den Fenstern zwangsläufig erscheint (die durch die besonders nachhaltigen B₂-Impulse entstehende Gliederungsstruktur 44-38-26-36-17-19-9 Takte zeigt eine deutliche Verkürzungstendenz), als auch in der zunehmenden Heftigkeit, mit der die vier Fenster den Verlauf durchschneiden: Nach einer längeren Phase von 79 Takten liegen die vier Fenster in einem fast konstanten Abstand zueinander (29-36-32 Takte); die spiralartige Dynamik wird hier also vor allem durch die deutlich zunehmende Destruktivität der Unterbrechungen vermittelt.

Sciarrinos konzentrierte kompositorische Arbeit mit einem sehr reduzierten Repertoire an Modulen zielt zum einen auf ein Hören, das im Sinne der Forschungen Irène Delièges „Prototypen“,³¹⁵ die Umrisse von Klanggestalten in der Zeit, wiedererkennt und ihre Konstellation in einer Art permanenter Gegenwart nachvollzieht. Texturen, *Little Bangs* und Gesten sind für sich genommen gewiss in hohem Maße fassliche ‚Figuren‘, ihre Ähnlichkeit und ihre Neigung zur Transformation und Anamorphose aber macht ihre Interaktion zugleich durchaus *schwer* fassbar. Diese „Low-Information Strategy“ sorgt für



Abbildung 27: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*, Verlaufsskizze, S. 6, Ausschnitt T. 144–155, Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino, Reproduktion mit freundlicher Genehmigung

³¹⁴ Vgl. dazu die detaillierte Analyse der mikroskopischen Transformationsprozesse in Utz, „Statische Allegorie und ‚Sog der Zeit‘“, 47–51.

³¹⁵ Vgl. Deliège, „Prototype Effects in Music Listening“.

eine Vermischung von ähnlichen Ereignissen im Langzeitgedächtnis, ohne dass ihre exakte Folge rekonstruiert werden könnte – in dieser Hinsicht zielt Sciarrino, vergleichbar mit den Pattern-Kompositionen Morton Feldmans (→ 1.4.8), auf eine „Gedächtnissabotage“, ³¹⁶ die eine Befreiung der Präsenz von der verrinnenden Zeit greifbar macht. Sciarrinos Musik erweist sich so als eine besonders wirkungsmächtige und eloquente Form neuer Musik, in der die „Erfahrung der Gegenwart eines unwiederbringlichen temporalen Erscheinens“ in den Vordergrund gerückt wird, „die als Erfahrung einer einzigartigen Dauer, nämlich als Zustand eines *bleibenden Vergehens* willkommen geheißen werden kann.“ ³¹⁷ (→ 3.1.3.) Dabei wahrt sie zu einem idyllischen Verweilen und einem naiven Klangpurismus gleichermaßen Distanz: Sciarrinos ‚traumatische‘ Schnitte machen deutlich, dass im Sinne der akustischen Ökologie der befreite Klang-Augenblick immer schon ein bedrohter ist.

2.2.4 *Perforierte Zeit und morphosyntaktisches Netzwerk: György Kurtágs Officium breve (1988–90)*

Die Vorstellung von instabilen, schwankenden und gewissermaßen fortgesetzt der Willkür einer äußeren, auch akustischen ‚Gewalt‘ ausgesetzten Klangstrukturen teilen Sciarrinos Konzeptionen mit jenen György Kurtágs, wobei nicht nur der formstrategische und emphatische Einsatz von Stille in beiden Fällen auf Weberns Formdenken zurückverweist, auch wenn diese intertextuelle Spur von Kurtág noch weit expliziter inszeniert wird. In Kurtágs Streichquartett *Officium breve* deutet zum einen die Opusnummer 28 und die Kürze der Sätze auf Webern hin, zum anderen aber auch eine Vielzahl an labyrinthisch angelegten intertextuellen Verweisen, die Tobias Bleek umfassend aufgezeigt hat. ³¹⁸

Dabei ist Kürze bei Kurtág ein Mittel, um die Bedeutung des Einzelnen vor dem Allgemeinen herauszustellen, was seine Musik in besonderer Weise zur Herausforderung für eine morphosyntaktische Analyse der Makroform macht: Kurtágs Musik wehrt sich in besonders eindringlicher Weise gegen eine Vereinnahmung durch analytische Kategorisierung und zielt im Sinne Carolyn Abbates auf die Präsenz des Performativen. ³¹⁹ Kürze wird ein Mittel, um den Moment gegenüber der ‚Form‘ herauszuheben:

Wenn uns das Stück ergreift, ist seine objektive Dauer [...] fast bedeutungslos. Unverkennbar aber ist ein solches Stück nicht einfach sehr kurz, es ist sozusagen von emphatischer Kürze. Der Komponist ist sichtlich stolz, etwas so Kurzes geschrieben zu haben, er hat das Unerwartete gewagt und uns selbstbewußt eine längere musikalische Entwicklung verweigert. ³²⁰

³¹⁶ Vgl. Snyder, *Music and Memory*, 234–238.

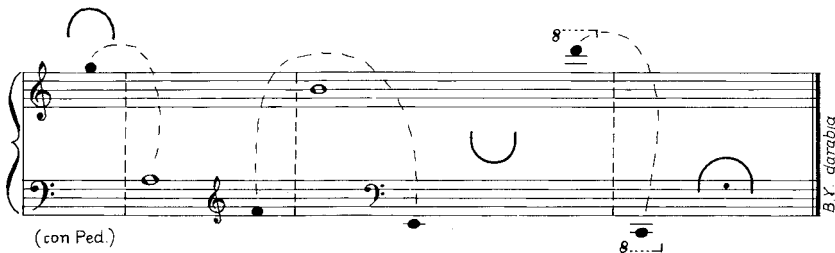
³¹⁷ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 236.

³¹⁸ Bleek, *Musikalische Intertextualität*.

³¹⁹ Vgl. Abbate, „Music – Drastic or Gnostic?“ (→ Einleitung; 1.3).

³²⁰ Angerer, „Kürzen“, 14.

Dabei bezieht sich Kurtág in seiner Tendenz zur ‚Abrundung‘ der kurzen Form zugleich immer wieder auf vertraute morphologische Topoi. Zum nur sieben Töne umfassenden Klavierstück *Virág az ember...* (1b) („Blumen die Menschen, nur Blumen... (1b)“, Nbsp. 51) aus dem Zyklus *Játékok* (Band I, 1973–79) etwa bemerkte er: „Ich bin ein bißchen stolz auf dieses Stück, denn ich habe es so gestalten können, daß die ersten fünf Töne schon etwas Periodenartiges, also eine Frage und eine Antwort ergeben. Die letzten zwei Töne sind dann eine Quasi-Coda, die das Gleichgewicht herstellt.“³²¹



Notenbeispiel 51: Kurtág, *Virág az ember...* (1b) („Blumen die Menschen, nur Blumen... (1b)“, *Játékok*, Band I); © EMB Music Publishers

Das in seiner Kürze in der Tat schwer zu unterbietende Stück zeigt einige zentrale Grundprinzipien Kurtág'schen Komponierens in skelettartiger Gestalt (Nbsp. 52): Als eine Art „Trichterspiel“³²² basiert es auf einer vom Ton *g* aus sich spreizenden diatonischen Tonfolge, die nach einem Prinzip ‚gestörter Symmetrie‘ im Tonraum verteilt wird (Intervallstruktur 16-17-8-6-8-19 Halbtöne³²³). Auch in der Anordnung der Tongruppen zu 2+3 und 2 Tönen ist die Symmetrieachse leicht ‚verschoben‘, wird durch die Fermate doch die letzte Zweitongruppe als Coda abgesetzt. Deren schließender Charakter wird dadurch markiert, dass sie mit höchstem und tiefstem Ton den Tonraum umspannt. Das ‚offene Ende‘ des ‚Vordersatzes‘ kommt durch die fallende kleine Septime (*g*²–*a*), der schließende Charakter des Nachsatzes durch die fallende Quinte (*b*¹–*E*) zum Ausdruck.

³²¹ György Kurtág zitiert nach Spangemacher, „*What is the Music?*“, 12.

³²² Im Band I von *Játékok* finden sich zwei als *Trichterspiele* betitelte Kompositionen sowie weitere Fassungen von *Virág az ember...*, in denen das Material trichterförmig entwickelt ist, vgl. dazu auch Wischmann, „Spaß am Experimentieren“, 56f. und Bleek, *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip*, 291 und 305.

³²³ Spekulativ, aber angesichts von Kurtágs Vorliebe für ‚versteckte‘ Botschaften und Codes nicht vollkommen ausgeschlossen mag die Vermutung sein, dass die Intervallfolge im Stück (2-2-8-6-19-5-8-74) auf Strukturen aus der Fibonacci-Folge 6-8-14-22-36-58-94 aufbaut.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Gruppierung und Intervallfolge

trichterartige Ausfaltung

Anordnung im Tonraum

Notenbeispiel 52: Kurtág, *Virág az ember...* (1b), Intervallstrukturen

Der Frage-Antwort-Charakter wird durch die Verteilung der Töne auf zwei Spieler in der vierhändigen Fassung verstärkt hervorgehoben, wobei dem ersten Spieler die Schlussöne aus jeder der drei Gruppen zugeordnet sind (*Játékok*, Band VIII, 1982–2005, Nbsp. 53, Audiobsp. 42). Die gesamte Figur ist eine Entwicklungsstufe des ‚Blumen-Monogramms‘ „Virág az ember“ („Blumen die Menschen“), das auf eine Passage im dritten Satz von Kurtágs *Bornemisza Péter mondásai* (Die Sprüche des Péter Bornemisza) op. 7 (1963/68/78) zurückgeht.³²⁴ Dieses Emblem für Tod und Vergänglichkeit hat Kurtág in einer Fülle seiner Hommagen und ‚In Memoriam‘-Werken zitiert und in verschiedenste Gestalten verwandelt.

Der Grundgedanke, mit nur fünf Tönen Vordersatz und Nachsatz, mithin das im klassischen Stil ausgeformte formale Prinzip der Periode ausdrücken zu können, erinnert freilich im Allgemeinen an jenen musikanalytischen Klassizismus, der in besonderem Maß das Erbe der Schönberg-Schule ist, und im Speziellen an Theodor W. Adornos Deutung von Anton Weberns *Bagatellen* für Streichquartett op. 9 (1911–13) als Sonatenform bzw. So-

³²⁴ Vgl. dazu ausführlich Beckles Willson, „The Fruitful Tension between Inspiration and Design in György Kurtág’s *The Sayings of Péter Bornemisza*“, Beckles Willson, *György Kurtág – The Sayings of Péter Bornemisza*, 104–106, Williams, „Kurtág, Modernity, Modernisms“, 66, Hoffmann, „Post-Webernsche Musik“, 131–133 sowie Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 303–306.

Dolce, espressivo

I
m. d.

II

Ped. al fine

Notenbeispiel 53: Kurtág, *Virág az ember...* (*ölelkező hangok*) („Blumen die Menschen... [sich umschlingende Töne]“, *Játékok*, Band VIII); © EMB Music Publishers



Audiobeispiel 42: Kurtág, *Virág az ember...* (*ölelkező hangok*) („Blumen die Menschen... [sich umschlingende Töne]“, *Játékok*, Band VIII), Márta und György Kurtág, Aufnahme 1996, ECM 1619, © ECM Records GmbH, Track 1

natenzyklus.³²⁵ Die *Bagatellen* sind für Adorno „Essenzen von Formtotalitäten“³²⁶: „Die meisten der Stücke – alle wohl außer dem vierten – sind Abkömmlinge der Sonate, weil sie von einem Durchführungsähnlichen her sich organisieren.“³²⁷ Dies sei, so Adorno,

ein wesentliches Prinzip neuer Musik insgesamt. Indem sie nämlich die traditionellen Formen vermeidet, bewahrt sie diese auf. Noch die freiesten und unschematischsten Gebilde enthalten die Spur geschichtlicher Tektonik. Analyse kann das aufdecken, und Interpretation muß daran anschließen. Sie muß jene Formrudimente herausholen, um dann eindringlich das zu ergreifen, was ich Abweichung nannte, die Augenblicke, in denen den latent tradierten Formen etwas widerfährt; wo sie, sei's sich verwandeln, sei's unkenntlich werden.³²⁸

In einer Tendenz zur Traditionsvergewisserung³²⁹ mag Adorno seine Intention Weberns *Bagatellen* zu „entbagatellisieren“³³⁰ bisweilen überspannt haben. Denn ein Impuls, der

³²⁵ Adorno, „Anton Webern: Sechs Bagatellen“.

³²⁶ Ebd., 278.

³²⁷ Ebd., 279.

³²⁸ Ebd., 279f.

³²⁹ „Gerade bei der bis vor kurzem als Zerstörer der Tradition gescholtenen Musik des Schönbergkreises bedarf es der Tradition [...]“ (Adorno, „Vorrede“, 161.) Adorno begründet dies hier vor allem mit der Notwendigkeit „Webern richtig aufzuführen“ und dabei „etwas von jener Überlieferung des Interpretierens zu bewahren, die im Begriff ist auszusterben und die eines Tages wiederum aktuell werden mag.“ (Ebd., 161f.)

³³⁰ Adorno, „Anton Webern: Sechs Bagatellen“, 278.

sich gerade gegen die Persistenz klassischer Formprinzipien richtete, war zweifellos ein zentraler Ausgangspunkt der Radikalisierung musikalischer Kürze in unterschiedlichen Kontexten um 1910 und dabei zugleich äußerste Konsequenz einer weit verbreiteten Skepsis gegenüber der von Zeitgenoss*innen als „Mammutismus“ empfundenen Tendenz der Symphonik am Beginn des Jahrhunderts, wie Simon Oberts umfassende Darstellung gezeigt hat.³³¹ Eine Konsequenz dieses Widerspruchs zeigt sich darin, dass Adorno die traditionellen Formprinzipien auf elementare energetische Prinzipien wie „Exposition, Komplikation und Zurückgehen“³³² reduzieren muss und damit sinnfällig eine Hör- und Interpretationsweise andeutet, die mit unseren Prinzipien der morphosyntaktischen Analyse gut vereinbar ist.

Auch bei Kurtág kann Kürze sicher nicht ausschließlich im ‚klassizistischen‘ Sinn als (Hegel’sche) ‚Aufhebung‘ überlieferter Formprinzipien verstanden werden, vielmehr tragen ‚konstruktive‘ und ‚destruktive‘ Elemente gleichermaßen zu dieser Kürze bei. Darauf weist bereits ein Werktitel wie *Szálkák* (Splitter) hin.³³³ Tobias Bleek hat gezeigt, dass in Bezug auf die frühromantische Ästhetik, an die Kurtág in vieler Hinsicht anknüpft, generell davon gesprochen werden kann, dass Kurtágs Komponieren nicht nur auf einem formkonstitutiven Akt der „Selbstschöpfung“ aufbaut, sondern auch die „Selbstvernichtung“ im Sinn einer „rückwirkende[n], limitierende[n] und korrigierende[n] Skepsis gegen das eigene Produktionsvermögen“³³⁴ einen wesentlichen Anteil am Kompositionsprozess hat. Tatsächlich scheint die Fragilität und tastende Unsicherheit, die kurze Stücke als Dokument ihres Entstehungsprozesses in sich tragen, ein wesentliches Agens ihrer Wirkung zu sein. Manfred Angerer hat hervorgehoben, dass hier oftmals „der Künstler geradezu erschrocken über die hermetische Winzigkeit seines Produkts“ sei: „Daß es nicht länger geriet, scheint zuallererst ihn selbst zu verstören.“ Die „unauflösliche Verquickung von Trotz und Erschrecken, von Wagemut und Verunsicherung“ verleihe den kurzen Werken der Wiener Schule einen „ungemein pathetisch[en]“ Charakter.³³⁵

Wie stellt sich musikalische Kürze für das Hören dar? Manfred Angerer sah sie als Indikator für einen implizit vorausgesetzten „hingegen lauschende[n] Hörer, der, um dieser Musik wirklich folgen zu können, eigentlich in der Lage sein müßte, sie selbst zu spielen“³³⁶ und für ein von lebensweltlichen Kontexten isoliert gedachtes Hören, das ‚allein‘ dem Stück gegenübersteht, nicht zuletzt um nicht den „korrumptierenden Einflüssen

331 Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*.

332 Adorno, „Anton Webern: Sechs Bagatellen“, 284.

333 *Szálkák* für Cimbalom op. 6c (1973) wurde bearbeitet als *Szálkák* für Klavier op. 6d (1978). Die Sätze I und III dieser viersätzigen Werke sind Bearbeitungen der unveröffentlichten Gitarrenstücke *Cinque Merrygate* op. 6 (1962); der erste Satz geht dabei auf das *Präludium* aus *Präludium und Choral* (1961/94) für Klavier zurück, der auch in den fünften Band von *Játékok* (1979–97) eingegangen ist.

334 Behler, *Ironie und literarische Moderne*, 97. Vgl. auch Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 297f.

335 Angerer, „Kürzen“, 14.

336 Ebd., 16.

der Öffentlichkeit“³³⁷ ausgesetzt zu sein. Zweifellos sind in solcher Kürze also auch Spuren eines explizit elitären Charakters im Sinn der antiken *brevitas* enthalten, wie ihn Obert in Arnold Schönbergs folgenden Stellungnahmen identifiziert, die ganz offenbar auf ein grundlegendes Unverständnis zu reagieren suchen, das den ‚kurzen Stücken‘ der Zeit entgegengebracht wurde³³⁸:

Solche Kürze ist unbequem für den, der behaglich genießen will. Aber warum sollten gerade die Recht behalten, die zu langsam denken?³³⁹

Große Kunst muß zu Präzision und Kürze fortschreiten. Sie setzt den beweglichen Geist eines gebildeten Hörers voraus, der in einem einzigen Denkkakt bei jedem Begriff alle Assoziationen, die zu dem Komplex gehören, einschließt. Dies gibt einem Musiker die Möglichkeit für die geistige Oberschicht zu schreiben [...], indem er [...] jedem Satz die ganze Bedeutungsschwere einer Maxime, eines Sprichworts, eines Aphorismus gibt.³⁴⁰

Schönbergs „Bedeutungsschwere“, die Angerers Diagnose vom „pathetischen Charakter“ der kurzen Werke bekräftigt, findet sich in Kurtágs Tendenz wieder, seine Werke gezielt mit Bedeutungen aufzuladen und damit von vornherein ein metaphorisches Hören seiner musikalischen Aphorismen zu provozieren. Diese Tendenz geht mit einer Hinwendung zu gestisch-musikantischen Dimensionen einher. Kurtág fordert ein innerliches Nachvollziehen, ein ‚Erleiden‘ der musikalischen Geste durch die Interpret*innen,³⁴¹ aufbauend auf der Überzeugung, dass diese Gesten in ihrer Kürze und Kompression Inhalte zu vermitteln imstande sind, auf die gleichzeitig – verstärkend, konkretisierend – vielfältige Paratexte hinweisen (Werk- und Satztitel, meist nur andeutende Programmnotizen und Widmungen). Im Fall des im Folgenden in den Mittelpunkt gerückten Werks *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* (1988–90) ist allein durch den Titel sowohl ein rituell-religiöser Kontext suggeriert als auch eine kontemplative Haltung des Gedenkens und Sich-Erinnerns gesetzt.

Die bislang in der Erforschung musikalischer Kürze noch relativ wenig beachtete Tatsache, dass nahezu alle ‚kurzen Stücke‘ in der Musikgeschichte in zyklischer Anordnung auftreten – ein Prinzip, für das vor allem Beethovens Bagatellen und spätere Charakterstück-Zyklen Vorbild gewesen sein dürften – und damit am Ende die Kürze wiederum erheblich ‚in die Länge gezogen‘ wird, könnte eine Konsequenz der Erkenntnis gewesen sein, dass, wie Obert formuliert, „Kürze [...] keine Form“ ist: „als bloße kurze Erstreckung ist sie zunächst etwas Äußerliches und bleibt, so merkwürdig es erscheinen mag, abstrakt,

337 Berg „Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen“, 5; vgl. auch Angerer, „Kürzen“, 18.

338 Obert, *Musikalische Kürze*, 154.

339 Schönberg, „Warum neue Melodien schwer verständlich sind“.

340 Schönberg, „Brahms, der Fortschrittliche“, 49.

341 Vgl. Brüllmann, „Mit den wenigsten Tönen“, 45. Vgl. auch die Beschreibung des Bratschers William Coleman vom Kuss Quartett über die Zusammenarbeit mit Kurtág am *Officium breve*: <http://www.youtube.com/watch?v=wk1DB-txkoo>.

denn sie ist unspezifisch ohne das, was sie konstituiert.“³⁴² Generell erlaubt es die zyklische Anordnung oder Reihung von komprimierten Formen jedenfalls, aus dem Verzicht auf die große Form in loser Folge paradoxerweise doch wieder zur großen Form zu gelangen – im Falle Kurtágs bis hin zu abendfüllenden Werken wie den *Kafka-Fragmenten* für Sopran und Violine op. 24 (1985–87), deren 40 Sätze eine Gesamtdauer von bis zu 70 Minuten einnehmen.

Die Hinwendung zur kurzen Form schafft zunächst also mindestens so viele Probleme wie sie löst. Die Knappheit mag die Vermittlung musikalischer Botschaften (im weitesten Sinn) erleichtern, in ihrer zyklischen Anordnung drohen diese aber wiederum zur klassizistisch abgerundeten Geste zu gerinnen. Der Akzent vieler kurzer Stücke nach 1950 liegt deshalb wohl auch gerade in ihrer Tendenz zur Sprengung der zyklischen Geschlossenheit hin zu einem disparaten Gesamtbild. So scheint es zunächst konsequent, wenn Kurtág Wert darauf legt, das einzelne musikalische Ereignis *für sich* wichtig zu nehmen:

Was ich zu dieser Zeit [Ende der 1970er Jahre] wollte, war wirklich eine solche Kürze zu erreichen, daß jeder Moment wesentlich und wichtig ist und sie zusammen die Form ausfüllen, ohne die Balance zwischen zu wenig und zu viel aufzugeben. Vor allem sollte alles Überflüssige weggelassen werden, das heißt, das meiste an Ausdruck und Inhalt mit den wenigsten Tönen formuliert sein.³⁴³

Diese Fokussierung auf Einzelmomente, repräsentativ für eine breite Tendenz neuer Musik zur ‚Überwindung der Zeit‘ (→ 3.2), machte nun freilich, wie Kurtágs Mitarbeiter András Wilhelm ausführte, von Anfang an die Großform zur „entscheidenden Herausforderung“³⁴⁴ in Kurtágs Werken. Tatsächlich wurde die Anordnung der Einzelsätze in Kurtágs vielsätzigen Miniaturzyklen seit den 1980er Jahren zunehmend kontingent, ja teilweise der Verantwortung anderer überlassen oder gar den Interpret*innen anheimgestellt.³⁴⁵ Kurtág

³⁴² Obert, *Musikalische Kürze*, 183.

³⁴³ Kurtág, „Meine Gefängniszelle – meine Festung“, 32. Vgl. auch Brüllmann, „Mit den wenigsten Tönen“, 47: „Kurtág [...] hebt [...] immer wieder die Rolle des konkreten musikalischen Ereignisses hervor, das für sich wichtig zu nehmen sei.“

³⁴⁴ Wilhelm, „Satzfolge und Großform“, 36.

³⁴⁵ Die Anordnung der *Kafka-Fragmente* wurde größtenteils von András Wilhelm vorgenommen, der für die Editio Musica Budapest Kurtágs Verlagskatalog zusammenstellte (vgl. ebd. und Kurtág, „Meine Gefängniszelle – meine Festung“, 34f.). In *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* op. 37 (1996/99) wurde die Anordnung der Einzelsätze zunächst den Interpret*innen überlassen, wobei Kriterien für die Anordnung genannt wurden (z.B. sollten „Charaktere und Tonarten miteinander kontrastieren und sich ergänzen“, Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 274; vgl. ebd. 272–280). Allerdings ist momentan nur eine Fassung mit der von Kurtág festgelegten Reihenfolge erhältlich. Dies mag darauf hinweisen, „dass aus Sicht des Komponisten der performativen Überzeugungskraft der Interpretation offensichtlich doch eine Grenze gesetzt ist.“ (Poller, „The Interpretation is the Message“, 102.) Poller weist darauf hin, dass auch Kurtágs *...pas à pas – nulle part...* für Bariton, Streichtrio und Schlagzeug op. 36 (1993–97) als offene Form konzipiert war, bisher allerdings nur in der vom Komponisten festgelegten ‚Pariser Fassung‘ der Uraufführung gespielt wurde (ebd.).

selbst hat hinsichtlich der Frage wie sich die einzelnen Stücke zu einem Zyklus zusammenschließen mehrfach den geringen Stellenwert makroformaler ‚Vorausplanung‘ eingeräumt: „*Wie machen Sie das? Schreiben Sie einfach Einzelstücke und probieren dann, auf welche Weise sie zusammenpassen?*“ Eigentlich schon in dieser Weise, ja.“³⁴⁶ Kurtágs Verfahren führen also zweifellos zu einer gewissen ‚Losigkeit‘ der Einzelsätze hinsichtlich ihrer Stellung im Zyklus bis hin zu einer Situation, in der nicht mehr klar ist, ob wir einer Folge von distinkten Einzelsätzen oder einfach einer nicht voraushörbaren Reihung isolierter Klangereignisse lauschen. Wilhelm fasst diese Eigenschaft auf als Indiz für einen Bezug Kurtágs auf offene Werkkonzeptionen der 1960er Jahre, wobei Kurtágs „Kaleidoskop“ im Gegensatz zu den aleatorischen Konzeptionen dieser Zeit stets „im klassischen Rahmen“ stehe.³⁴⁷

Kurtágs Zyklen bilden somit grundsätzlich einen makroformalen Archetypus aus, der als ‚perforierte Zeit‘ bezeichnet werden kann. Als Konsequenz einer solchen Anlage erscheint die Gesamtform in der Regel als eine Klangfolge, in der einzelne Klangereignisse klar voneinander isolierbar sind, oft bewusst gestützt durch auf Diskontinuität zielende Prozesse der Montage, Fragmentierung oder Komprimierung, wobei ihre Abfolge sich nicht unmittelbar in einen zwingenden Prozess einfügt. Aus Sicht einer performativen Analyse ist nun die Frage von besonderem Interesse, welche Konsequenzen für die musikalische Wahrnehmung dieses Modell zeitigt und wie sie sich der ‚perforierten Zeit‘ über ein performatives Hören nähern könnte, das sich von Schönbergs autoritärem Hörmodell emanzipiert. Die folgenden Überlegungen versuchen diese Frage aus Sicht der in diesem Buch entwickelten Theorie posttonaler Morphosyntax zu umkreisen.

Die in der neuen Musik gehäuft anzutreffenden kompositorischen Strategien zur Zertrümmerung oder Destabilisierung musikalischen Zusammenhangs verfolgen zumeist die Absicht, ein körperhaftes, schutzloses, dem Klang in gewisser Weise ‚ausgeliefertes‘ Hören unabhängig von einem konventionellen Konzept von ‚Bildung‘ zu ermöglichen. Solche Strategien galten in der Theorie neuer Musik von jeher als besonderes Signum von Modernität (→ 1.3.2). In der seriellen Musik sowie in Ansätzen John Cages und der New York School wurden Strategien ersonnen, die versuchten, auch die nunmehr, im historischen Rückblick, in den Werken der Schönberg-Schule deutlich identifizierbaren Reste konventioneller Zusammenhangsbildung zu tilgen. Diese kompositorische Kritik an etablierten Formen musikalischer Kontinuität, gekoppelt an die Wiederentdeckung emphatischer Kürze, hat sich als ein Paradigma der neuen Musik bis in die Gegenwart hinein weiterentwickelt, freilich mit vielen Parallel- und Gegentendenzen. Die Fragmentformen in Luigi Nonos späten Werken etwa sind in ihrer Reihung „einander kontrastierender Fragmente“ und ihrem „Verzicht auf klangliche Expansion und organisch entwickelte Architektur“³⁴⁸ die vielleicht bekanntesten Beispiele dieses Paradigmas. Für Nono waren diese Formen ein

³⁴⁶ Kurtág, „Meine Gefängniszelle – meine Festung“, 33.

³⁴⁷ Wilhelm, „Satzfolge und Großform“, 38.

³⁴⁸ Drees, *Architektur und Fragment*, 12, 15.

Weg zur Öffnung eines „kreativen, suchenden Hörens“, das für ihn das „strikte Gegenteil des bestätigenden Hörens von längst Vertrautem“ bedeutete.³⁴⁹ Eine solche gezielte Isolierung von Klangereignissen findet sich über Nonos Spätwerk hinaus, in jeweils sehr unterschiedlicher und charakteristischer Weise, in den Werken Kurtágs, Feldmans und Ferneyhoughs (→ 1.4.8, 3.3). Durch eine isolierende Reihung von Klangereignissen werden Erinnern und Vergessen beim Hören in besonderer Weise thematisiert, wobei die zwei zentralen Techniken der „Gedächtnissabotage“ gezielt angewandt werden³⁵⁰: Durch die „Low-Information Strategy“ und die „Memory Length Strategy“, wie sie Feldman und Nono besonders nachdrücklich einsetzen (→ 1.4.8), wird die Unterscheidungsfähigkeit zwischen Identität, Ähnlichkeit und Kontrast der Ereignisse in der Erinnerung stark abgeschwächt und tendenziell eine Konzentration auf die Präsenz des jeweils klingenden Moments nahegelegt.

Vor diesem historischen und musikpsychologischen Hintergrund soll nun die morpho-syntaktische Analyse der Makroform des *Officium breve in memoriam Andrae Szervánszky* die Frage in den Mittelpunkt rücken, welche Formen des performativen Hörens aus dem Archetypus der perforierten Zeit resultieren können. Kurtág komponierte *Officium breve*, sein drittes Streichquartett, 1988 bis 1989 in Auftrag der Wittener Tage für Neue Kammermusik, wo das Werk am 22. April 1989 durch das Aurn Quartett uraufgeführt wurde. Es ist dem damaligen künstlerischen Leiter des Festivals Wilfried Brennecke gewidmet.³⁵¹ Das Werk ist mit seiner Vielzahl an intertextuellen Verweisen und Überlagerungen von Paratexten ein besonders charakteristisches Beispiel für die oben dargestellte Neigung Kurtágs seine Werke mit Bedeutungen zu versehen und damit ein metaphorisches Hören zu provozieren. Bereits im Titel gibt es sich als Gedenkkomposition für Kurtágs Lehrer, Freund und Mitstreiter Endre Szervánszky (1911–1977) zu erkennen, während im Vorwort die zentrale Stellung der Musik Anton Weberns für Szervánszky hervorgehoben wird, sodass „ein *In memoriam Szervánszky* geschriebenes Werk auch eine Huldigung an Webern mit“ einschließen müsse.³⁵² Nahezu alle der insgesamt 15 kurzen Sätze bewahren das Andenken von Kolleg*innen oder Freund*innen und gehen außerdem auf ältere eigene Stücke sowie auf Werke Szervánszkys (ein Arioso, den dritten Satz aus der *Serenade* für Streichorchester, 1947–48) und Weberns (den kanonischen sechsten Satz aus der II. Kantate op. 31, 1941–43) zurück. Das *Officium breve* etabliert so, wie Tobias Bleek in seiner Monographie des Werks eingehend gezeigt hat, besonders ‚sprechende‘ Beispiele musikalischer Intertextualität (Tabelle 9 bietet eine Zusammenfassung der wichtigsten Verweise).³⁵³

349 Stenzl, „Nono, Luigi“.

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

351 Zu den Hintergründen und Umständen der Entstehung und Uraufführung vgl. Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 135–149. Der Satz Xa wurde erst nach der Uraufführung komponiert und 1990 erstmals aufgeführt (vgl. Anm. 360).

352 Kurtág, *Officium breve in memoriam Andrae Szervánszky*, Vorwort zur Partitur.

353 Wichtigste Grundlage der Tabelle ist Bleek, *Musikalische Intertextualität*.

Satz	Dauer ³⁵⁴	Vortragsbezeichnung	kompositorische Quellen und Verfahren
I	00:27	Largo [Vc. solo]	<i>Virág az ember (Turcsányi Tibor emlékére)</i> für Violoncello solo, 1978 ³⁵⁵ ; Variante des ‚Blumen-Monogramms‘; <i>attacca</i>
II	00:33	Più andante	<i>In memoriam Baranyai Zsolt</i> für zwei Blockflöten [alternativ: zwei Oboen (d’amore), zwei Klarinetten] und Harfe [alternativ: Harmonium, Klavier, Cembalo], 1978 ³⁵⁶ ; Cello-Arpeggien gehen auf Harfenpart zurück
III	00:42	Sostenuto, quasi giusto [Vla., Vc.]	<i>Hommage à Szervánszky (a)</i> für Klavier [zweihändig] (1973–75, in <i>Játékok</i> , Bd. III) ³⁵⁷ ; Webern-ähnliche Motivik mit Pausen durchsetzt; Tendenz zur horizontalen Symmetrie; entwickelt aus den Gerüsttönen in Szervánszky, <i>Serenade</i> für Streichorchester (1947–48), III. Arioso, Beginn [und eventuell auch aus dem ersten Satz] (gegenüber <i>Játékok</i> um einen Ganzton nach oben transponiert; C-Dur / C-mixolydisch entspricht der Tonart/-lage in Szervánszkys Original); endet mit langer Generalpause
IV	00:32	Grave, molto sostenuto quasi doppio più lento, calando al fine	Akkorde bzw. Figuren sind aus den drei Reihenformen von Weberns op. 31, sechster Satz gebildet; Bezüge gibt es vor allem zu Akkordbildungen in Kurtágs Streichquartett op. 1 (1959)
V	00:41	(Fantasien über die Harmonien des Webern-Kanons) Presto – Molto agitato [T. 5.5] – (hastig) [T. 12.2]	Basis: Webern op. 31, sechster Satz; basiert auf einem harmonischen Extrakt des Webern-Satzes, den Kurtág 1984 für seine Studierenden anfertigte; Kurtág: „vor-Dies Irae“ ³⁵⁸ [→ XIV]; <i>attacca</i>
VI	00:18	(Canon a 4) Molto agitato, ♩ = cca 120	Basis: Webern op. 31, sechster Satz

³⁵⁴ Die hier angegebenen Dauern basieren auf der Ersteinspielung des Werks durch das Arditti Quartett (1990, vgl. Audiobsp. 43).

³⁵⁵ Tibor Turcsányi war Cellist in Kurtágs Kammermusikklasse und kam bei einem Autounfall ums Leben; Kurtág schrieb das Stück als Kondolenzbotschaft an Turcsányis Eltern (Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 302).

³⁵⁶ Zsolt Baranyai war Student der Musikwissenschaft und starb beim selben Autounfall wie Tibor Turcsányi (vgl. Anm. 355, Hoffmann, „Post-Webernsche Musik“, 134).

³⁵⁷ Endre Szervánszky, ungarischer Komponist und Musikkritiker, war ab 1949 Professor für Komposition an der Musikakademie Budapest. Seine Sechs Orchesterstücke (1959) gehören zu den ersten dodekaphonen Werken in Ungarn.

³⁵⁸ Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 307.

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

Satz	Dauer	Vortragsbezeichnung	kompositorische Quellen und Verfahren
VII	00:32	Canon a 2 (frei, nach op. 31/VI von Webern) Sehr fließend ♩ = cca 168	Basis: Webern op. 31, sechster Satz; Vl. 1/Vl. 2 und Vla./Vc. metrisch gekoppelt
VIII	00:30	Lento	<i>Virág – Garzó Gabinak (a)</i> für Klavier (1981 in <i>Játékok</i> , Bd. V) ³⁵⁹ (vgl. XIII); Bezug zur Webern-Reihe; <i>attacca</i>
IX	00:45	Largo	entwickelt aus <i>Hommage à Mihály András. Zwölf Mikroludien</i> für Streichquartett op. 13 (1977–78), VII, T. 2: Chromatisierung der diatonischen Skala der <i>Mikroludien</i> ; lose Verbindung zu Szervánszky's Ariosio (→ XV); <i>attacca</i>
X	01:36	[Webern: Kanon a 4 (op. 31/VI)] Sehr fließend ♩ = ca. 168	Streichquartett-Bearbeitung von Webern op. 31, sechster Satz (Ganzton nach oben transponiert; erster Ton: e ¹); Text der ersten Strophe ist über die Systeme gesetzt, 1984
Xa		a tempo	Basis: Webern op. 31, sechster Satz; Vl. 1/Vla. und Vl. 2/Vc. metrisch und rhythmisch gekoppelt; erst nach der Uraufführung eingefügt ³⁶⁰
X		X Da capo al Fine	
XI	01:44	Sostenuto	<i>Szoltványi György emlékezete</i> [In memoriam György Szoltványi] für Klavier (1988, in <i>Játékok</i> , Bd. V [3 in memoriam, Nr. 1]) ³⁶¹
XII	00:33	Sostenuto, quasi giusto	<i>Hommage à Szervánszky (b)</i> für Klavier [vierhändig] (1973–75, in <i>Játékok</i> , Bd. III); Gerüstmodell entwickelt aus Szervánszky, <i>Serenade</i> für Streichorchester (1947–48), Tonart/-lage wie in III
XIII	00:45	Sostenuto, con slancio – Molto sostenuto [T. 3] – quasi Tempo I [T. 6] – Tempo I [T. 8]	<i>Virág – Garzó Gabinak (c/e)</i> für Klavier (1981 in <i>Játékok</i> , Bd. V) [vgl. VIII] ³⁶²

³⁵⁹ Die fünf Töne des Cellos ($d^1 - a^1 - e^2 - f^1 - des^2$) kodieren eine Telefonnummer, die Kurtág anlässlich des Todes der nahen Bekannten Gabriella Garzó genannt wurde (Hoffmann, „Post-Webernsche Musik“, 141 und Williams, „Kurtág, Modernity, Modernisms“, 62f.).

³⁶⁰ Bei der Uraufführung erklang der Satz X zweimal hintereinander (ohne eingeschobenes ‚Trio‘), wobei Kurtág die Entscheidung über die Anzahl der Wiederholungen den Ausführenden überließ (Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 140).

³⁶¹ György Szoltványi (1922–1988) war ein mit Kurtág befreundeter Pianist.

³⁶² Zu Gabriella Garzó vgl. Anm. 359.

Satz	Dauer	Vortragsbezeichnung	kompositorische Quellen und Verfahren
XIV	00:44	Disperato, vivo – più agitato [T. 7] – molto agitato, stringendo [T. 10] – ben marcato [T. 14] – Tempo I [T. 16]	Neukomposition; Tendenz zum Sekundkanon; fünf Phrasen durch Generalpausen getrennt; Bezüge zu Bartók, Viertes Streichquartett (1928), erster Satz; von Kurtág als „eigentliches Finale“ und „wildes Dies Irae“ bezeichnet ³⁶³
XV	01:01	Arioso interrotto (di Endre Szervánszky) Larghetto, ♩ = 42–44	Streichquartett-Bearbeitung von Szervánszky, <i>Serenade</i> für Streichorchester (1947–48), III. Arioso, T. 1–12
	11:29 [Gesamtdauer]		

Tabelle 9: Kurtág, *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky*, Übersicht

Die sich aus dieser vielschichtigen Anordnung ergebende zyklische Gesamtform ist nun zweifellos mehrdeutig, nicht zuletzt aufgrund der hochgradigen Fragmentierung der 15 Sätze innerhalb von knapp zwölf Minuten Spieldauer, wobei einige der Sätze besonders auffällig mit Pausen ‚durchlöchert‘ sind (besonders III und XI–XIV), während andere *attacca* ineinander übergehen (V–VI; VIII–IX–X) oder ohne Zäsur verschmelzen (I–II). Die Satzeinteilung ist also für den Wahrnehmungsakt nur sehr bedingt relevant. Ein Großteil der Analysen hat daher auch die „Ambiguität, Heterogenität und Offenheit der Form“ akzentuiert.³⁶⁴ Peter Hoffmann geht von einem linearen Prozess aus, der von Allusionen an Szervánszky's tonales allmählich in Weberns dodekaphones Idiom übergeht und dann wieder zum Szervánszky-Klang zurückkehrt.³⁶⁵ Alan E. Williams betont dagegen die Überlagerung unterschiedlicher Formmodelle, insbesondere einer „symmetrical arch form“ und des „asymmetric dialectical process of mediation of initially opposed material“, wobei tonale und atonale Materialien trotz der Annäherung eine bestimmte Art von Inkommensurabilität bewahren.³⁶⁶ Bleeks Deutung schließlich geht von den Grundprinzipien einer auf Robert Schumanns Klavierzyklen zurückverweisenden assoziativen Zusammenhangsbildung und Kontrastdramaturgie aus, die zu einer labyrinthischen, netzwerkartigen Struktur führen, zu einem „offenen Gebilde, in dem sich unterschiedliche Entwicklungsverläufe durchkreuzen [...]“. ³⁶⁷

³⁶³ Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 307 und 310.

³⁶⁴ Ebd., 287 mit Bezug auf Untersuchungen von Alan E. Williams, Friedemann Sallis und Elise Malinge.

³⁶⁵ Basis dieser Interpretation ist ein zentristisches Modell, in dessen Mitte die um Webern zentrierten Sätze V bis X stehen (in denen VIII und IX eine ‚Insel‘ bilden), umrahmt vom zwischen Webern und Szervánszky vermittelnden Satzpaar IV/XI und den Szervánszky-Hommagen I–III/XII–XV, wobei XIV, Kurtágs eigener Einschätzung folgend, als „Schlußsatz“, XV als Coda aufgefasst wird (Hoffmann, „Post-Webernsche Musik“, 144).

³⁶⁶ Williams, „Kurtág, Modernity, Modernisms“, 61.

³⁶⁷ Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 298.

Die scharfen Kontraste zwischen und innerhalb der Sätze sind gewiss intentional und auf die Werkgenese rückführbar: Die Sätze IV, XI und XIV wurden zuletzt komponiert und gezielt an markant kontrastierenden Stellen in den Zyklus eingefügt.³⁶⁸ In dieselbe Richtung weist die gezielte Fragmentierung des Satzlussesatzes, der mitten in einer mixolydisch eingefärbten Kadenz abbricht. (Diese mixolydische bzw. plagale Tendenz des C-Dur, die durch Szervánskys Arioso vorgegeben ist, wird im *Officium breve* bereits im zweiten Satz und auch später immer wieder angedeutet.) Insgesamt führen diese Brüche, laut Bleek, zu einer „Profilierung der Individualität des Einzelsatzes und eine[r] Steigerung seiner ästhetischen Wirkung.“³⁶⁹ Hermeneutisch deutbar sind die scharfen Schnitte und komponierten Fragmente als Symbole von Tod und Vergänglichkeit, eine Assoziation, die durch quasi-barocke Topoi wie *tnesis* oder *sospiratio*³⁷⁰ und die fortgesetzte Referenz an Kurtágs persönliche „Blumen-Monogramme“ gestärkt wird.³⁷¹

Die folgenden Skizzen zur Interpretation der Großform versuchen nun im Gegensatz zu den hier referierten Deutungen einen wahrnehmungsbasierten Zugang zu *Officium breve* zu skizzieren. Aufgrund der zahlreichen Pausen, Zäsuren und des schroff kontrastierenden Materials enthält das *Officium breve* eine besonders hohe Anzahl an *cues*, eine Anlage, die für den Archetyp der perforierten Zeit charakteristisch ist. Die Amplitudendarstellung der Ersteinpielung durch das Arditti Quartett (Abb. 28, Audiobsp. 43) macht diesen hohen „Perforationsgrad“ deutlich. Eine systematische Darstellung, die nur zwischen Klang und Stille unterscheidet, zeigt besonders deutlich den „perforierten“ Verlauf (Abb. 29, vgl. Abb. 28 oben). Freilich variieren die Dauern dieser Stille-Zäsuren je nach Einspielung beträchtlich, da Perforationsgrad, Tempo und interpretatorisches Gesamtkonzept eng zusammenhängen. Hier wäre ein erster Ansatzpunkt für die Einbeziehung der aufführungspraktischen Dimension in die Analyse.³⁷²



Audiobeispiel 43: Kurtág, *Officium breve*, Arditti Quartett, Aufnahme 1990, CD MO 789007, © 1991 Auvidis, Track 19

³⁶⁸ Ebd., 296f. und 138–149. Kurtág komponierte den vierten Satz erst auf Anraten von András Wilhelm, um eine Brücke zwischen dem dritten und fünften Satz herzustellen (Hoffmann, „Post-Webernsche Musik“, 138).

³⁶⁹ Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 297.

³⁷⁰ Vgl. ebd., 256 und 303–306 sowie Williams, „György Kurtág and the Open Work“, 144. Kurtág merkt an, dass er zunehmend versuchte, herkömmliche „Seufzer-Motive“, die halbtönig fallen, zu vermeiden. Der Grund für das Zitieren des Kopftemas des Arioso-Satzes aus Szervánskys *Serenade* lag darin, dass es vorwiegend große Intervalle enthielt (Kurtág, *Drei Gespräche mit Bálint András Varga*, 99).

³⁷¹ Vgl. dazu oben Anm. 324 sowie die Hinweise in Tabelle 9.

³⁷² Ablesbar sind deutliche Unterschiede in der Gestaltung schon an den variierenden Gesamtdauern der Einspielungen: Der Dauer der Ersteinpielung des Arditti Quartetts (11:29, 1990) vergleichbar ist die Einspielungsdauer des Basler Streichquartetts (11:44, Amphion amp 18984, 2000). Die Gesamtdauern der Einspielungen durch das Keller-Quartett (ECM 453 258-2, 1996; 13:12) und das Kuss Quartett (Sony Music 2007, 13:13) liegen deutlich darüber.

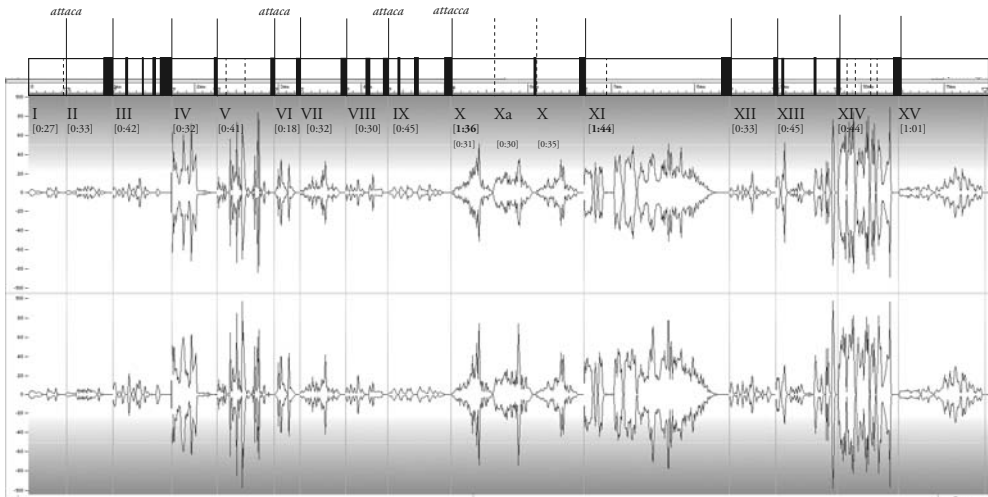


Abbildung 28: Kurrág, *Officium breve*, Amplitudendarstellung und Stille (schwarze Balken), Einspielung des Arditti Quartetts (1990)

Abbildungen 28 und 29 sowie Tabelle 9 kann man auch entnehmen, dass die meisten Sätze nur zwischen 27 und 45 Sekunden lang sind, wobei VI besonders deutlich verkürzt ist (18 Sekunden) und drei Sätze länger als eine Minute dauern (X, XI, XV, wobei X drei Teilsätze im Schema A-A'-A in sich umfasst) und so besonderes Gewicht erhalten. Die Amplitude zeigt, dass die Sätze IV/V, X/XI und XIV deutliche dynamische Spitzen haben. Dauer, Dynamik und Satztechnik bilden zusammen eine erste grundlegende morphosyntaktische Hierarchieebene (Abb. 29): Die ersten Abschnitte von IV und XIV bilden die am schärfsten kontrastierenden Pfeiler. Der kurze Ausbruch in IV wird dabei rasch von einem *Misterioso*-Echo abgelöst, während in XIV die hohe dynamische Energie über die gesamte Dauer erhalten bleibt. Im Zentrum wird zwischen dem ‚wiegenden‘ Rhythmus des Webern-Kanons (X) und dem Unisono mit ‚Serioso‘-Charakter am Beginn von XI ein signifikanter morphologischer Kontrast erzeugt. Die Rahmenabschnitte I–II (1:00) bzw. I–III (1:42) und XV (1:01) bilden einen kontemplativen äußeren Rahmen der beiden Ausbrüche in IV und XIV, sodass eine klassizistische symmetrische Formarchitektur mit den Sätzen X/XI als Symmetrieachse resultiert.³⁷³

Für die hörend wahrgenommene Verknüpfung zwischen den einzelnen Klangereignissen ist die symmetrische Architektur aber wohl von untergeordneter Bedeutung, wird sie

³⁷³ In der Einspielung des Arditti Quartetts dauern die Sätze I bis IX exakt 5:00 Minuten, die Sätze XI bis XV 4:47 Minuten. Die Position des markanten Einschnitts zwischen den Sätzen X und XI (6:36, vgl. Abb. 28) nähert sich der Proportion des Goldenen Schnitts (die Dauernproportion der Sätze I–X und XI–XV ist 1,351; die Proportion der Gesamtdauer und der Sätze I–X ist 1,739; im Falle eines exakten Goldenen Schnitts wären diese beiden Proportionen identisch bei 1,618).

2. POSTTONALE KLANG-ZEIT-RÄUME: PERFORMATIVE ANALYSEN

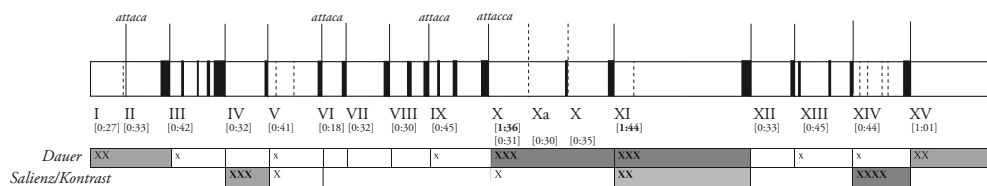


Abbildung 29: Kurtág, *Officium breve*, Formarchitektonik, Dauer, Saliens / Kontrast

doch von einer Vielzahl von Prozessen und Ebenen überlagert und verdeckt. Dabei spielt zunächst die harmonische und stilistische Anlage im graduellen Bereich zwischen Tonalität und Atonalität eine Rolle. Die Tonhöhenbeziehungen sind in Notenbeispiel 54 in zwei Systemen zusammengefasst. Deutlich wird dabei zum einen, dass die Dreiklangstöne von C-Dur, die bereits durch die Quintenschichtung zu Beginn erreicht werden, immer wieder als Achsentöne auftreten, zum Teil als eigenständige Stufen ‚ausharmonisiert‘ (E-Dur in VI und VII). In XI tritt der Ton c^1 überdeutlich als ritualhaft intonierter Zentralton in Erscheinung, von allen vier Streichern anfangs unisono intoniert.³⁷⁴ Dass der Webern-Kanon in Kurtágs Fassung mit den Dreiklangstönen $e - g - c$ beginnt (Kurtág transponiert Weberns Original um einen Ganzton nach oben), trägt nicht unwesentlich zur engen Kopplung der Szervánsky- und Webern-Schichten bei, die insbesondere in den Sätzen III und XII zum Tragen kommt. Während diese ‚Ursatz-ähnliche‘ Kontinuität der Achsentöne als Gegenpol zum Prinzip der perforierten Zeit verstanden werden kann, dienen die unregelmäßig, doch insistierend auftretenden und herausstechenden Aktionen in hoher und höchster Lage (Sätze IV, VI, VII, IX, XII, XIV, im Notenbeispiel grau unterlegt) dazu, diese Kontinuität immer wieder durch eine Art registrales Schwindelgefühl zu destabilisieren, selbst wenn diese Aktionen in einigen Fällen auch auf den Achsentönen $c - e - g$ aufbauen. Daneben etabliert die Tendenz zum chromatischen Total eine weitere Achse zwischen den Sätzen IV und XIV: In diesen Sätzen ergänzen sich Cluster-Akkorde und Sekundkanons zum Zwölftontotal³⁷⁵ und Spitzentöne zerschneiden in höchster Lage das Klangspektrum.

³⁷⁴ In diesem Satz enthalten von den insgesamt einhundert Achtelklängen 96 den Ton c^1 , oft mehrfach (oktav)verdoppelt, aber nur selten in reinem Unisono, sondern meist durch (chromatische oder sonstige) Nebennoten verdeckt.

³⁷⁵ Wie aus Notenbeispiel 54 ersichtlich wird in IV zu Beginn der Cluster $a - dis^1$ exponiert, kurz darauf folgt (in Takt 5) der Cluster $es^1 - a^1$ (über ais). In Satz XIV bewegt sich der Sekundkanon zunächst im chromatisch ausgefüllten Ambitus $e^1 - a^1$. Am Schluss der dritten Phase des in fünf Phrasen verlaufenden Satzes wird der chromatisch ausgefüllte Bereich $g^1 - c^2$ erreicht, sukzessive zum Zwölftontotal ergänzt durch den chromatischen Ambitus der Phrasen 4 ($e^1 - b^1$) und 5 ($des^1 - ges^1$).

Notenbeispiel 54: Kurtág, *Officium breve*, Tonhöhenprozesse

Eng verwoben mit dem Tonhöhenverlauf ist ein fortgesetzter Prozess stilistischer Assoziationsbildung (Abb. 30). Naheliegender ist es zunächst gewiss, diesen Prozess so aufzufassen, dass die umspielten, angedeuteten Stilidiome von Szervánsky und Webern sich zu den Sätzen X und XV hin zunehmend konkretisieren und zwar in einer Wechselwirkung dergestalt, dass Webern-Elemente im Szervánsky-Idiom und Szervánsky-Elemente im Webern-Idiom durchschimmern oder sogar deutlich hervortreten, was insbesondere anhand der korrespondierenden Sätze III und XII gezeigt werden kann: Hier erscheint ein aus dem Szervánsky-Arioso extrahiertes Tonhöhenmaterial in einer Webern'schen Satztechnik.³⁷⁶ Sylvia Grmela entwirft auf der Basis stilistischer Assoziationsbildung zu den beiden dominierenden Stilikonventionen und dem Ineinandergreifen von Erinnerung und Wiederkehr ein siebenteiliges Formmodell (I–III, IV–VII, VIII–IX, X, XI–XIII, XIV, XV).³⁷⁷ Gegenüber

³⁷⁶ Vgl. dazu im Detail u.a. Bleek, *Musikalische Intertextualität*, 244–253.

³⁷⁷ Grmela, „Recall and Repetition in Some Works by Kurtág“.

der dabei zugrunde liegenden produktionsästhetischen Perspektive muss hier nun freilich hervorgehoben werden, dass die Webern-Stilistik nur in den Sätzen VII und X explizit hörbar wird. Die Sätze IV, V und VI dagegen sind zwar auf kompositionstechnischer Ebene aus dem Webern-Material hervorgegangen, erscheinen aber auf der klanglichen Oberfläche, und stellenweise freilich auch kompositionstechnisch, dem Bartók-Idiom stärker als dem Webern-Idiom verpflichtet, was sie mit XIV, einer stilistisch relativ deutlichen Bartók-Hommage, wohl stärker verbindet als mit VII und X. Letztlich ist nur in X und XV stilistisch eine unzweideutige Zitatebene erreicht, sodass diese beiden Sätze für die hörende Gliederung der Makroform aus stilistischer Perspektive gewiss die markanteste Rolle spielen.

Als dritte Ebene einer phänomenologischen Diskussion der Makroform muss man neben der Architektur aus *cues* und stilistisch-tonaler Organisation auch metaphorische und narrative Dimensionen berücksichtigen. Diese sollen hier besonders akzentuiert werden, nicht zuletzt weil sie generell als ein Schlüssel für die Wahrnehmung und Erfahrung posttonaler Musik verstanden werden können, wie in diesem Buch schon vielfach gezeigt wurde. Morphologische und metaphorische Musikwahrnehmung sind aufs Engste ineinander verwoben, auch wenn sie in Analyse und Kritik allzu oft getrennt wurden: Die Zersplitterung der Zeitstruktur und die Bannung eines musikalischen Augenblicks – die Grundlagen der perforierten Zeit also – sind im Kern metaphorische Erlebnisqualitäten von Musik, die stets an die Vermittlung zwischen gestalthaften (morphosyntaktischen) und sinngenerierenden (metaphorischen) Dimensionen gebunden bleiben (→ 1.3.4).

In *Officium breve* lassen sich auf dieser Grundlage fünf verschiedene ‚narrative Fäden‘ unterscheiden, die, jeweils mit einer Art ‚topischer‘ Überschrift versehen, in Abbildung 31 graphisch dargestellt sind:

1. *Genese*: Der tastende Beginn symbolisiert eine ‚Genese‘ des Klangs aus der Stille, ein Topos, dessen ‚urzeitliche‘ Metaphorik durch die poröse Dynamik und Spielweise sowie durch den ‚kulturellen Code‘ offener Quintintervalle inszeniert wird. Im zweiten Satz dann wird der Versuch von Gestaltbildung durch Motivik abrupt unterbrochen, die Dreiklänge werden weiter durch offene Quinten dominiert (Vla., Vc.). Der tastende und fragmentarische Charakter setzt sich in III fort.
2. *Ausbruch und Echo*: Die scharfen Akkorde in IV bilden, wie dargestellt, eine starke Achse zu XIV. Auf beide Ausbrüche folgt ein Echo: Im vierten Satz ist bereits in Takt 2 in die *Marcato*-Akkorde ein Echo integriert, in Takt 6 folgt ein weiteres Echo der *sul tasto* und teils mit Flageolett im vierfachen *piano* gespielten raschen Figuren (sie erinnern an das *Allegro misterioso* aus Bergs *Lyrischer Suite*). Das Echo-Prinzip dominiert auch die *attacca* verbundenen Sätze V und VI durchgehend, besonders explizit in den Takten 10 bis 17 von V, in denen Viertongruppen fortgesetzt in Dynamik, Klangfarbe, Dauer variiert werden, auch hier mit Tendenz zur Symmetrie und gekoppelt an den auskomponierten Prozess Verlangsamung – Beschleunigung. Die Klangereignisse werden damit erstmals in ‚diskursiver‘ Weise entwickelt, wobei VI als auskomponierte Fermate fungiert, die in sich wiederum Echoprinzipien integriert (Takt 5). Das Echo-Modell

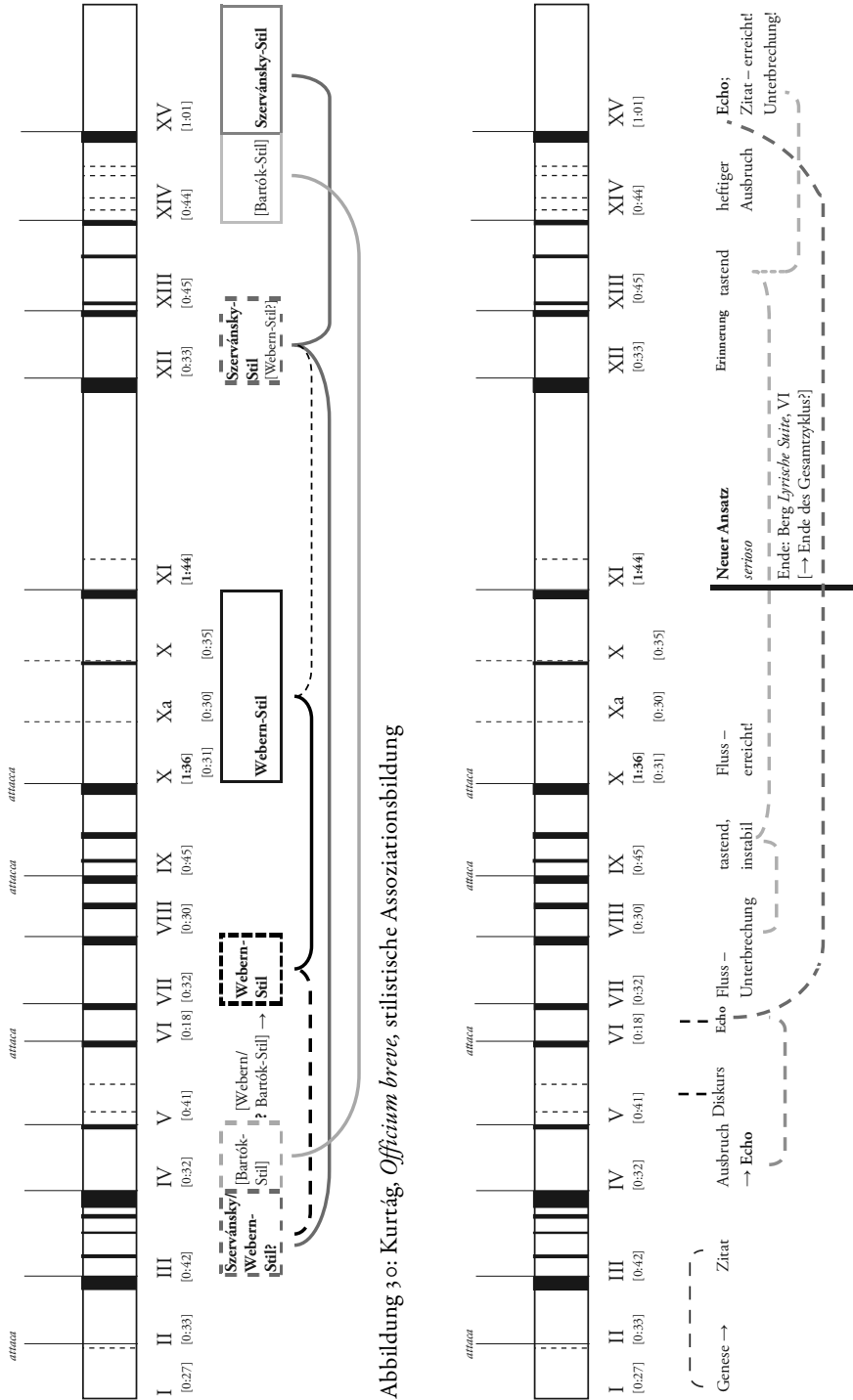


Abbildung 30: Kurtág, *Officium breve*, stilistische Assoziationsbildung

Abbildung 31: Kurtág, *Officium breve*, narrative Fäden

dient also sowohl als *imprint* auf makroformaler Ebene als auch als Mittel, um Kontinuität in lokalen Verläufen zu erzeugen.

3. *Erinnerung*: Satz XI steht in gewisser Weise isoliert im narrativen Verlauf, da er zum einen durch seinen *Tenuto*-Charakter und den heterophonen Satz scharf mit der sprachhaften Kontrapunktik von X kontrastiert, zum anderen am Ende durch die langsam verklingende offene Figur, die an den Schluss von Bergs *Lyrischer Suite* anspielt, eine deutliche Schlusswendung besitzt (die noch keiner der bis dahin erklangenen Sätze aufwies). Wird also die Kontinuität hier deutlich unterbrochen, so sind die folgenden Sätze XII bis XIII wieder klarer als Einheit zu sehen, wobei an die zurückgenommene Stimmung der Sätze I bis III erinnert wird. Die Schlüsselmetapher der *Erinnerung* lässt sich in *Officium breve* in vielfacher Weise konkretisieren, zum einen werkimmanent, etwa in der engen strukturellen Korrespondenz der Sätze III und XII oder im tastenden, instabilen Charakter der Sätze I–III, VI, VIII, IX, zum anderen intertextuell im fortgesetzten Evozieren von Fremdmaterial.
4. (a) *Versprechen und Einlösung – Fließen*: Das Spiel mit dem ‚Versprechen‘ eines energetischen Bewegungsprinzips, das erst nach längerer Zeit ‚eingelöst‘ wird, spielt eine Schlüsselrolle für das Verständnis der Makroform in *Officium breve*.³⁷⁸ Diese expektanzpsychologische Metaphorik spinnt sich in zwei Fäden fort: Zum einen in einer Gestik des Fließens, die vor allem durch die auftaktig-wiegende Faktur des Webern-Kanons bestimmt ist. Sie wird in VII wiederholt unterbrochen, vor allem zur Mitte hin durch *Col-legno-battuto*-Schläge und *Pizzicati*, wobei die Sätze VIII und IX mit ihren unsicher gleitenden Nebennoten und Seufzern zu einer längeren ‚Abschweifung‘ führen, ehe das Fließen sich in der dreifach bestätigten Folge des Webern-Kanons X–Xa–X dann ungebrochen entfalten kann.
4. (b) *Versprechen und Einlösung – Fremdkörper*: Der andere Faden ist eng mit der bereits beschriebenen ‚stilistischen‘ Ebene verknüpft und lässt sich fassen als Versprechen eines tonalen musikalischen Idioms, das, immer nur angedeutet, erst im letzten Satz schließlich eingelöst wird. Auf der Zitatebene sind Szervánsky- und Webern-Idiom, wie dargestellt, eng aneinandergekoppelt. Diese Ebene zeichnet sich, vor allem in den Sätzen I–III, VII, X, XII und XV, dadurch aus, dass sie immer wieder einen leichten Bruch mit der Grundstimmung des Werks erzeugt, zu der sie doch gleichzeitig selbst wesentlich beiträgt.

Der Schlusssatz erfüllt aus Sicht der narrativen Metaphorik also eine dreifache Funktion: Zum einen ist er als *Echo* an XIV gekoppelt, zum zweiten stellt er eine Einlösung jenes ‚Versprechens‘ dar, das immer wieder das tonale Idiom anklingen ließ, aber nie entfaltete, zum dritten zitiert er jenes Idiom aber nur als Fragment, in verstörender Weise mit der Ein-

³⁷⁸ Hier kann ein Bezug auf die Sonatentheorie von James Hepokoski und Warren Darcy angedeutet werden, in der die Exposition als „structure of promise“, die Reprise als „structure of accomplishment“ aufgefasst wird (Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 17–20). Dieser Bezug wird im dritten Kapitel in der Analyse von Lachenmanns Streichquartett *Gran Torso* erneut aufgegriffen (→ 3.4).

führung des ‚harmoniefremden‘ Tons *b* abrupt abreißend, und macht so am Ende einmal mehr das Grundmodell der perforierten Zeit fast schmerzhaft hörbar.

*

Als besondere Qualität von Kurtágs Musik ist oft ihre „Konzentration auf das Wesentliche“³⁷⁹ hervorgehoben worden, ihre Fähigkeit, die Dinge ‚auf den Punkt zu bringen‘.³⁸⁰ Kurtág selbst dagegen hat seine Konzentration auf die kleine Form immer wieder auch als Problem, als Engpass empfunden,³⁸¹ ebenso wie die aphoristische Kürze in den Werken der Wiener Schule, selbst bei Webern, von den Komponisten eher als ein Übergangsstadium aufgefasst wurde, das in eine Art künstlerische Aporie geführt hatte – selbst wenn sich diese Charakterisierung musikhistorisch kaum halten lässt.³⁸² Am Ende ist es keineswegs eindeutig, was ‚auf den Punkt bringen‘ in der Musik überhaupt bedeuten kann. Die Aura eines einzelnen Tons oder Ereignisses mit dem notwendigen Pathos des ‚Erleidens‘ zu zelebrieren kann ebenso zum sinnentleerten Topos geraten wie etwa Morton Feldmans ‚himmlische Längen‘ oder Gustav Mahlers Sinfonien in eigentümlicher Weise etwas ‚auf den Punkt zu bringen‘ scheinen.

Dennoch: Das Modell der perforierten Zeit in der neuen Musik ist vermutlich nicht zuletzt aus der Erkenntnis heraus entstanden, dass musikalisch eine Sache nur *einmal* gesagt, eben ‚auf den Punkt gebracht‘ werden und nicht durch einen ‚diskursiv‘ oder ‚dialogisch‘ entwickelten Zusammenhang verdeutlicht werden muss. Diese Erkenntnis sprach Webern in Bezug auf Schönbergs Klavierstück op. 11, Nr. 3 deutlich aus: „Einmal aufgestellt, drückt das Thema alles aus, was es zu sagen hat; es muss wieder neues kommen.“³⁸³ Aus dieser Sicht ist die perforierte Zeit einerseits Konsequenz einer zugespitzten Originalitätsästhetik,³⁸⁴ die zugleich durch eine ritualisierte Reihung von komprimierten musikalischen Gedanken gezielt die ‚Sabotage‘ von Erinnerung betreibt.

Kurtágs *Officium breve* ist aufgrund seiner zerstückelten Anlage zwar zweifellos ein sprechendes Beispiel für den Archetyp der perforierten Zeit, aber es bildet doch, wie aus der Analyse deutlich wurde, durch die vielfältigen metaphorischen und strukturellen Fäden, die das zerstückelte Material zusammenhalten, eine sehr gut fassliche Makroform aus. Das Sabotieren der herkömmlicherweise für die Formwahrnehmung zuständigen Gedächtnisfunktionen durch eine Emanzipation des musikalischen Ereignisses wird hier also

379 „Zu den renommiertesten Komponisten Ungarns zählt der im Jahre 1926 geborene György Kurtág. Er bringt das Kunststück zuwege, durch äußerste Konzentration auf das Wesentliche starke Emotionen bei seinen Zuhörern zu wecken.“ („Ferienkurse heute: Sprache in Tönen“, *Echo online*, 9.7.2008)

380 „Kurtágs Chorstücke sind im einzelnen kurz, kurz und bündig, extrahieren die Essenz des Expressiven, sind gleichsam Reduktionen des Formalen auf das Wesentliche. Musik, die auf den Punkt gebracht wird, Musik von unbestechlicher Autonomie.“ (Daumann, „Auf den Punkt gebracht“)

381 Vgl. dazu etwa Kurtág, *Drei Gespräche mit Bálint András Varga*, 96f.

382 Obert, *Musikalische Kürze*, 269–271.

383 Webern, „Schönbergs Musik“, 41.

384 Obert, *Musikalische Kürze*, 154f. und 271.

deutlich weniger radikal in Szene gesetzt als bei Nono, Feldman, Ferneyhough oder auch in manchen anderen Werken Kurtágs. Die Stärke und zugleich Problematik von Kurtágs Formentwurf ist die relative Schlichtheit des intertextuell aufgerufenen Fremdmaterials, das, wie gezeigt, auf mehreren Ebenen eine so wichtige Rolle für das Erfassen der Makroform spielt: Zum einen leistet es, gestützt von der durch Kurtág geforderten performativen Umsetzung, eine unmittelbare Fasslichkeit, in der herkömmliche Gedächtnisfunktionen sinnvoll eingesetzt werden können, um ein Netz makroformaler Beziehungen zu entwickeln, wie es etwa durch Grmela's Studie akzentuiert wird.³⁸⁵ Auf der anderen Seite unterläuft gerade diese Fasslichkeit jene Suche nach Diskontinuität und Voraussetzungslosigkeit, die dem Modell der perforierten Zeit zugrunde liegt. So scheinen die stärksten Momente in *Officium breve* auch jene zu sein, in denen Kurtág vom obsessiven intertextuellen Spiel ablässt und sich den Tiefen harmonischer und klangfarblicher ‚Spekulation‘ überlässt, wie in den kurzen ‚Intermezzi‘ der Sätze VI, VIII, IX oder XIII. So gekonnt die Aneignung der fremden Idiome in den übrigen Sätzen auch geschieht, so stehen sie doch quer zu einer auf Präsenzwahrnehmung zielenden Grundintention, in der einzig ‚das konkrete musikalische Ereignis *für sich* wichtig genommen‘ werden soll. Sie stützen vielmehr ein beziehend-narratives Hören und machen so aus der ‚perforierten‘ tendenziell eine ‚glatte‘ Zeit, aus dem Labyrinth eine Formarchitektur, aus dem Fragment ein beziehungsvolles Ganzes, in dem die einzelnen Bruchstücke am Ende doch „zusammengehören, einander voraussetzen und sich aufeinander beziehen.“³⁸⁶ Dass die Suspendierung von Zusammenhang selbst wieder neuen Zusammenhang erzeugt, ist anhand von *Officium breve* in besonders eindrücklicher Weise spürbar und hörbar. Und es war wohl nicht zuletzt diese Erkenntnis, die Kurtág in weiterer Folge dann zu größeren formalen Prozessen, etwa in seinem Orchesterwerk *Stele* op. 33 (1994), geführt hat.

³⁸⁵ Vgl. Grmela, „Recall and Repetition“.

³⁸⁶ Wilhelm, „Satzfolge und Großform“, 38.

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.

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>).

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.

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?“

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 Musikanalyse¹⁶ 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 Lerdaahl, „Cognitive Constraints on Compositional Systems“.

¹⁶ Vgl. zur Kritik dieses Wahrnehmungsbegriffs u.a. Neuwirth, „Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse“.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 einnehmen.

[...] 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 gesamte 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.

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 nach-eifernden Hörer*innen.²⁰ Schenkers Urlinie-Tafeln²¹ 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 Wölfflin²³ 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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 hin-fällig 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 Schall-schwingungen 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

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 konzidierte 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 [...] herstellt“ 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 Schauspielerei 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 Umfangseins 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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 growth[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.

Zusammenhang mit den spektakulären Entwicklungen von Instrumentenbau, Orchester-technik 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 Intelligenz⁴¹ 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-quadrivales Denken ebenso bemerkenswert wie seine häufigen Bezüge auf geometrische Metaphern und sein – durchaus zeituntypisches – positiv akzentuiertes Bild der Beziehung Musik-Architektur⁴³:

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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 tendierte dieser Raumbegriff zur Expansion und Wucherung und somit zur Befreiung von architektonisch begrenzenden Raumkonzeptionen, zum anderen gewinnt Varèse aus der Verengung und Ausweitung einer imaginären Räumlichkeit entscheidendes expressives Potenzial, was seine Musik dem musikalischen Expressionismus annäherte.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)

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 Poesis 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.

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 Zeitbegriff⁵⁷: 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 prädestiniert, 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.

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 Formskeizzen, 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 Schönberg⁶⁸), 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'estetico nel poetico 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

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 Musizieren 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, 68 ff., 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.

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 Zyklichkeit 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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 zuständig 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.

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 Zeitarbeit 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 Musik⁸² – 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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 erweiterten 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. Rummenheller, „Hören“ als ideengeschichtliche Kategorie der Romantik.

⁸⁸ Wilhelm Heinrich Wackenroder, Brief vom 5.5.1792, zit. nach Bessler, „Das musikalische Hören der Neuzeit“, 152.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Hoffmann, „Beethoven op. 67. c-moll-Sinfonie“, 638.

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.

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 erfäßt.“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 (Fraise, *The Psychology of Time*). Fraise 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 Fraise, „Rhythm and Tempo“ und Fraise, „Perception and Estimation of Time“).

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

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 heißen 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 Utopie¹⁰⁸ (→ 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.

sich‘ aufzufassen¹¹⁰ (→ 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“ integriere¹¹⁴ – 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.

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 Einkaufen¹¹⁸ 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 ‚präsenste‘ 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.

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.

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 *Photopsis*

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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 Hickel, *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.

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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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.

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 umfassen 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).

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*, 1970¹⁵⁶), 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“, Hickel, *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

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 philosophie du temps“, 201–212.

159 Zimmermann, „Intervall und Zeit“, 13. Vgl. Feneyrou, „Zimmermann et la philosophie 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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

[...] mir scheint in der Anwendung einer übermäßigen Dehnung die Gelegenheit zu bestehen, diese nun sehr periphrastisch 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-Kreis‘ 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 Ebbecke, *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,

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.

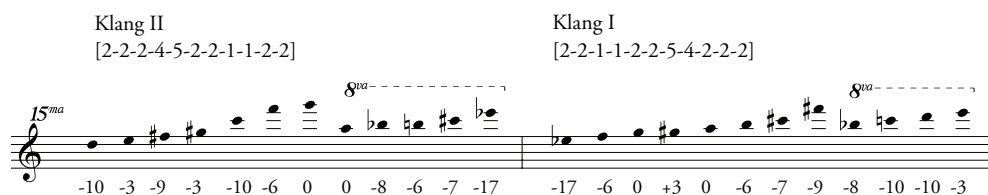
¹⁶⁸ *Tratto (I)* (15:00) wurde von Juli 1966 bis Februar 1967 im elektronischen Studio der Hochschule für Musik Köln realisiert; *Tratto II* (1969) ist eine Variante (neue Abmischung) desselben Materials von kürzerer Dauer (12:20), eingerichtet für eine Klangprojektion bei der Weltausstellung in Osaka 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

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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



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



Notensbeispiel 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.

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 2¹⁷³ klar zu erkennen (Abb. 32, Audiobsp. 44). Hier alternieren Klänge in sehr tiefer Lage (Spur 1, Material a₁) und unterer Mittellage (Spur 2, Material a₂) 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.

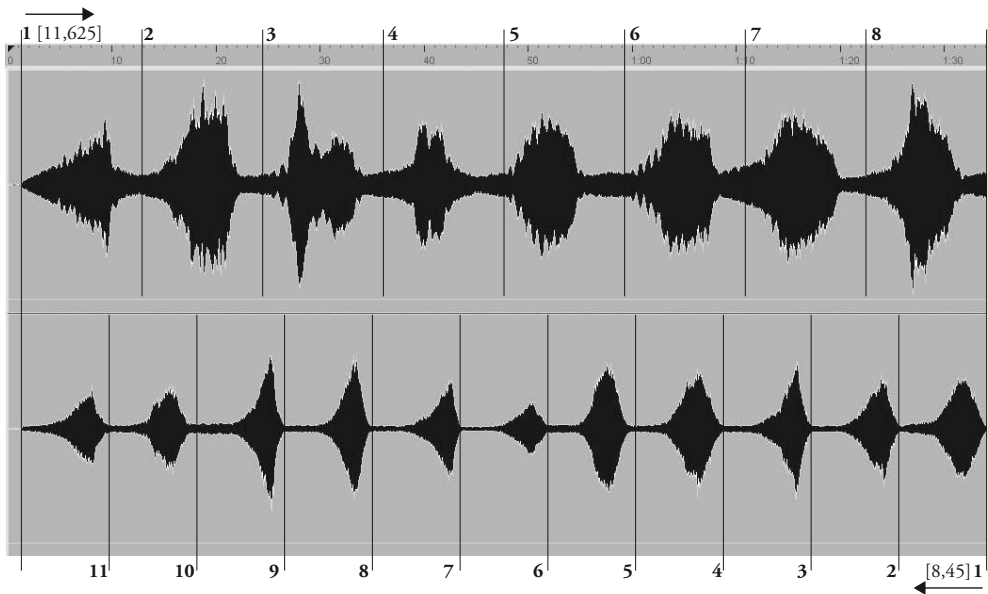


Abbildung 32: Zimmermann, *Tratto II*, Spuren 1+2, 0:00–1:34, alternierende Klangereignisse im Verhältnis 8:11 (Spur 1: Klang – Stille; Spur 2: Klang – Stille rückläufig); Amplitudendarstellung

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).

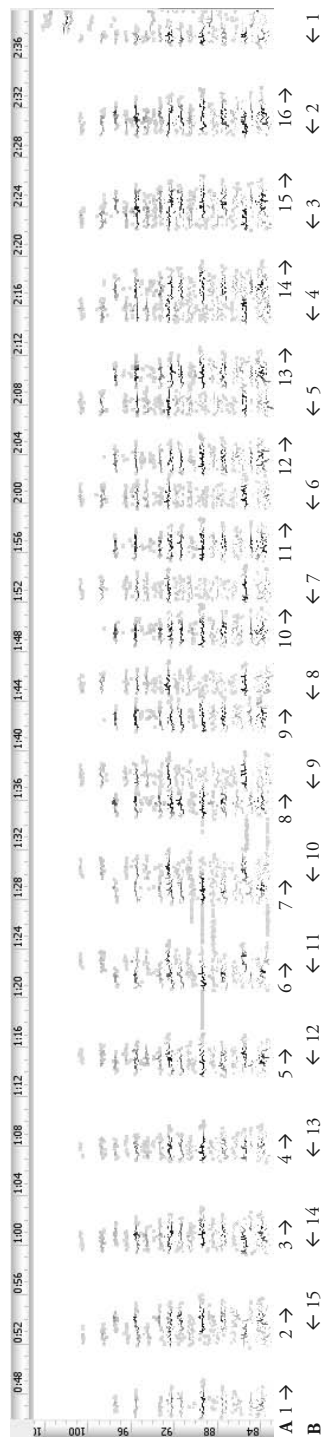


Abbildung 33: Zimmermann, *Tratto II*, Spur 4: 0:46–2:40, alternierende Klangereignisse im Verhältnis 15:16 (Klang A: Klang – Stille, 16-mal; Klang B: Klang – Stille rückläufig, 15-mal); annotierte Spektralanalyse



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

und Gegenwärtigkeit (deutlich in der sich stets wandelnden, also nicht schematisch voraus-hörbaren 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 Jazzler gespielt werden muss¹⁷⁷ – 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 Jazzler sein“).

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.

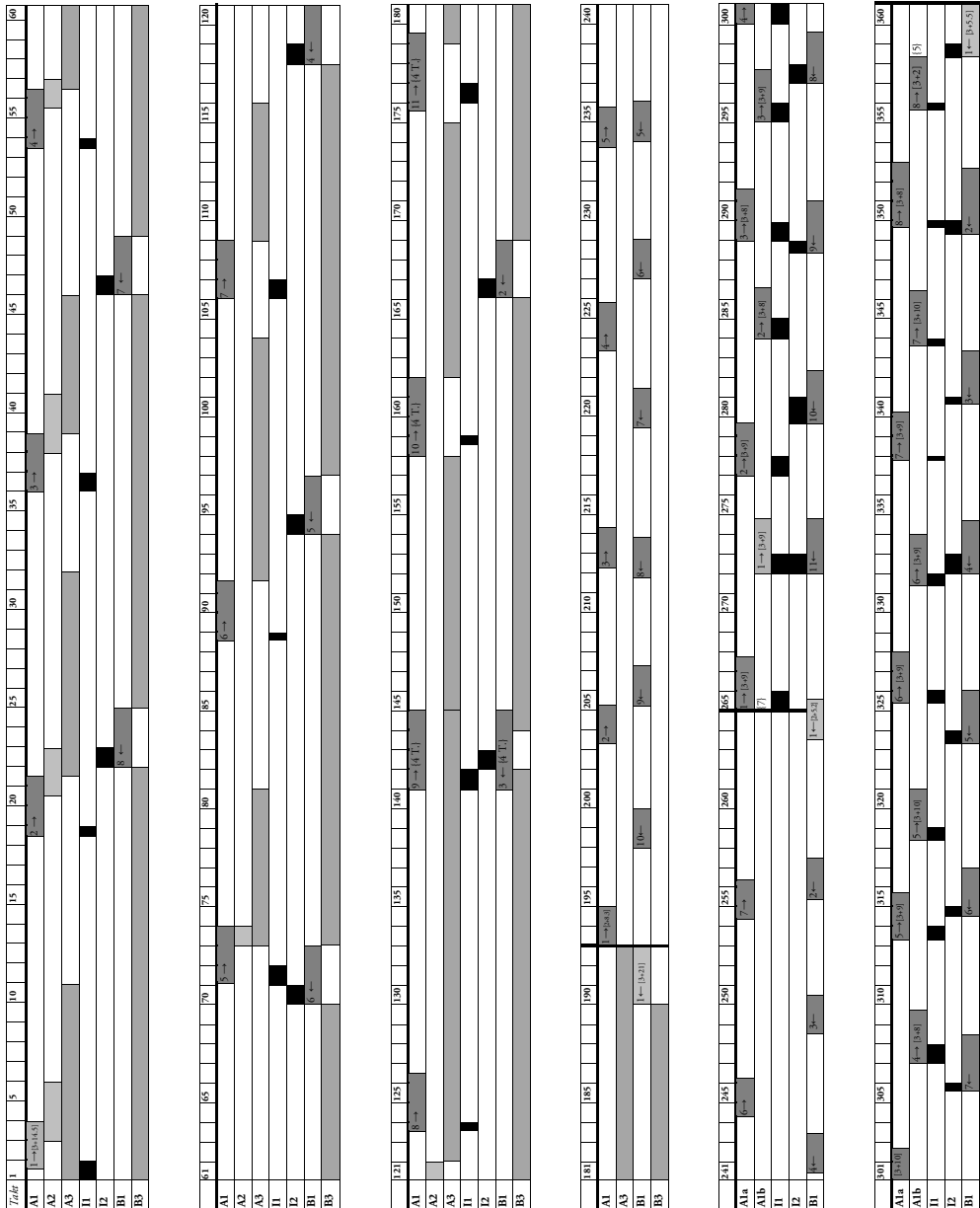


Abbildung 34: Zimmermann, *Photoptosis*, T. 1–360: Anordnung der Klangsichten (erster Teil: 11:8, zweiter Teil: 10:7, dritter Teil: 11:8, 8er-Schicht kanonisch; die Teile sind durch vertikale Striche deutlich voneinander abgegrenzt, die Proportionen sind anhand der gegenläufigen Klangfelder in A1 und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

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 Blechbläserensätze; 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)

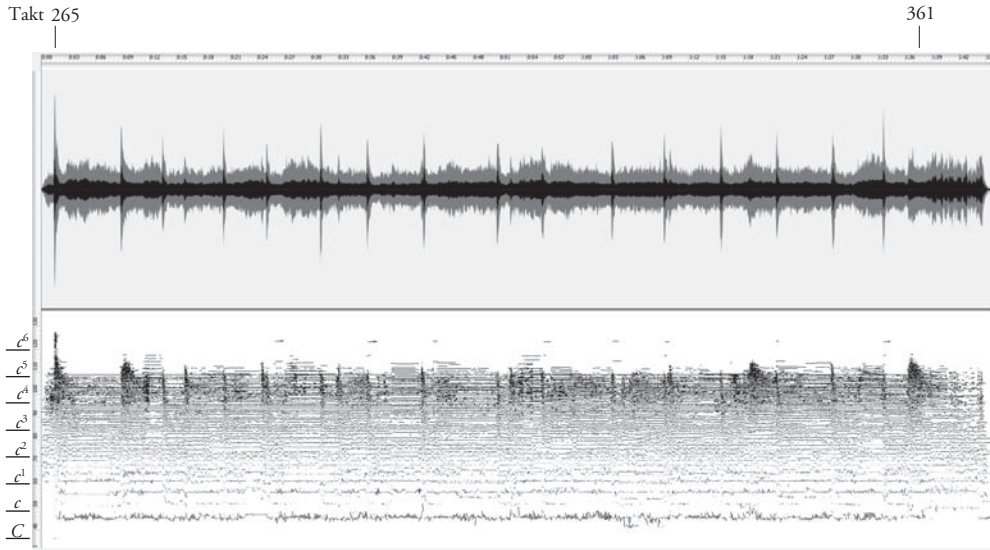


Abbildung 35: Zimmermann, *Photopsis*, T. 265–367, *sone*-basierte Spektralanalyse (Deutsches Symphonieorchester Berlin, Bernhard Kontarsky, Aufnahme 1995)

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-Interpretation¹⁸⁶ 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.

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-

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.

370

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

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 wirkt 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.

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)

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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

The image displays a complex musical score for a string ensemble and harp. The score is written for seven string instruments (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) and a Harp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, sfz, ppp). The score is divided into sections labeled I, II, and III. Section I is marked 'Tempo 1º (♩ 60)'. The score includes performance instructions such as 'Ancora più espansivo' and 'Tempo 1º (♩ 60)'. The score is divided into measures, with measure numbers 48, 56, and 100 indicated. The score is written in a standard musical notation style, with staves for each instrument and a common time signature.

Notenbeispiel 60: Ferncuyhough, *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

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 Echo-repetitionen 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, Zeitpunkt 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.

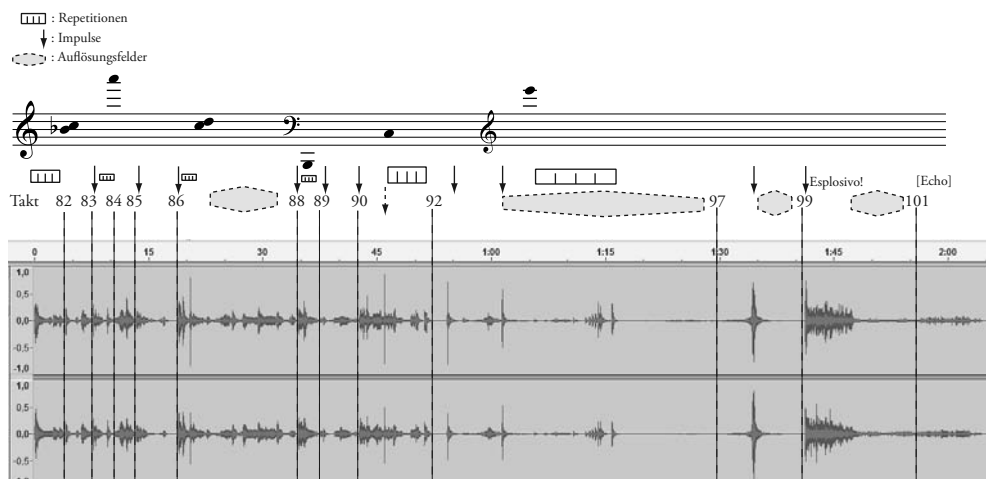


Abbildung 36: Ferneyhough, *Funérailles* für sieben Streicher und Harfe, Version 2, T. 81–102: Detailanalyse (von unten nach oben): Amplitudendarstellung, saliente Ereignisse in Notendarstellung und graphische Darstellung der morphologischen Typen (Arditti Quartett, Ensemble Recherche, Lucas Vis, Stradivarius 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 Thoraus²⁰⁵ 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. Thoraus, *Vom Klang zur Metapher*, 85–116.

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 ‚*exécution*‘ oder ‚Reproduktion‘ musikalischer Notation durch die Ausführenden²⁰⁶ 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.

[...] 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

Inspiziert 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 Ingenieurwesen (*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.

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 Klangergebnisse, 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.“)

[illegible]

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

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

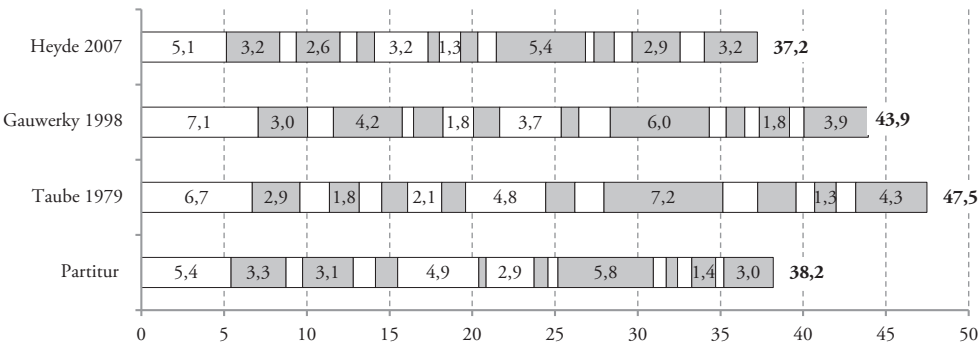


Abbildung 37: Ferneyhough, *Time and Motion Study II*, Beginn; Ereignisse 1–18 (T. 1–9), Dauern (in Sekunden), Vergleich von drei Aufnahmen



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.

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-Urteilhaftigkeit 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. Konsequenterweise 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).

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.

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 geräuschkundigen 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 erhobenen 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 bössartiger Geräusche eingetragen, eines für den Musikfreund berühmt-berüchtigten Schreckgespenstes aus dem avantgardistischen Kuriositätenkabinett.“ („Paradiese auf Zeit“, 211f.)

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 doppel-dominantischen 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 Geräuschklingen 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.

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 Konzerts 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 Fehlinterpretation²³⁸ – 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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 Varèse²⁴³ 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 hatte²⁴⁶ und auch in den folgenden Jahrzehnten einer europäischen Aneignung von Cages Ästhetik skeptisch gegenüberstand,²⁴⁷ bezeichnete er später rückblickend Cage als „beispielgebenden Praktiker radikaler Befreiheit [...]“.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 gewählt²⁵⁰: 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 Nott, „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.

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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 *Musikgeschichte* 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 ignoriert²⁵⁹ – 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*.

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‘.

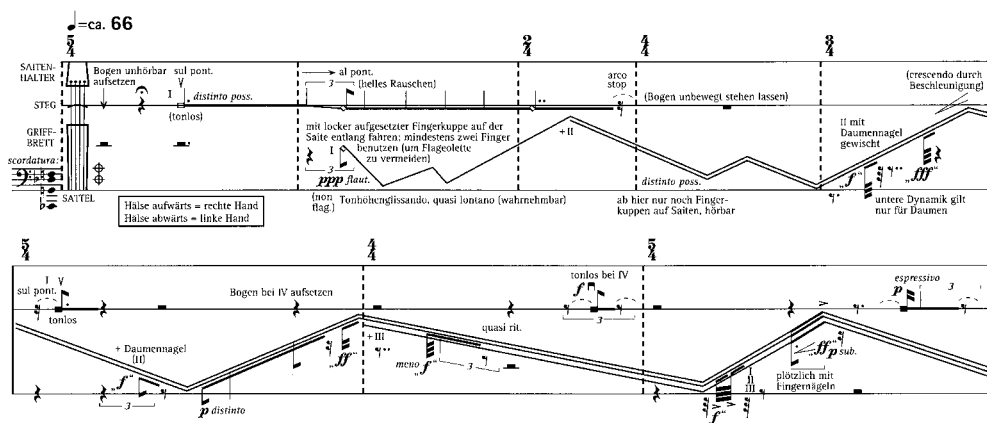
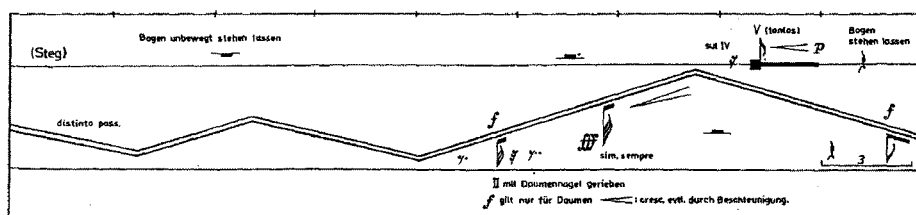
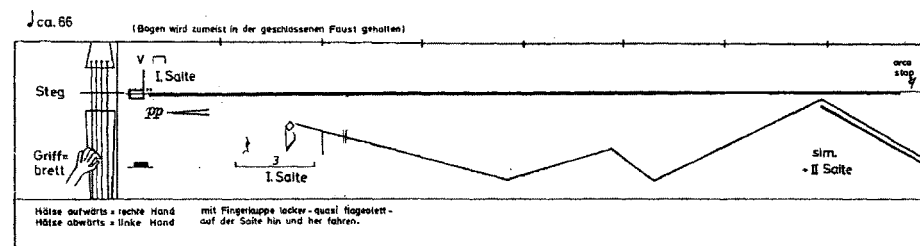
260 Vgl. Lachenmann, „Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher“, 150 und Lachenmann, „Heinz Holliger“, 308.

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 vereinzelter 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 durchnummerierter 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).

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART



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.

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 Entwicklung 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?“.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

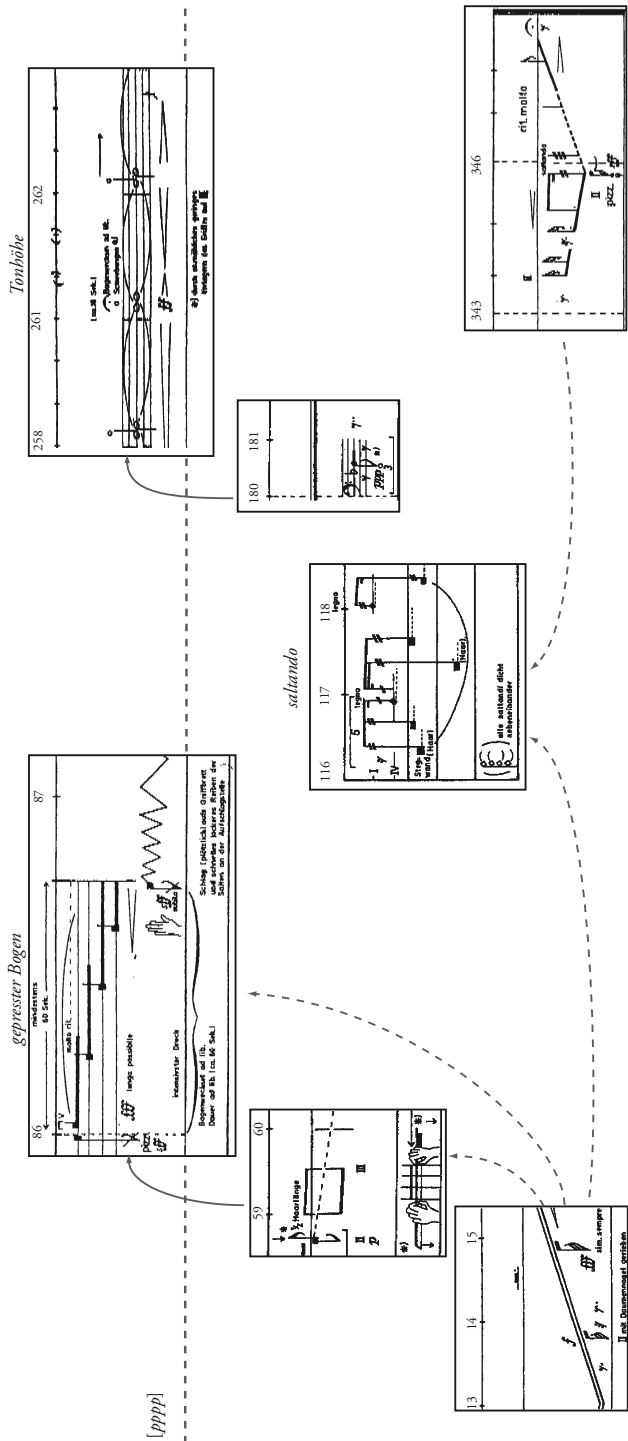


Abbildung 38: Lachenmann, *Pression*, „räumliches“ Wahrnehmungsmodell, hierarchische Darstellung salienter Ereignisse

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.

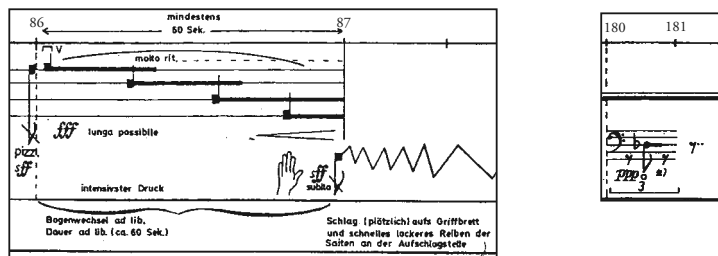
Das relevanteste Tondokument in dieser Hinsicht ist Michael Bachs Studioaufnahme von 1991, wo der Pressions-Abschnitt ein deutlich hörbares *Des* hervortreten lässt, das beim Hören mit weiteren prominenten Auftritten der Tonhöhenqualität *des* verbunden werden kann (Abb. 39). Pressions- und Tonhöhenabschnitt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

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART



-----> Des -----> des -----

Abbildung 39: Lachenmann, *Pression*, prozessuales Wahrnehmungsmodell

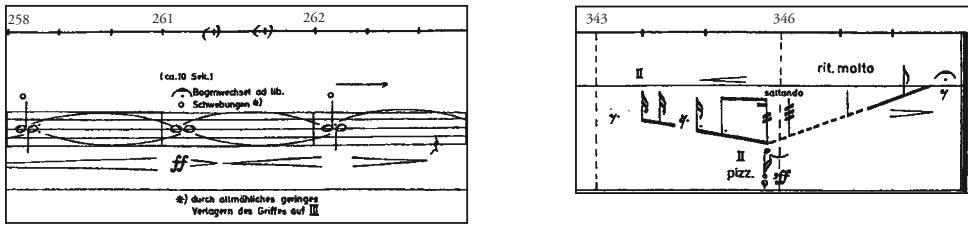
auch wenn dies möglicherweise eher durch Zufall als durch bewusste Planung bedingt sein mag.²⁶⁸ Dass ‚Geräusch‘ und ‚Tonhöhe‘ keine Gegensätze sind, wird aber auch in anderen Bereichen von Bachs Aufnahme deutlich, wo die Tonhöhenqualität *des* auftaucht. Dies legt einen Wahrnehmungsansatz nahe, der *Pression* 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.

3.4 PERFORMATIVE INTERVENTIONEN IN DER MUSIKALISCHEN RAUM-ZEIT



-----> des -----> des -----

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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

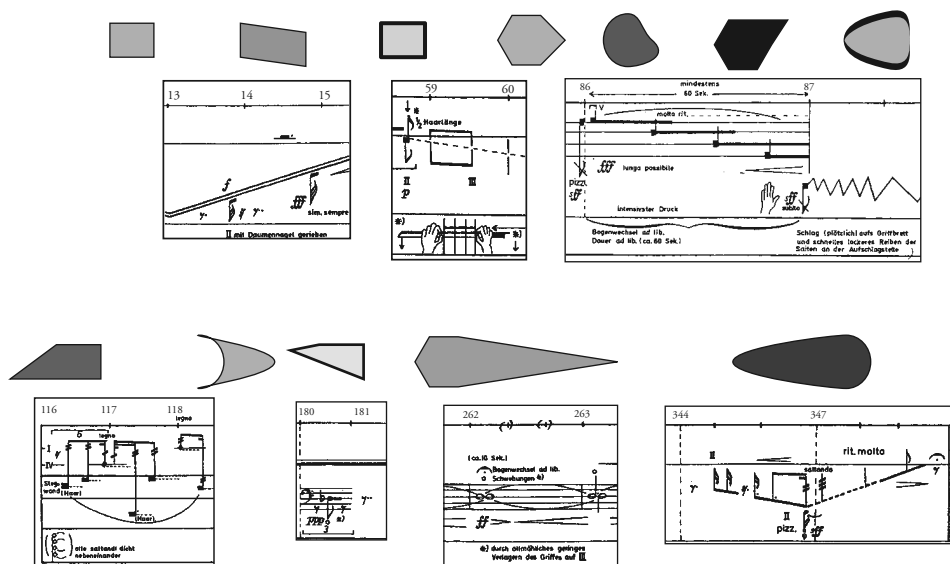


Abbildung 40: Lachenmann, *Pression*, präsentisches Wahrnehmungsmodell (die Symbole repräsentieren keine konkreten Klangcharaktere, sondern verdeutlichen das Prinzip von unterschiedlichen Klangqualitäten, auf die sich eine präsentische Wahrnehmung oder Interpretation konzentrieren kann)

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.

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“ sollen²⁷⁴ 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“.

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 einreicht. 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 $\text{♩} = \text{ca. } 66$ 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-

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 Tempoabweichungen²⁸² 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/fnF2o6YmYm4>, 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/CE1yb8LP5Mo>.

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

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

Teile/ Abschnitte	1972				2012				Instrumentaltechniken (Auswahl)
	Viertel	Viertel/ Ab- schnitt	Dauer [Sek.]	Prozent- anteile	Takte	Viertel/ Ab- schnitt	Dauer [Sek.]	Prozent- anteile	
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 Stegoberflä- che bewegen
2	99-133 4/1/1-4/4/9	35,0000	33,82	0,08	32-44	38,3750	37,89	0,09	<i>col legno saltando</i> von unter- halb der Saiten + <i>saltando</i> auf die Stegobenseite + <i>saltando</i> auf Korpus oberhalb des Stegs

3.4 PERFORMATIVE INTERVENTIONEN IN DER MUSIKALISCHEN RAUM-ZEIT

Teile/ Abschnitte	1972					2012					Instrumentaltechniken (Auswahl)
	Viertel	Viertel/ Ab- schnitt	Dauer [Sek.]	Prozent- anteile	Takte	Viertel/ Ab- schnitt	Dauer [Sek.]	Prozent- anteile			
3	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	
	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	<i>sul ponticello</i> ; Daumen der linken Hand gegen die Saite pressen; Daumen anheben, um Tonhöhe der leeren Saite hörbar zu machen → <i>flautando</i> / Saite mit Daumen und Zeigefinger umfassen	
4	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 <i>A</i> ₅ ; Schwebung zwischen mikrotonalen Varianten des <i>des</i> → Unisono; <i>glissando al ponticello</i>	
	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 Wiederaufgrei- fen von Abschnitt 9 (Saite II, <i>f</i>)	
	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 Pfei- fen) / <i>saltando</i> ; Fingerspitzen der linken Hand über die Saiten (ohne Bogen) / <i>legno</i> <i>saltando</i> / <i>legno battuto</i> (kombiniert)	

Teile/ Abschnitte	1972				2012			
	Viertel	Viertel/ Ab- schnitt	Dauer [Sek.]	Prozent- anteile	Takte	Viertel/ Ab- schnitt	Dauer [Sek.]	Prozent- anteile
13	325–349 8/2/7–8/3/15	24,0000	22,82	0,06	107–116	30,0000	30,27	0,07
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 921) mittels Taktrahlen 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.

3.4 PERFORMATIVE INTERVENTIONEN IN DER MUSIKALISCHEN RAUM-ZEIT

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=Ug1iahj82ok	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 abzdämpfen, 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).

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.

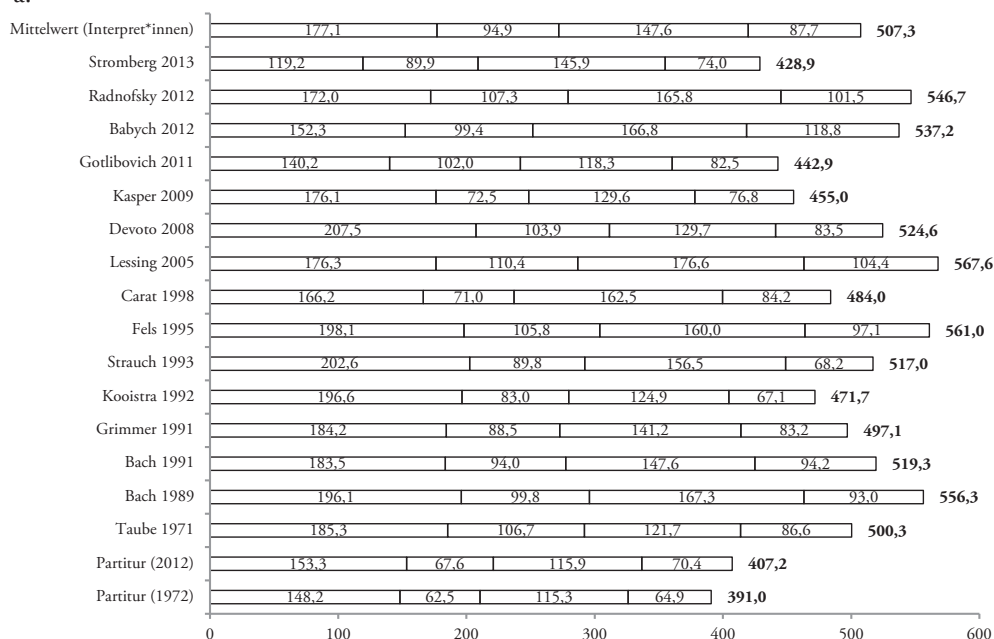
288 An dieser Stelle muss betont werden, dass es sich bei den drei Aufnahmen, bei denen dieser Abschnitt überraschend kurz ist (27, 37 und 37 Sekunden), um die drei im Korpus enthaltenen YouTube-Videos handelt, von denen zwei semiprofessionellen Charakter haben (Konzertaufnahmen von fortgeschrittenen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

3.4 PERFORMATIVE INTERVENTIONEN IN DER MUSIKALISCHEN RAUM-ZEIT

a.



b.

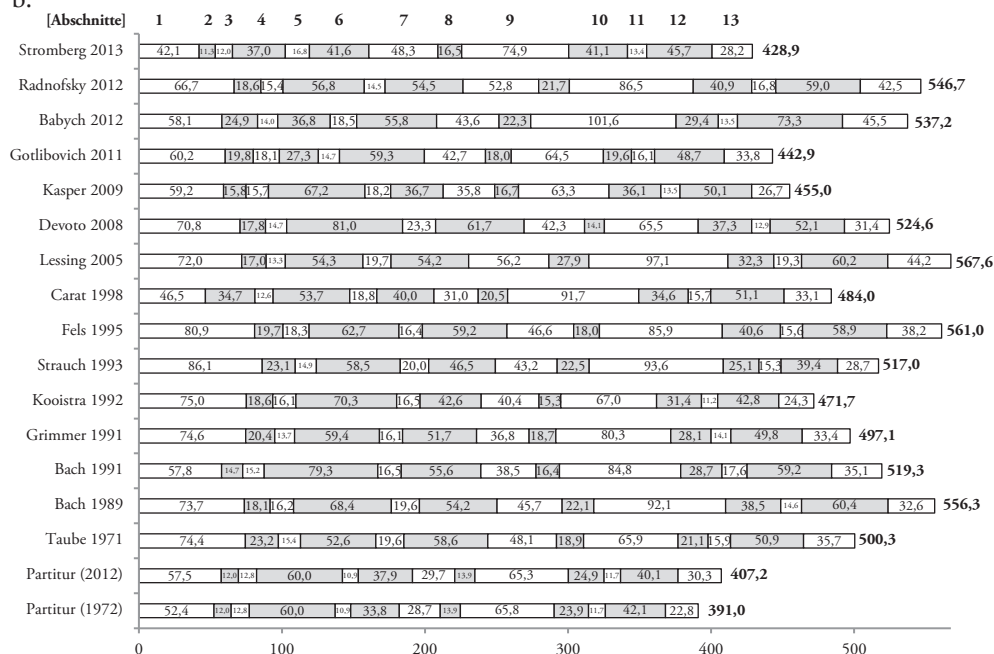


Abbildung 41: Lachenmann, *Pression*, Vergleich von 15 Aufnahmen, Dauern, a. vier große Formteile (Abschnitte 1–5, 6–7, 8–11, 12–13); b. 13 Abschnitte

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

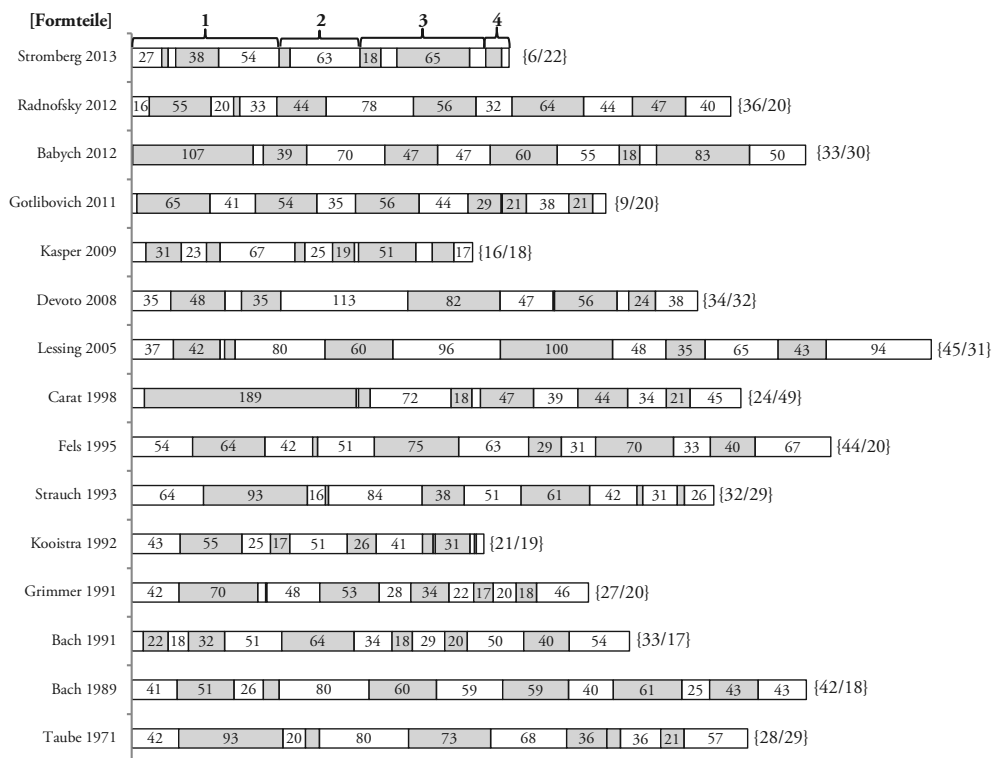


Abbildung 42: Lachenmann, *Pression*, 15 Aufnahmen, prozentuale Abweichungen der gespielten Dauern von den metronomischen Dauern in 13 Formabschnitten (nicht bezeichnete Abschnitte liegen unter 15% Abweichung); die Werte in Klammern geben die prozentuale Abweichung der gespielten Gesamtdauer von der 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,

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 veräumlichten 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.

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 [...] Spannung- und Entwicklungskette“ in *Pression* zu überwinden:

Nicht das, was niedergeschrieben ist, darüberhinaus in seiner Klangverwirklichung abgezielt 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 böartigen“ [...] 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 Spannung- 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“.

Performance-Analyse (3): Präsentische Zeit

Zwei Aufnahmen von *Pression* repräsentieren wohl am besten die Idee diskontinuierlicher Präsenz: jene Walter Grimms aus dem Jahr 1991 (Audiobsp. 52) und jene Taco Kooistras aus dem darauffolgenden Jahr (Audiobsp. 53). Grimms 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.

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.

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 veröffentlicht²⁹⁸) 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

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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 medien-reflexive 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 Geräuschklingen, 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 „vierteiligen“ 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 Gattungssikone Streichquartett [...] Sinn [macht], wenn ihrer historischen formalen und gattungsästhetischen Verfassung Raum gegeben wird, als Widerschein hindurchschimmern zu können.“ („Helmut Lachenmann“)

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 etabliert³⁰⁵: „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 Velázquez 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“.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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

Tabelle 13: Lachenmann, *Gran Torsó*, 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)

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 gewischem 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 *b²*-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.

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 Instrumentenkörpers 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 (erstmal in Takt 122, Vl. 1).
- (2) Bartók-*Pizzicato*-Impulse, entweder auf einer bestimmten Tonhöhe oder auf einer gedämpften Saite (erstmal 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 (erstmal in Takt 133, Vl. 1);
- (4) *Legno-Battuto*-Impulse: ein einzelner Schlag des Bogenholzes (erstmal 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.

3.4 PERFORMATIVE INTERVENTIONEN IN DER MUSIKALISCHEN RAUM-ZEIT

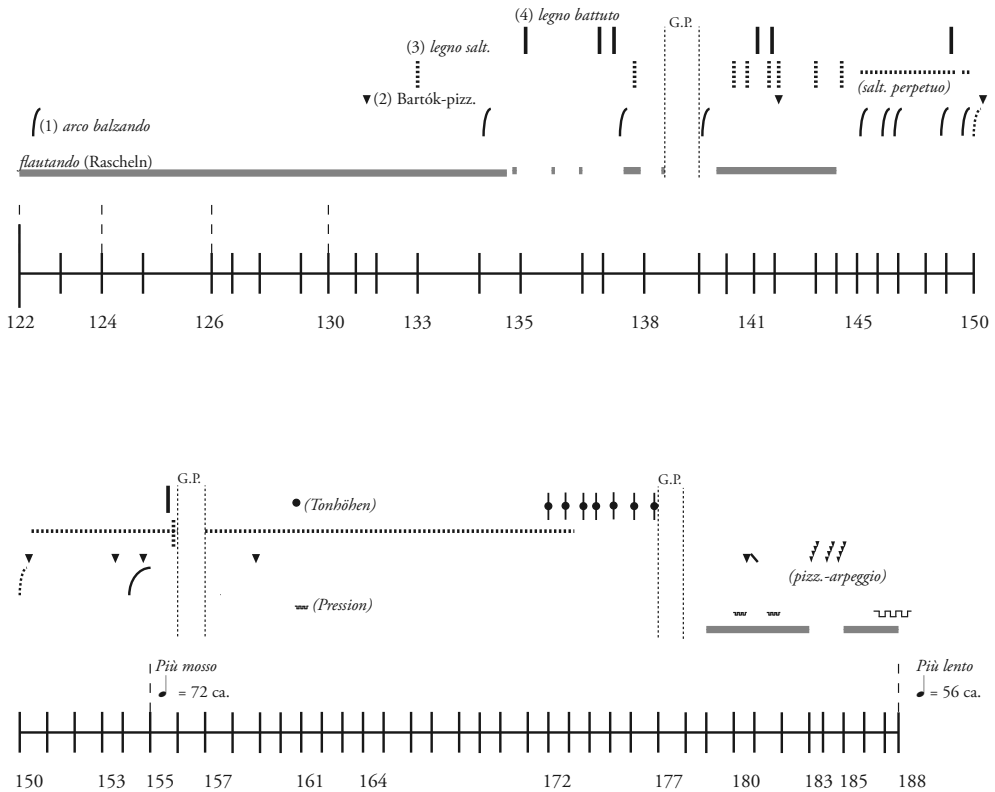


Abbildung 43: Lachenmann, *Gran Torso*, T. 122–187, schematische Darstellung



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.

3. KLANG IN DER RAUM-ZEIT: PARADOXIEN MUSIKALISCHER GEGENWART

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.

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. Eindringlich 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.

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 Pressionsklänge 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-

3.4 PERFORMATIVE INTERVENTIONEN IN DER MUSIKALISCHEN RAUM-ZEIT

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.

Ausfüh- rende	Fassung	Aufnahmeda- tum	Aufnahmeort	Veröffentlichung	Gesamt- dauer
Società Ca- meristica Italiana	Erstfassung (1971–72)	6.5.1972	Radio Bremen	Edition RZ – Ed. RZ 1003 (LP), 1990	25:15
Berner Streich- quartett	revidierte Fassung (1978)	[1986?]	SWF Baden-Baden	5504 Digital (LP 1986; CD 1988)	20:25
Quartetto Danel	Neu- ausgabe (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	Neu- ausgabe (1988)	26.–28.6.2006	Beethovenhaus Bonn	KAIROS – 0012662KAI (CD 2007)	23:00
Stadler Quartett	Neu- ausgabe (1988)	3.–8.7.2007	Traumton Studio, Berlin	NEOS 10806 (SACD 2010, DVD 2016)	22:01
JACK Quartett	Neu- ausgabe (1988)	7.11.2008	WDR Funkhaus Köln	Mode – Mode 267 (CD 2014)	24:00
Arditti Quartett	Neu- ausgabe (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 Torsó*, 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-

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.

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 angelegten 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.

Textnachweise

Dieses Buch basiert auf einer langen Reihe von Aufsätzen, deren Ideen bis in die früheste Konzeptionsphase des Forschungsprojekts CTPSO (*A Context-Sensitive Theory of Post-tonal Sound Organisation*, 1.3.2011–31.12.2014, <https://ctps0.kug.ac.at>) im Jahr 2008 zurückreichen. 15 der 35 unten aufgeführten Publikationen wurden im November 2014 mit einer Einleitung versehen als kumulative Habilitationsschrift an der Universität Wien eingereicht. Dabei handelte es sich um die Publikationen 2010, 2011, 2012a–b, 2013a–f, 2014a–b, 2015a–b und 2016a, wobei sich die drei letztgenannten Aufsätze zum Zeitpunkt der Einreichung noch im Druck befanden. Das Habilitationsverfahren wurde mit dem Habilitationskolloquium am 29.5.2015 abgeschlossen, der Forschungsansatz wurde aber kontinuierlich weiterentwickelt und prägt auch die hier aufgeführten Beiträge zum von mir mitherausgegebenen *Lexikon Neue Musik*, das im Jahr 2016 erschien. Mit den Aufsätzen 2016k und 2017a wurde die Grundlage des sich anschließenden Projekts PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening. Interpretation and Analysis of Macroform in Cyclic Musical Works*, 1.9.2017–31.8.2020, <https://petal.kug.ac.at>) gelegt. Die Aufsätze 2019a, 2020 und 2022 wiederum bilden den Ausgangspunkt des Forschungsprojekts PoD (*Points of Discontinuity. Theory, Categorization, and Perception of Cadences and Openings in Post-tonal Music*, <https://pod.kug.ac.at>, seit 1.3.2021), das noch direkter an die in diesem Buch dokumentierte Forschung anknüpft und diese mit verstärkt empirischen Methoden erweitert.

Die folgende Auflistung gibt zu einigen Publikationen diejenigen Teilkapitel des vorliegenden Buches an, die sich grundlegend auf die genannte Veröffentlichung stützen, ohne dass damit ein vollständiger Nachweis der Textquellen aller Teilkapitel erfasst werden könnte, da es im Verlauf der Arbeit an der Buchfassung zu zahlreichen Verschiebungen, Kürzungen, Erweiterungen und Modifizierungen des Textmaterials der zugrundeliegenden Publikationen kam. Daher wird auf einen solchen Verweis hier auch im Falle jener Publikationen verzichtet, von denen nur vereinzelte Aspekte oder Gedankengänge für die Buchpublikationen übernommen wurden.

- 2010. „Musik von einem fremden Planeten? Variationen über Struktur, Wahrnehmung und Bedeutung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts“, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 4 / GMTH Proceedings 2008), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2010, 377–399. <https://doi.org/10.31751/p.83> [1.1, 1.2, 1.4.8]
- 2011. [gemeinsam mit Dieter Kleinrath] „Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik“, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke 2011, 73–102. [2.1.2]

- 2012a. „Struktur und Wahrnehmung. *Gestalt, Kontur, Figur und Geste* in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts“, *Musik & Ästhetik* 16 (2012), H. 64, 53–80. [2.1.1]
- 2012b. „Isabel Mundry’s *Ich und Du* and the Elusiveness of Musical Meaning. Variations on Music, Body, Structure, Perception“, in: *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*, hrsg. von Andreas Dorschel, Gerhard Eckel und Deniz Peters, New York: Routledge 2012, 97–113. <https://doi.org/10.4324/9780203145098> [1.4.8]
- 2013a. „Morphologie und Bedeutung der Klänge in Klaus Hubers *Miserere Hominibus*“, in: *Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Patrick Müller, Mainz: Schott 2013, 129–165.
- 2013b. „Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik“, in: *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 5), hrsg. von Christian Utz, Dieter Kleinrath und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2013, 61–101. [1.4]
- 2013c. „Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms. Morphologie und Präsenz in Salvatore Sciarrinos Kammermusik der 1980er Jahre“, *Die Tonkunst* 7 (2013), H. 3, 325–339. [2.2.3]
- 2013d. „Erinnerte Gestalt und gebannter Augenblick. Zur Analyse und Interpretation post-tonaler Musik als Wahrnehmungspraxis – Klangorganisation und Zeiterfahrung bei Morton Feldman, Helmut Lachenmann und Brian Ferneyhough“, in: *Ans Licht gebracht. Zur Interpretation neuer Musik heute*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2013, 40–66. [1.4.8, 3.1, 3.4]
- 2013e. „‘Liberating’ Sound and Perception. Historical and Methodological Preconditions of a Morphosyntactic Approach to Post-Tonal Music“, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 6), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 11–46. [1.3]
- 2013f. „Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und post-tonaler Musik“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10 (2013), H. 2, 225–252. <https://doi.org/10.31751/720> [1.5]
- 2014a. „Scelsi hören. Morphosyntaktische Zusammenhänge zwischen Echtzeitwahrnehmung und Formimagination der Musik Giacinto Scelsi“, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien: LIT 2014, 143–175. [2.2.1]
- 2014b. „Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse“, *Acta Musicologica* 86 (2014), H. 1, 101–123; auch in: *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, hrsg. von Klaus Aringer, Franz Karl Praßl, Peter Revers und Christian Utz, Freiburg: Rombach 2017, 77–105. [3.1.3]
- 2015a. „Paradoxien musikalischer Temporalität in der neueren Musikgeschichte. Die Konstruktion von Klanggegenwart im Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns im Kontext der Präsenzästhetik bei Giacinto Scelsi, György Ligeti, Morton Feldman und Helmut

- Lachenmann“, *Die Musikforschung* 68 (2015), H. 1, 22–52. <https://doi.org/10.52412/mf.2015.H1.448> [3.2]
- 2015b. [gemeinsam mit Dieter Kleinrath] „Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik“, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie*, hrsg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz: Schott 2015, 564–596. [1.4.1–1.4.3]
- 2016a. „Perforierte Zeit und musikalische Morphosyntax. Zum performativen Hören von György Kurtágs *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky*“, in: *Kürzen. Gedenkschrift Manfred Angerer*, hrsg. von Wolfgang Fuhrmann, Ioana Geanta, Markus Grassl und Dominik Šedivý, Wien: Präsens 2016, 505–531. [2.2.4]
- 2016b. „Promišljanja o perceptivno orijentiranoj interpretaciji posttonalitetne glazbe: Postupci analize kroz izvedbu [performative Analyse]“ [Überlegungen zur wahrnehmungsorientierten Interpretation posttonaler Musik. Wege einer performativen Analyse], *Theoria* 18 (2016), 25–41.
- 2016c. [gemeinsam mit Jörn Peter Hiekel] „Einleitung“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, IX–XVII.
- 2016d. „Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 35–53. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05624-5_3 [1.3]
- 2016e. „Analyse“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 169–181.
- 2016f. „Atonalität / Posttonalität / Tonalität“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 186–192.
- 2016g. [gemeinsam mit Dieter Kleinrath] „Harmonik / Polyphonie“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 257–269.
- 2016h. [gemeinsam mit Rainer Nonnenmann] „Rhythmus / Metrum / Tempo“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 526–541.
- 2016i. „Wahrnehmung“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 600–609. [1.2]
- 2016j. „Zeit“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 610–620. [3.1]
- 2016k. „Time-Space Experience in Works for Solo Cello by Lachenmann, Xenakis, and Fernyhough. A Performance-Sensitive Approach to Morphosyntactic Musical Analysis“, *Music Analysis Early View* (2016), 36/2 (2017), 216–256. <https://doi.org/10.1111/musa.12076> [3.4]
- 2016l. „Räumliche Vorstellungen als ‚Grundfunktionen des Hörens‘. Historische Dimensionen und formanalytische Potenziale musikbezogener Architektur- und Raummetaphern – eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgard Varèses“, *Acta Musicologica* 88 (2016), H. 2, 193–222. [3.1.1]

- 2017a. „Komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeit. Zur Integration temporaler Strukturen in eine performative Analyse – eine Diskussion anhand von Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*“, *Musik & Ästhetik* 21 (2017), H. 82, 5–23. [3.1.2]
- 2017b. „*Périodes, Partiels* und die Körperlichkeit des Klangs. Architektur und Prozess in der energetischen Form Griseys“, in: *Gérard Grisey* (Musik-Konzepte, Bd. 176/177), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2017, 59–85. [2.2.2]
- 2017c. „Zum performativem Hören serieller Musik. Analyse und Aufführung von Pierre Boulez' *Structures Ia* (1951) und *Polyphonie X* (1951)“, in: *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – „Wege der Musikwissenschaft“*, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz: Schott Campus 2017. <http://schott-campus.com/zum-performativen-hoeren> [2.1.1]
- 2019a. „Ausweglose Enden. Die Schlussbildung in Salvatore Sciarrinos Werken und die Semantisierung musikalischer Strukturen“, in: *Salvatore Sciarrino* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2019, 172–194. <https://doi.org/10.48795/q6ae-d644> [2.2.3]
- 2019b. „Analyzing Scelsi“ (übersetzt von Laurence Sinclair Willis), in: *Giacinto Scelsi. Music Across the Borders*, hrsg. von Federico Celestini, Turnhout: Brepols, 23–52. [2.2.1]
2020. „Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne“, *Die Musikforschung* 73 (2020), H. 4, 324–354. <https://doi.org/10.52412/mf.2020.H4.3>; <https://phaidra.kug.ac.at/o:125810>
2021. „Klang als Energie in der Musik seit 1900. Komponieren ästhetischer Erfahrung bei Edgard Varèse, Dane Rudhyar und Giacinto Scelsi“, in: *Energie! Kräftespiele in den Künsten*, hrsg. von Arne Stollberg und Kathrin Eggers, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021, 247–276.
2022. „Is There Noise in Helmut Lachenmann's Music? Temporal Form and Moments of Presence in the String Quartet *Gran Torso*“, in: *Noise as Constructive Element in Music. Theoretical and Music-Analytical Perspectives on Noise and Noise Music*, hrsg. von Mark Delaere, New York: Routledge 2022, 137–157. <https://doi.org/10.4324/9781003307020> [3.4]
- i.V. „Analyse neuer Musik“, in: *Handbuch Musikanalyse. Methode und Pluralität*, hrsg. von Ariane Jeßulat, Oliver Schwab-Felisch, Jan Philipp Sprick und Christian Thorau, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, in *Vorbereitung*. [2.1.1., 2.2.2., 3.4]

Bibliographie

- Abbate, Carolyn, „Music – Drastic or Gnostic?“, *Critical Inquiry* 30 (2004), H. 3, 505–536.
<https://doi.org/10.1086/421160>
- Addessi, Anna Rita, „Auditive Analysis of the *Quartetto per Archi in due tempi* (1955) by Bruno Maderna“, *Musicae Scientiae* 14 (2010), H. 2, Supplement, 225–249. <https://doi.org/10.1177/102986491001405213>
- Addessi, Anna Rita / Roberto Caterina, „Analysis and Perception in Post-tonal Music. An Example from Kurtág’s String Quartet op. 1“, *Psychology of Music* 33 (2005), H. 1, 94–116.
<https://doi.org/10.1177/0305735605048015>
- Adler, Guido, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), 5–20.
- Adorno, Theodor W., *Versuch über Wagner* [1939/52] (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 7–148), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.
- Adorno, Theodor W., „George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906“ [1942], in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (Gesammelte Schriften, Bd. 10, 9–287), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, 195–237.
- Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik* [1949] (Gesammelte Schriften, Bd. 12), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.
- Adorno, Theodor W., „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik“ [1953], in: *Musikalische Schriften V* (Gesammelte Schriften, Bd. 18), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, 149–176.
- Adorno, Theodor W., „Das Altern der Neuen Musik“ [1954], in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Gesammelte Schriften, Bd. 14, 7–167), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, 143–167.
- Adorno, Theodor W., „Fragment über Musik und Sprache“ [1956], in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (Gesammelte Schriften, Bd. 16, 249–540), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, 251–256.
- Adorno, Theodor W., „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“ [1956], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, 649–664.
- Adorno, Theodor W., „Über einige Arbeiten von Anton Webern“ [1958], in: *Musikalische Schriften V* (Gesammelte Schriften, Bd. 18), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, 673–679.
- Adorno, Theodor W., *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960] (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.
- Adorno, Theodor W., „Vers une musique informelle“ [1961], in: *Kranichsteiner Vorlesungen* (Nachgelassene Schriften, Bd. 4, 17), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, 381–446.
- Adorno, Theodor W., „Vers une musique informelle“ [1962], in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (Gesammelte Schriften, Bd. 16, 249–540), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, 493–540.

- Adorno, Theodor W., „Strawinsky. Ein dialektisches Bild“ [1962], in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (Gesammelte Schriften, Bd. 16, 249–540), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, 382–409.
- Adorno, Theodor W., „Vorrede“, in: *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* [1963] (Gesammelte Schriften, Bd. 15, 157–402), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, 159–162.
- Adorno, Theodor W., „Anton Webern: Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9“, in: *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* [1963] (Gesammelte Schriften, Bd. 15, 157–402), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, 277–301.
- Adorno, Theodor W., „Über die musikalische Verwendung des Radios“ [1963], in: *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* [1963] (Gesammelte Schriften 15, 157–402), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, 369–401.
- Adorno, Theodor W., „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“ [1965], in: *Musikalische Schriften III* (Gesammelte Schriften, Bd. 16, 541–642), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, 628–642.
- Adorno, Theodor W., „Form in der neuen Musik“ [1966], in: *Musikalische Schriften III* (Gesammelte Schriften, Bd. 16, 541–642), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, 607–627.
- Adorno, Theodor W., „Funktion der Farbe in der Musik“ [1966], in: *Darmstadt-Dokumente I* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text+kritik 1999, 263–312.
- Adorno, Theodor W., „Zum Problem der musikalischen Analyse“ [1969], *Frankfurter Adorno Blätter* 7 (2001), 73–89.
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften, Bd. 7), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- Adorno, Theodor W., *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann (Nachgelassene Schriften, Bd. I, 1) [1993], Frankfurt a.M. 2004.
- Adorno, Theodor W., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (Nachgelassene Schriften, Bd. I, 2), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Agawu, V. Kofi, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1991.
- Alberman, David, „Abnormal Playing Techniques in the String Quartets of Helmut Lachenmann“, *Contemporary Music Review* 24 (2005), H. 1, 39–51. <https://doi.org/10.1080/0749446042000293592>
- Anderson, Christine, „Klang als Energie. ‚Anahit‘ von Giacinto Scelsi – ästhetischer Hintergrund und Analyse“, *MusikTexte* H. 81/82 (1999), 72–82.
- Anderson, Christine, *Komponieren zwischen Reihe, Aleatorik und Improvisation. Franco Evangelisti Suche nach einer neuen Klangwelt*, Hofheim: Wolke 2013.
- Anderson, Julian, „Scelsi et l’Itinéraire. Influences, coïncidences et correspondances“, *La Revue Musicale* 421–424 (1991), 149–156.
- Angehrn, Emil, *Sinn und Nicht-Sinn. Das Verstehen des Menschen*, Tübingen: Mohr Siebeck 2010.

- Angerer, Manfred, „Kürzen“, in: *Kürzen. Gedenkschrift für Manfred Angerer*, hrsg. von Wolfgang Fuhrmann, Ioana Geanta, Markus Grassl und Dominik Šedivý, Wien: Präsens 2016, 13–18.
- Ansermet, Ernest, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein* [1961], München: Piper 3 1985.
- Antokoletz, Elliott, *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley: University of California Press 1989.
- Archbold, Paul / Neil Heyde / Colin Still, *Brian Ferneyhough: Time and Motion Study II. Electric Chair Music. A Documentary and Performance*, DVD, London: Optic Nerve 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=syKB4znEk2Q>
- Aringer, Klaus / Franz Karl Praßl / Peter Revers / Christian Utz (Hrsg.), *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, Freiburg: Rombach 2017.
- Auhagen, Wolfgang, „Akustik. II. Akustische Grundbegriffe“ [1994], in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11569>
- Authier, Régis, „Intégrales d’Edgard Varèse. Une étude des rapports entre vents et percussions“, *Musurgia* 14 (2007), H. 3–4, 7–26.
- Avison, Charles, *An Essay on Musical Expression*, London: Davis 1752.
- Baatz, Ursula, „Resonanz des ‚weißen Unbewegten‘. Die Asien-Rezeption Scelsis“, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien: LIT 2014, 9–29.
- Babbitt, Milton, *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System* [1946], Dissertation, Princeton University 1992.
- Babbitt, Milton, „The Composer as Specialist“ [1958], in: *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hrsg. von Stephen Peles, Stephen Dembski, Andrew Mead und Joseph N. Straus, Princeton: Princeton University Press 2003, 48–54.
- Babbitt, Milton, „Set Structure as a Compositional Determinant“, *Journal of Music Theory* 5 (1961), H. 1, 72–94. <https://doi.org/10.2307/842871>
- Bach, Michael, „Impression“, in: *Helmut Lachenmann: Chamber Music*, CD cpo 999 102-2, 1992, CD-Booklet.
- Baillet, Jérôme, *Gérard Grisey. Fondements d’une écriture*, Paris: L’Harmattan 2000.
- Baillet, Jérôme, „La relation entre processus et forme dans l’évolution de Gérard Grisey“, in: *Le temps de l’écoute. Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, hrsg. von Danielle Cohen-Levinas, Paris: L’Harmattan 2004, 193–220.
- Ballstaedt, Andreas, „Zur Figur in Edgard Varèses *Intégrales*“, in: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrike Kienzle, Peter Ackermann und Adolf Nowak, Tutzing: Schneider 1996, 456–476.
- Baltensperger, André, *Iannis Xenakis und die stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik*, Bern: Haupt 1996.
- Barry, Barbara R., *Musical Time. The Sense of Order*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1990.
- Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“ [1968], in: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 57–63.

- Barthes, Roland, „Weisheit der Kunst“ [1979], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 187–203.
- Barthes, Roland, „Die Kunst, diese alte Sache...“ [1980], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 207–215.
- Bäßler, Hans, *Zeiterfahrung. Perspektiven einer lebensweltorientierten Musikpädagogik*, Mainz: Schott 1996.
- Beckles Willson, Rachel, „The Fruitful Tension between Inspiration and Design in György Kurtág's *The Sayings of Péter Bornemisza* op. 7 (1963–68)“, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 11 (1998), 36–42.
- Beckles Willson, Rachel, *György Kurtág – The Sayings of Péter Bornemisza, op. 7. A „Concerto“ for Soprano and Piano*, Aldershot: Ashgate 2004.
- Behler, Ernst, *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn: Schöningh 1997.
- Bent, Ian (Hrsg.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, 2 Bde., Cambridge: Cambridge University Press 1994. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511470257>
- Berg, Alban, „Prospekt des *Vereins für musikalische Privataufführungen*“, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (Musik-Konzepte, Bd. 36), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1984, 3–7.
- Berg, Alban, „Bergs Wozzeck-Vortrag von 1929“, in: Hans Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien: Universal Edition 1957, 311–327.
- Berger, Karol, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley: University of California Press 2007.
- Bergson, Henri, *Zeit und Freiheit* [Essai sur les données immédiates de la conscience, 1888, deutsch 1911], Frankfurt a.M.: Athenäum 1989.
- Bériachvili, Georges, „La poetique du son dans l'œuvre de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra* et au-delà)“, in: *Giacinto Scelsi aujourd'hui. Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi (1905–1988)*, Paris, Cdmc, 12–18 janvier 2005, hrsg. von Pierre-Albert Castanet, Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2008, 201–219.
- Bernard, Jonathan W., *The Music of Edgard Varèse*, New Haven: Yale University Press 1987.
- Bernard, Jonathan W., „A Key to Structure in the Kyrie of György Ligeti's Requiem“, *Mitteilungen der Paul-Sacher-Stiftung* 16 (2003), 42–47.
- Bernard, Jonathan W., „Rules and Regulation. Lessons from Ligeti's Compositional Sketches“, in: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, hrsg. von Louise Duchesneau und Wolfgang Marx, Woodbridge: The Boydell Press 2011, 149–167.
- Bernstein, Leonard, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard* (The Charles Eliot Norton Lectures 1973), Cambridge, MA: Harvard University Press 1976.
- Bessler, Heinrich, „Das musikalische Hören der Neuzeit“ [1959], in: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig: Reclam 1978, 104–173.
- Bharucha, Jamshed J. „Music Cognition and Perceptual Facilitation. A Connectionist Framework“, *Music Perception* 5 (1987), H. 1, 1–30. <https://doi.org/10.2307/40285384>
- Bijsterveld, Karin, *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge, MA: MIT Press 2008. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262026390.001.0001>

- Bleek, Tobias, *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28*, Saarbrücken: Pfau 2010.
- Bloch, Ernst, *Geist der Utopie. Zweite Fassung* [1923], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964.
- Böggemann, Markus, *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatik und Historismusproblem*, Wien: Lafite 2007.
- Borio, Gianmario, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber: Laaber 1993.
- Borio, Gianmario, „Klang als Prozeß. Die Komponisten um *Nuova Consonanza*“, in: *Giacinto Scelsi. Im Innern des Tons*, hrsg. von Klaus Angermann, Hofheim: Wolke 1993, 11–25.
- Borio, Gianmario, „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik“, in: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, hrsg. von Richard Klein, Eckehard Kiem, Wolfram Ette, Weilerswist: Velbrück 2000, 313–332.
- Borio, Gianmario, „Komponisten als Theoretiker. Zum Stand der Musiktheorie im Umfeld des seriellen Komponierens“, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hrsg. von Dörte Schmidt, Schliengen: Edition Argus 2005, 247–274.
- Borio, Gianmario, „Zur Vorgeschichte der Klangkomposition“, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke 2011, 27–43.
- Bösche, Thomas, „Auf der Suche nach dem Unbekannten oder zur *Deuxième Sonate* (1946–1948) von Pierre Boulez und der Frage nach der seriellen Musik“, in: *Die Anfänge der seriellen Musik*, hrsg. von Orm Finnendahl, Hofheim: Wolke 1999, 37–96.
- Boulez, Pierre, „An der Grenze des Fruchtlandes (Paul Klee)“ [1955], in: *Werkstatt-Texte*, hrsg. von Josef Häusler, Frankfurt a.M.: Ullstein 1972, 76–91.
- Boulez, Pierre, *Musikdenken heute 1* [1960] (Darmstädter Beiträge zur neuen Musik, Bd. 5), Mainz: Schott 1963.
- Boulez, Pierre, *Musikdenken heute 2* [1963] (Darmstädter Beiträge zur neuen Musik, Bd. 6), Mainz: Schott 1985.
- Bregman, Albert S., *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, MA: MIT Press 1990. <https://doi.org/10.7551/mitpress/1486.001.0001>
- Brembeck, Reinhard J., „Der aufregendste Dirigent der Welt“, *Süddeutsche Zeitung*, 20.9.2020. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/klassik-der-aufregendste-dirigent-der-welt-1.5037966>
- Brinkmann, Reinhold, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* [1969], Stuttgart: Steiner 2000.
- Brinkmann, Reinhold, „Der Autor als sein Exeget. Fragen an Werk und Ästhetik Helmut Lachenmanns“, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau 2005, 116–127.
- Brockmann, Irmgard, „Das Prinzip der Zeitdehnung in *Tratto, Intercomunicazione, Photopsis* und *Stille und Umkehr*“, in: *Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, hrsg. von Hermann Beyer und Siegfried Mauser, Mainz: Schott 1986, 20–69.
- Brüllmann, Philipp, „‘Mit den wenigsten Tönen’. Überlegungen zur (kleinen) Form bei György Kurtág“, *Neue Zeitschrift für Musik* 172 (2011), H. 2, 44–48.

- Bruner, Cheryl L., „The Perception of Contemporary Pitch Structures“, *Music Perception* 2 (1984), H. 1, 25–39. <https://doi.org/10.2307/40285280>
- Brüstle, Christa, *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 73), Stuttgart: Steiner 2013.
- Brüstle, Christa, „Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Kunstbereichen“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 88–102. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05624-5_6
- Burnham, Scott, *Beethoven Hero* [1995], Princeton, NJ: Princeton University Press 2000.
- Bußmann, Hadumod, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart: Kröner 1990.
- Butt, John, „From ‚Early‘ to ‚Modern‘ Music“ [Rezension von Karol Berger, *Bach’s Cycle, Mozart’s Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley: University of California Press 2007], *Early Music* 36 (2008), H. 2, 304–306.
- Butt, John, „Do Musical Works Contain an Implied Listener? Towards a Theory of Musical Listening“, *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2010), Special Issue *Listening: Interdisciplinary Perspectives*, 5–18. <https://doi.org/10.1080/02690400903414780>
- Cadenbach, Rainer, „Der implizite Hörer? Zum Begriff einer ‚Rezeptionsästhetik‘ als musikwissenschaftlicher Disziplin“, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber: Laaber 1991, 133–163.
- Cage, John, „The Future of Music: Credo“ [1937], in: *Silence. Lectures and Writings* [1961], London: Boyars 1978, 3–12.
- Cage, John, „Julliard Lecture“ [1952], in: *A Year from Monday. New Lectures and Writings* [1967], Middletown: Wesleyan University Press 1969, 95–111.
- Cage, John, „Experimental Music: Doctrine“ [1955], in: *Silence. Lectures and Writings* [1961], London: Boyars 1978, 13–17.
- Cage, John, „History of Experimental Music in the United States“ [1958], in: *Silence. Lectures and Writings* [1961], London: Boyars 1978, 67–75.
- Cage, John, „Jasper Johns. Stories and Ideas“ [1964], in: *A Year from Monday. New Lectures and Writings* [1967], Middletown: Wesleyan University Press 1969, 73–82.
- Cambouropoulos, Emiliós / Costas Tsougras, „Auditory Streams in Ligeti’s *Continuum*. A Theoretical and Perceptual Approach“, *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 3 (2009), H. 1, 119–137.
- Caplin, William E., „Beethoven’s *Tempest* Exposition. A Springboard for Form-Functional Considerations“, in: *Beethoven’s Tempest Sonata. Perspectives of Analysis and Performance*, hrsg. von Pieter Bergé, Leuven: Peeters 2009, 87–125.
- Caplin, William E., „What are Formal Functions?“, in: William E. Caplin, James Hepokoski, James Webster, *Musical Form, Forms & Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hrsg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press 2009, 21–40.
- Carratelli, Carlo, *L’integrazione dell’estesico nel poietico nella poetica post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una „composizione dell’ascolto“*, Dissertation, Università degli Studi di Trento / Université de Paris IV, Sorbonne 2006. http://www.salvatoresciarrino.eu/Tesi/Tesi_Carratelli.pdf

- Carroll, Mark, *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Carroll, Noël, „Cage and Philosophy“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (1994), H. 1, 93–98. <https://doi.org/10.2307/431588>
- Carter, Ryan, *Helmut Lachenmann's Gran Torso and the Analysis of musique concrète instrumentale*, PhD Dissertation, New York University 2014. <https://ryancarter.org/documents/dissertation.pdf>
- Castanet, Pierre-Albert, „Ambivalence et ambiguïté du son de Giacinto Scelsi“, in: *Giacinto Scelsi aujourd'hui. Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi (1905–1988), Paris, Cdmc, 12–18 janvier 2005*, hrsg. von Pierre-Albert Castanet, Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2008, 105–120.
- Cavallotti, Pietro, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen: Edition Argus 2006.
- Cavallotti, Pietro, „Serielle Musik“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 547–556.
- Celestini, Federico, „Joseph Haydn und die Gestaltung des Augenblicks“, in: *Zyklus und Prozess. Joseph Haydn und die Zeit*, hrsg. von Marie Agnes Dittrich, Martin Eybl und Reinhard Kapp, Wien: Böhlau 2012, 85–95.
- Celestini, Federico, „Busoni und Scelsi, oder: Von den klingenden Hinterwelten“, *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), H. 3, 218–228.
- Celestini, Federico, „Scelsi heute und gestern. Versuch einer musikgeschichtlichen Verortung“, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien: LIT 2014, 9–29.
- Cerha, Friedrich, „Zu meiner Musik und zu einigen Problemen des Komponierens heute“, in: *Beiträge 68/69*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel: Bärenreiter 1969, 56–61.
- Cesari, Matteo, *Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans L'orologio di Bergson de Salvatore Sciarrino et Carceri d'Invenzione IIb de Brian Ferneyhough*, Dissertation, Université Paris-Sorbonne / Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris 2015.
- Cézanne, Paul, *Briefe*, Zürich: Diogenes 2002.
- Chou, Wen-Chung, „Konvergierende Lebenslinien. Sechzehn Jahre mit Varèse“, in: *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz: Schott 2006, 348–360.
- Christensen, Thomas, „Psophos, Sonus, and Klang. Towards a Genealogy of Sound Terminology“, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 6), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 47–59.
- Clarke, Eric F., „Issues in Language and Music“, *Contemporary Music Review* 4 (1989), H. 1, 9–22. <https://doi.org/10.1080/07494468900640181>
- Clarke, Eric F., *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, New York: Oxford University Press 2005.

BIBLIOGRAPHIE

- Clayton, Peter W., *Varèse, the Chamber Works of the 1920s. Detailed Analysis of Hyperprism, Octandre and Intégrales*, PhD Dissertation, University of Sheffield 1986. <https://etheses.whiterose.ac.uk/1877>
- Clendinning, Jane Piper, „The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti“, *Perspectives of New Music* 31 (1993), H. 1, 192–234. <https://doi.org/10.2307/833050>
- Clifton, Thomas, *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, New Haven: Yale University Press 1983.
- Cohn, Richard, *Audacious Euphony. Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*, New York: Oxford University Press 2012. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199772698.001.0001>
- Cook, Nicholas, „Thomas Clifton, *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*, New Haven: Yale University Press 1983“ [Rezension], *Music Analysis* 2 (1983), H. 3, 291–294.
- Cook, Nicholas, „Analyzing Performance and Performing Analysis“, in: *Rethinking Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press 1999, 239–261.
- Cook, Nicholas, „Epistemologies of Music Theory“, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press 2002, 78–105. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521623711>
- Cook, Nicholas, *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, New York: Oxford University Press 2007. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195170566.001.0001>
- Cook, Nicholas, „Methods for Analysing Recordings“, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hrsg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge: Cambridge University Press 2009, 221–245. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521865821>
- Cook, Nicholas, „Struktur und Interpretation. Eugen d'Alberts und Heinrich Schenkers Deutungen von Franz Schuberts Impromptu Op. 90/3 im historischen Kontext“, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 4 / GMTH-Proceedings 2008), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2010, 265–288. <https://doi.org/10.31751/p.76>
- Cook, Nicholas, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001>
- Cook, Nicholas, „Between Art and Science. Music as Performance“, *Journal of the British Academy* 2 (2014), 1–25.
- Cook, Nicholas, „Inventing Tradition. Webern's Piano Variations in Early Recordings“, *Music Analysis* 36 (2017), H. 2, 163–215. <https://doi.org/10.1111/musa.12094>
- Cook, Nicholas/Anthony Pople, „Trajectories of Twentieth-Century Music“, in: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Anthony Pople, Cambridge: Cambridge University Press 2004, 1–17. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521662567>
- Cooke, Deryck, *The Language of Music* [1959], Oxford: Oxford University Press 2001.
- Cox, David Harold, „Geometric Structures in Varèse's *Arcana*“, *The Music Review* 52 (1991), H. 4, 246–254.

- Crary, Jonathan, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Crispin, Darla / Kathleen Snyers (Hrsg.), *Unfolding Time. Studies in Temporality in Twentieth-Century Music*, Leuven: Leuven University Press 2009.
- Dahlhaus, Carl, „Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns“ [1969], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2005, 441–449.
- Dahlhaus, Carl, *Analyse und Werturteil* [1970] (*Gesammelte Schriften*, Bd. 2, 11–76), hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2001.
- Dahlhaus, Carl, „Neue Formen der Vermittlung von Musik“ [1971], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2005, 225–230.
- Dahlhaus, Carl, „Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse“ [1972], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2001, 233–245.
- Dahlhaus, Carl, „Adornos Begriff des musikalischen Materials“ [1974], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2005, 277–283.
- Dahlhaus, Carl, „„Kugelgestalt der Zeit“. Zu Bernd Alois Zimmermanns Musikphilosophie“ [1978], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2005, 294–299.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [1980] (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), Laaber: Laaber 21989.
- Dahlhaus, Carl, „Der Komponist Scelsi: Entdeckung“ [1983], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 9, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2006, 485.
- Dahlhaus, Carl, *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik* (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984.
- Dahlhaus, Carl, „Arnold Schönberg: Drittes Streichquartett op. 30“ [1988], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2005, 749–766.
- Dahlhaus, Carl, „Logik, Grammatik und Syntax der Musik bei Heinrich Christoph Koch“ [1989], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2001, 766–773.
- Danuser, Hermann, „Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von Carl Philipp Emanuel Bach bis Hector Berlioz“, *Musiktheorie* 1 (1986), H. 1, 61–81.
- Danuser, Hermann, „Tristanakkord“ [1998], in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14165>
- Danuser, Hermann, „Musik jenseits der Narrativität? Über Edgar Varèses *Intégrales*“, in: *Edgard Varèse. Die Befreiung des Klangs*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hofheim: Wolke 1992, 81–105.
- Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* [1984] (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7), Laaber: Laaber 21992.
- Daumann, Erik, „Auf den Punkt gebracht“ [Rezension der CD *György Kurtág, Sämtliche Chorwerke*, SWRmusic, Hänssler 93.174], *klassik.com*, 17.12.2006. <https://magazin.klassik.com/reviews/reviews.cfm?TASK=REVIEW&RECID=8901&REID=5840>

- De Benedictis, Angela Ida / Pascal Decroupet, „Die Wechselwirkung von Skizzenforschung und spektromorphologischer Höranalyse als Grundlage für das ästhetische Verständnis. Zu György Ligetis „Atmosphères“, *Musiktheorie* 27 (2012), H. 4, 322–335.
- Decroupet, Pascal, „Via Varèse“, in: *Edgard Varèse. Die Befreiung des Klangs*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hofheim: Wolke 1992, 28–40.
- Decroupet, Pascal, „Gravitationsfeld *Gruppen*. Zur Verschränkung der Werke *Gesang der Jünglinge*, *Gruppen* und *Zeitmasse* und deren Auswirkung auf Stockhausens Musikdenken in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre“, *Musiktheorie* 12 (1997), H. 1, 37–51.
- Decroupet, Pascal, „Prinzip Montage – die andere Form des Zusammenhangs in der Musik des 20. Jahrhunderts? Ein Vorschlag“, in: *Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit*, hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz: Schott 2002, 241–254.
- Decroupet, Pascal / Inge Kovács, „IX. Erweiterungen des Materials“, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 2, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg: Rombach 1997, 277–332.
- Delaere, Mark / Klaas Coulembier / Maarten Quanten, „Tempo und Zeit als kompositorisches Problem in serieller und postserieller Musik. Eine theoretische Untersuchung mit analytischen Beispielen von Gottfried Michael Koenig (*Klavierstück II* aus den *Zwei Klavierstücken*, 1957) und Brian Ferneyhough (*Opus Contra Naturam*, 2000)“, *Musiktheorie* 27 (2012), H. 4, 341–363.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris: Seuil 2002.
- Deliège, Irène, „Grouping Conditions in Listening to Music. An Approach to Lerdahl & Jackendoff's Grouping Preference Rules“, *Music Perception* 4 (1987), H. 4, 325–359. <https://doi.org/10.2307/40285378>
- Deliège, Irène, „A Perceptual Approach to Contemporary Musical Forms“, *Contemporary Music Review* 4 (1989), H. 1, 213–230. <https://doi.org/10.1080/07494468900640301>
- Deliège, Irène, „Prototype Effects in Music Listening. An Empirical Approach to the Notion of Imprint“, *Music Perception* 18 (2001), H. 3, 371–407. <https://doi.org/10.1525/mp.2001.18.3.371>
- Deliège, Irène / Marc Mélen, „Cue Abstraction in the Representation of Musical Form“, in: *Perception and Cognition of Music*, hrsg. von Irène Deliège und John Sloboda, Hove, East Sussex: Psychology Press 1997, 387–412. <https://doi.org/10.4324/9780203344262>
- Deutsch, Diana, „Grouping Mechanisms in Music“, in: *The Psychology of Music* [1982], hrsg. von Diana Deutsch, San Diego: Academic Press² 1999, 299–348.
- Dewey, John, *Art as Experience* [1934], New York: Penguin 1980.
- Dibelius, Ulrich, „Mozarts Geltung bei der Nachkriegsavantgarde“, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber 1992, 217–226.
- Dickson, Ian, „Orality and Rhetoric in Scelsi's Music“, *Twentieth-Century Music* 6 (2009), H. 1, 23–41. <https://doi.org/10.1017/S1478572210000046>
- Dickson, Ian, „Towards a Grammatical Analysis of Scelsi's Late Music“, *Music Analysis* 31 (2012), H. 2, 216–241. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2012.00336.x>

- Diergarten, Felix, „‘Ancilla Secundae’. Akkord und Stimmführung in der Generalbass-Kompositionslehre“, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein 2010, 132–148.
- Diergarten, Felix, „Jedem Ohre klingend“. *Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*, Laaber: Laaber 2012.
- Dittmann, Jürgen, „Rezeption und Kritik der Sprachtheorie Noam Chomskys in der Bundesrepublik Deutschland“, *Deutsche Sprache* 9 (1981), 61–96 und 147–180.
- Dömling, Wolfgang, „Die kranken Ohren Beethovens‘ oder Gibt es eine Geschichte des musikalischen Hörens?“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974), 181–194.
- Drees, Stefan, *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken: Pfau 1998.
- Drees, Stefan, „Salvatore Sciarrino“ [2000], in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München: edition text + kritik 2006. <https://online.munzinger.de/document/17000000532>
- Drees, Stefan, „Bearbeitung, Transformation, Allusion. Zu den historischen Bezügen im Schaffen Salvatore Sciarrinos“, *Neue Zeitschrift für Musik* 166 (2005), H. 6, 22–23.
- Drees, Stefan, „Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos“, *Die Tonkunst* 7 (2013), H. 3, 340–349.
- Drott, Eric, „Ligeti in Fluxus“, *The Journal of Musicology* 21 (2004), H. 2, 201–240. <https://doi.org/10.1525/jm.2004.21.2.201>
- Düchting, Hajo, *Paul Klee. Malerei und Musik*, München: Prestel 2001.
- Dufourt, Hugues „Ästhetik der Transparenz. Spektrale Musik“ [1979], *MusikTexte* H. 79 (1999), 37–39.
- Eason, Andrew, „Cadence as Gesture in the Writings and Music of Arnold Schoenberg“, *Music Analysis* 41 (2022), H. 2, 266–292. <https://doi.org/10.1111/musa.12198>
- Ebbeke, Klaus, „Sprachfindung“. *Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*, Mainz: Schott 1986.
- Ebbeke, Klaus, „Zur Entstehungsgeschichte der ‚Soldaten‘“ [1990], in: *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, Mainz: Schott 1998, 63–78.
- Egger, Elisabeth, „Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität. Zu den großformalen Funktionen des gepressten Bogenstrichs in Helmut Lachenmanns Streichquartetten“, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, 155–171.
- Ehrenfels, Christian von, „Über Gestaltqualitäten“, *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14 (1890), 249–292.
- Ehrmann-Herfort, Sabine, „‘Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen’. Zu Salvatore Sciarrinos Bühnenkonzepten“, in: *Salvatore Sciarrino, Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Hofheim: Wolke 2018, 155–176.

- Elberfeld, Rolf, „Einleitung“, in: Kitarō Nishida, *Logik des Orts. Der Anfang der modernen Philosophie in Japan*, übersetzt und hrsg. von Rolf Elberfeld, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, 1–19.
- Elzenheimer, Regine, „Theater als internationaler Freistaat des Geistes“. Bernd Alois Zimmermanns Utopie eines ‚totalen Theaters‘“, in: *Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, hrsg. von Oliver Korte, Hildesheim: Olms 2018, 111–130.
- Emery, Eric, *Temps et musique* [1975], Lausanne: Editions L'Age d'homme ²1998.
- Erpf, Hermann, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927.
- Ertan, Deniz, *Dane Rudhyar. His Music, Thought, and Art*, Rochester, NY: University of Rochester Press 2009.
- Falke, Gustav, „Neoklassizismus als andere Moderne. Strawinsky und Ravel“, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart: Metzler 2011, 139–145.
- Federhofer, Hellmut, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1950.
- Federhofer, Hellmut / Albert Wellek, „Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich“, *Die Musikforschung* 24 (1971), H. 3, 260–276.
- Feller, Ross, „Resistant Strains of Postmodernism. The Music of Helmut Lachenmann and Brian Ferneyhough“, in: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, hrsg. von Judy Lochhead und Joseph Auner, New York: Routledge 1992, 249–262.
- Feneyrou, Laurent, „Zimmermann et la philosophie du temps. Variations sur un article“, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, hrsg. von Pierre Michel, Heribert Henrich und Philippe Albèra, Genf: Contrechamps 2012, 191–251.
- Ferneyhough, Brian, „Time and Motion Study II“ [1977], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 107–111.
- Ferneyhough, Brian, „Aspects of Notational and Compositional Practice“ [1978], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 2–13.
- Ferneyhough, Brian, „Introductory Notes“, in: *Time and Motion Study II for solo Cello and live-electronics*, Partitur, London: Peters 1978.
- Ferneyhough, Brian, „Preface“, in: *Funérailles. Seven Strings and Harp*, Partitur, London: Peters 1980.
- Ferneyhough, Brian, „General Remarks Concerning Interpretation“, in: *Funérailles. Seven Strings and Harp*, Partitur, London: Peters 1980.
- Ferneyhough, Brian, „Unity Capsule. An Instant Diary“ [1980], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 98–106.
- Ferneyhough, Brian, „Form – Figure – Style. An Intermediate Assessment“ [1982], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 21–28.
- Ferneyhough, Brian, „Interview with Joël Bons“ [1982], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 217–233.
- Ferneyhough, Brian, „Il Tempo della Figura“ [1984], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 33–41.

- Ferneyhough, Brian, „Carceri d'Invenzione“ [1986], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 131–138.
- Ferneyhough, Brian, „The Tactility of Time“ [1988], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 42–50.
- Ferneyhough, Brian, „Interview with Philippe Albèra“ [1988], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 303–335.
- Ferneyhough, Brian, „Die Taktilität der Zeit“, *MusikTexte* H. 35 (1990), 14–17.
- Ferneyhough, Brian, „Responses to a Questionnaire on ‚Complexity‘“ [1990], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 66–71.
- Ferneyhough, Brian, „Shattering the Vessels of Received Wisdom. In Conversation with James Boros“ [1990], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, 369–405.
- Ferneyhough, Brian / Thomas Meyer, „Wichtig ist, daß sich der Komponist selbst beim Komponieren umkomponiert“. Ein Gespräch mit Brian Ferneyhough“, *Musik & Ästhetik* 11 (2007), H. 42, 48–63.
- Ferneyhough, Brian / Paul Archbold, „Brian Ferneyhough in Conversation with Paul Archbold“ [13.10.2010], in: Paul Archbold, *Performing Complexity. A Pedagogical Resource Tracing the Arditto Quartet's Preparations for the Première of Brian Ferneyhough Sixth String Quartet*, London: Kingston University 2011. <https://youtu.be/KsCXFdbGNV8>
- Féron, François-Xavier, „L'esthétique des battements dans la musique de Giacinto Scelsi“, in: *Giacinto Scelsi aujourd'hui. Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi (1905–1988), Paris, Cdmc, 12–18 janvier 2005*, hrsg. von Pierre-Albert Castanet, Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2008, 221–242.
- Féron, François-Xavier, „Sur les traces de la musique spectrale. Analyse génétique des modèles compositionnels dans ‚Périodes‘ (1974) de Gérard Grisey“, *Revue de Musicologie* 96 (2010), H. 2, 411–443.
- Féron, François-Xavier, „Gérard Grisey. Première section de *Partiels* (1975)“, *Genesis* 31 (2010), 77–97. <http://genesis.revues.org/352>
- Féron, François-Xavier, „The Emergence of Spectra in Gérard Grisey's Compositional Process. From *Dérives* (1973–74) to *Les espaces acoustiques* (1974–85)“, *Contemporary Music Review* 30 (2011), H. 5, 343–375. <https://doi.org/10.1080/07494467.2011.665582>
- Fink, Robert, „Going Flat. Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface“, in: *Rethinking Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press 1999, 102–137.
- Fitch, Lois, *Brian Ferneyhough*, Bristol: Intellect 2013.
- Fitz, Kelly R. / Sean A. Fulop, „A Unified Theory of Time-Frequency Reassignment“, <http://arxiv.org/abs/0903.3080v1>
- Flechtner, Christine (Hrsg.), *Die Schriften von Edgard Varèse (1883–1965)*, Lizenzarbeit Musikwissenschaft, Universität Fribourg 1983.
- Floros, Constantin, *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien: Lafite 1996.
- Foletto, Angelo, „Cercare più in alto, cioè dentro“, *Musica Viva* 13 (1989), H. 7, 54–61.
- Fontaine, Susanne, „Koinzidenzen und kreative Missverständnisse. Zeit im ästhetischen Denken von Klee, Koechlin, Souvtchinsky und Messiaen“, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische*

- Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer und Tobias Plebuch, Schliengen: Argus 2011, 214–227.
- Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press 1973.
- Fraisse, Paul, *The Psychology of Time*, New York: Harper & Row 1963.
- Fraisse, Paul, „Rhythm and Tempo“, in: *The Psychology of Music*, hrsg. von Diana Deutsch, New York: Academic Press 1982, 149–180.
- Fraisse, Paul, „Perception and Estimation of Time“, *Annual Review of Psychology* 35 (1984), 1–36.
- Fricke, Jobst Peter, „Psychoakustik des Musikhörens. Was man von der Musik hört und wie man sie hört“, in: *Musikpsychologie* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3), hrsg. von Helga de la Motte Haber und Günther Rötter, Laaber: Laaber 2005, 101–154.
- Fuhrmann, Wolfgang, „Die Dramatisierung der Zeit. Über die Zusammenhänge zwischen musikalischer und historischer Zeiterfahrung im späten 18. Jahrhundert. Mit einer Studie zum Kopfsatz von Mozarts Symphonie KV 338“, *Musiktheorie* 28 (2013), H. 3, 209–231.
- Furtwängler, Wilhelm, „Heinrich Schenker. Ein zeitgemäßes Problem“, in: *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*, Wiesbaden: Brockhaus 1954, 198–204.
- Fuß, Hans-Ulrich, „Die ‚Überleitung‘ im klassischen Stil. Hauptwege und Seitenwege in der Sonatenexposition bei Haydn, Mozart und Beethoven“, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 3), hrsg. von Christian Utz und Martin Zenck, Pfau: Saarbrücken 2009, 113–149.
- Fussenegger, Uli, „Die Musik hinter der Musik: Giacinto Scelsis Ondiola-Aufnahmen“, in: *Les espaces sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2016, 266–271.
- Garilli, Gabriele, „Isole in un mare di nastri. Per una prima ricostruzione del processo compositivo in Scelsi attraverso il Quartetto n. 4“, in: *Filigrane* 15 (2012). <http://revues.mshparis-nord.org/filigrane/index.php?id=497>
- Geelhaar, Christian, „Paul Klee“, in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Karin von Maur, München: Prestel 1985, korrigierte Ausgabe 1994, 422–429.
- Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [1982], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Gerhard, Anselm, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der „absoluten Musik“ und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart: Metzler 2002.
- Gertich, Frank, „Zur Betrachtung der Tonbandeinschübe in *Déserts*“, in: *Edgard Varèse. Die Befreiung des Klangs*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hofheim: Wolke 1992, 56–63.
- Gervink, Manuel, „Die Strukturierung des Tonraums. Versuche einer Systematisierung von Zwölftonreihen in den 1920er bis 1970er Jahren“, in: *Perspektiven und Methoden einer Systematischen Musikwissenschaft (Festschrift Jobst Peter Fricke)*, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Frankfurt a.M.: Lang 2003, 323–334.
- Giacco, Grazia, „Zwischen Raum und Zeit. Zu den ‚Figuren‘ von Salvatore Sciarrino“, *Dissonanz* 65 (2000), 20–25.
- Giacco, Grazia, *La notion de „figure“ chez Salvatore Sciarrino*, Paris: L’Harmattan 2001.

- Gibson, James J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin 1966.
- Gieseler, Walter, *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge*, Celle: Moeck 1975.
- Gieseler, Walter, *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle*, Celle: Moeck 1992.
- Gieseler, Walter / Luca Lombardi / Rolf-Dieter Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts. Akustik, Instrumente, Zusammenwirken*, Celle: Moeck 1985.
- Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zur Symboltheorie* [1976], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Gratzer, Wolfgang (Hrsg.), *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, Laaber: Laaber 1997.
- Grewe, Oliver / Reinhard Kopiez / Eckart Altenmüller, „The Chill Parameter. Goose Bumps and Shivers as Promising Measures in Emotion Research“, *Music Perception* 27 (2009), H. 1, 61–74. <https://doi.org/10.1525/mp.2009.27.1.61>
- Grisey, Gérard, *Périodes*, Ricordi 132243, Mailand: Ricordi 1974.
- Grisey, Gérard, *Partiels*, Ricordi 132423, Mailand: Ricordi 1976.
- Grisey, Gérard, „Zur Entstehung des Klanges...“ [1978], in: *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*, hrsg. von Rainer Nonnenmann, Mainz: Schott 2010, 317–322.
- Grisey, Gérard, „A propos de la synthèse instrumentale“ [1979], in: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong, Paris: MF Editions 2008, 35–37.
- Grisey, Gérard, „La musique, le devenir des sons“ [1982], in: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong, Paris: MF Editions 2008, 45–56.
- Grisey, Gérard, „Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit“, *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart* 3 (1983), 190–202.
- Grisey, Gérard, „Structuration des timbres dans la musique instrumentale“ [1991], in: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong, Paris: MF Editions 2008, 89–120.
- Grisey, Gérard, „Autoportrait avec l'Itinéraire“ [1991], in: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong, Paris: MF Editions 2008, 191–201.
- Grisey, Gérard, „[Répondre à la nature du son]. Entretien avec David Bündler“ [1996], in: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong, Paris: MF Editions 2008, 265–273.
- Grisey, Gérard, „Did you say spectral?“, *Contemporary Music Review* 19 (2000), H. 3, 1–3. <https://doi.org/10.1080/07494460000640311>
- Grmela, Sylvia, „Recall and Repetition in Some Works by Kurtág“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43 (2002), H. 3–4, 371–381.
- Gülke, Peter, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1991.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Präsenz*, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Haimo, Ethan, „Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy“, *Music Theory Spectrum* 18 (1996), H. 2, 167–199. <https://doi.org/10.2307/746023>
- Halbreich, Harry, „Analyse de Konx-Om-Pax“, in: *Giacinto Scelsi aujourd'hui. Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi (1905–1988)*, Paris, Cdmc, 12–18

- janvier 2005, hrsg. von Pierre-Albert Castanet, Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2008, 191–200.
- Hamilton, Andy, *Aesthetics and Music*, London: Continuum 2007.
- Hamilton, Andy, „The Sound of Music“, in: *Sounds and Perception. New Philosophical Essays*, hrsg. von Matthew Nudds und Casey O’Callaghan, New York: Oxford University Press 2009, 146–182. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199282968.003.0008>
- Hamilton, Andy, „The Objectivity of Tone. A Non-universalist Perspective on the Relation of Music and Sound Art“, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 6), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 85–95.
- Handsick, Matthias, *Musik als „Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung“. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestaltbarkeit*, Hildesheim: Olms 2015.
- Hanninen, Dora A., „Associative Sets, Categories, and Music Analysis“, *Journal of Music Theory* 48 (2004), H. 2, 147–218. <https://doi.org/10.1215/00222909>
- Hanninen, Dora A., „Feldman, Analysis, Experience“, *Twentieth-Century Music* 1 (2004), H. 2, 225–251. <https://doi.org/10.1017/S1478572205000137>
- Hanninen, Dora A., *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization*, Rochester, NY: University of Rochester Press 2012.
- Hansen, Mathias, „Schönbergs Begriff des musikalischen Raumes und seine Bedeutung für die musikalische Avantgarde“, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft „Arnold Schönberg – Neuerer der Musik“*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien: Lafite 1996, 17–23.
- Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: Weigel 1854, Leipzig: Barth 41874.
- Hartenberger, Russell, *Performance Practice in the Music of Steve Reich*, Cambridge: Cambridge University Press 2016. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316584965>
- Haselböck, Lukas, „Saturn dröhnt auf dem Grunde von Zeus. Klang und Sinn in der französischen Musik und Philosophie nach 1945“, *Neue Zeitschrift für Musik* 173 (2012), H. 3, 36–39.
- Haselböck, Lukas, „Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths“, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 4 / GMTH-Proceedings 2008), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2010, 161–172. <https://doi.org/10.31751/p.68>
- Haselböck, Lukas, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, Freiburg: Rombach 2009.
- Haselböck, Lukas, *Zwölftonmusik und Tonalität. Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Harmonik*, Laaber: Laaber 2005.
- Haselböck, Lukas, „Zur ‚Klangfarbenlogik‘ bei Schönberg, Grisey und Murail“, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 6), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 137–162.
- Haselböck, Lukas, „Hörbare Stille? Sichtbarer Klang? Zur ‚Ökologie der Wahrnehmung‘ in Salvatore Sciarrinos Streichtrio *Codex Purpureus* (1983)“, in: *Salvatore Sciarrino* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2019, 131–150.

- Hatten, Robert, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press 1994.
- Hatten, Robert, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press 2004.
- Häusler, Josef, *Spiegel der Neuen Musik. Donaueschinger. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel: Bärenreiter 1996.
- Hegarty, Paul, *Noise/Music. A History*, New York: Bloomsbury 2007.
- Helbing, Volker, „Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7 (2010), H. 3, 267–309. <https://doi.org/10.31751/575>
- Helgeson, Aaron, „What Is Phenomenological Music, and What Does It Have to Do with Salvatore Sciarino?“, *Perspectives of New Music* 51 (2013), H. 2, 4–36. <https://doi.org/10.1353/pnm.2013.0001>
- Helmholtz, Hermann von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg 1863.
- Henrich, Heribert, *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen*, Mainz: Schott / Berlin: Akademie der Künste 2013.
- Hentschel, Frank, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a.M.: Campus 2006.
- Henzel, Miriam, „Salvatore Sciarinos Werkkommentare – Ansatzpunkte für die Analyse?“, in: *Salvatore Sciarino, Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Hofheim: Wolke 2018, 191–202.
- Hepokoski, James / Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norm, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006.
- Hermann, Matthias, „Helmut Lachenmann – *Gran torso* (1970/71)“, in: *Musik des 20. Jahrhunderts* 2, Saarbrücken: Pfau 2002, 134–152.
- Hesse, Michael / Michael Bockemühl, *Das Gelsenkirchener Musiktheater und die Blauen Reliefs von Yves Klein*, Ostfildern: Edition Tertium 1995.
- Hicks, Michael, „Interval and Form in Ligeti's *Continuum* and *Coulée*“, *Perspectives of New Music* 30 (1993/9, H. 2, 172–190.
- Hickel, Jörn Peter, *Bernd Alois Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 36), Stuttgart: Steiner 1995.
- Hickel, Jörn Peter, „In der Tat ist der Komponist Berichterstatter...'. Die Öffnung gegenüber der Geschichte in Werken Bernd Alois Zimmermanns“, in: *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik* (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 31), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition 1996, 220–241.
- Hickel, Jörn Peter, „Interkulturalität als existentielle Erfahrung. Asiatische Perspektiven in Helmut Lachenmanns Ästhetik“, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von Jörn Peter Hickel und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau 2005, 62–84.
- Hickel, Jörn Peter, „Bernd Alois Zimmermanns Zeitauffassung“, in: *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2005, 5–23.

- Hickel, Jörn Peter / Christian Utz, „Einleitung“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hickel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, IX–XVII.
- Hilberg, Frank, „Probleme eines Komponierens mit Geräuschen. Aspekte der Materialbehandlung bei Helmut Lachenmann“, *Mitteilungen der Paul-Sacher-Stiftung* 8 (1995), 25–30.
- Hilberg, Frank, „Geräusche? Über das Problem, der Klangwelt Lachenmanns gerecht zu werden“, in: *Helmut Lachenmann* (Musik-Konzepte, Bd. 146), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2009, 60–75.
- Hindrichs, Gunnar, „Was heißt heute: musikalische Modernität?“, *Musik & Ästhetik* 7 (2003), H. 28, 5–24.
- Hindrichs, Gunnar, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Hockings, Elke / Jörg Jewanski / Eberhard Hüppe, „Helmut Lachenmann“, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München: edition text + kritik 2016. <https://online.munzinger.de/document/17000000327>
- Hoffmann, E. T. A., „Beethoven op. 67. c-moll-Sinfonie“, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (1810), H. 40, 630–647 und H. 41, 652–659.
- Hoffmann, Peter, „Post-Webernsche Musik. György Kurtágs Webern-Rezeption am Beispiel seines Streichquartetts op. 28“, *Musiktheorie* 7 (1992), H. 2, 129–148.
- Holland, Dietmar, „Musik als Autobiographie? Zur Entschlüsselungsmethode von Constantin Floros bei Werken von Gustav Mahler und Alban Berg“, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. von Giselher Schubert, Mainz: Schott 1997, 110–127.
- Holtmeier, Ludwig, „Der Tristanakkord und die Neue Funktionstheorie“, *Musiktheorie* 17 (2002), H. 4, 361–365.
- Holtmeier, Ludwig, „Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Fachs“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1 (2003), H. 1, 11–34. <https://doi.org/10.31751/481>
- Holtmeier, Ludwig, „Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel“, in: *Systeme der Musiktheorie*, hrsg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein 2009, 7–19.
- Holtmeier, Ludwig, „Harmonik / Harmonielehre“, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber 2010, 166–169.
- Holtmeier, Ludwig, „Musiktheorie“, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber 2010, 134–136.
- Holtmeier, Ludwig, „Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts“, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 4; GMTH Proceedings 2008), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2010, 81–100. <https://doi.org/10.31751/p.63>
- Holtmeier, Ludwig, „Vom Tribleben der Stufen. Gedanken zum Tonalitätsbegriff Arnold Schönbergs“, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Felix

- Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein 2010, 84–108.
- Holtmeier, Ludwig / Cosima Linke, „Schönberg und die Folgen“, in: *Adorno-Handbuch*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart: Metzler 2011, 119–139.
- Holzer, Andreas, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik*, Wien: Mille Tre 2011.
- Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner 1992.
- Houben, Eva-Maria, *Musikalische Praxis als Lebensform*, Bielefeld: transcript 2018.
- Hurel, Philippe, „Die spektrale Musik – auf Dauer!“, in: *Katalog Wien Modern 2000. Elektronik – Raum – musique spectrale*, Saarbrücken: Pfau 2000, 119–121.
- Huron, David, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA: MIT Press 2006. <https://doi.org/10.7551/mitpress/6575.001.0001>
- Husserl, Edmund, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* [1905/1928], hrsg. von Martin Heidegger, Tübingen: Niemeyer ³2000, 390–401.
- Hust, Christoph, „Aufführung als Analyse. Heinrich Schenkers Anleitung zum Vortrag von Wolfgang Amadé Mozarts Fantasie c-Moll KV 475“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (2007), H. 3, 235–260. <https://doi.org/10.31751/259>
- Iddon, Martin, „On the Entropy Circuit. Brian Ferneyhough’s *Time and Motion Study II*“, *Contemporary Music Review* 25 (2006), H. 1–2, 93–105. <https://doi.org/10.1080/07494460600647493>
- Imberty, Michel, „How Do We Perceive Atonal Music? Suggestions for a Theoretical Approach“, *Contemporary Music Review* 9 (1993), H. 1–2, 325–337. <https://doi.org/10.1080/07494469300640541>
- Ingarden, Roman, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen: Niemeyer 1962.
- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink 1972.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink ²1984.
- Iverson, Jennifer, „Statistical Form Amongst the Darmstadt Composers“, *Music Analysis* 33 (2014), H. 3, 341–387. <https://doi.org/10.1111/musa.12037>
- Iverson, Jennifer, *Electronic Inspirations. Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde*, New York: Oxford University Press 2019. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190868192.001.0001>
- Jacob, Andreas, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, 2 Bde., Hildesheim: Olms 2005.
- Jaeger, Friedrich, „Der Dilettant und die Profis – Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.“, *MusikTexte* H. 104 (2005), 27–40.
- Jaeger, Friedrich, „Funziona? O non funziona? Ein Streifzug durch das Scelsi-Archiv“, *MusikTexte* H. 128 (2011), 5–11.
- Jaeger, Friedrich, „Improvisation‘ und ‚Transkription‘ im Schaffen von Scelsi“, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien: LIT 2014, 91–103.

- Jaeger, Friedrich, „Sehnsucht nach dem Transzendenten. Giacinto Scelsi: ‚Quattro pezzi per orchestra‘, ‚Xnoybis‘, ‚Pfhat‘“, *MusikTexte* H. 156 (2018), 41–45.
- Jahn, Hans-Peter, „*Pression*. Einige Bemerkungen zur Komposition Helmut Lachenmanns und zu den interpretationstechnischen Bedingungen“, in: *Helmut Lachenmann* (Musik-Konzepte, Bd. 46), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text+kritik, 40–61.
- Jakobik, Albert, *Arnold Schönberg. Die verräumlichte Zeit*, Regensburg: Bosse 1983.
- Jakobson, Roman, „On the Relation between Visual and Auditory Signs“ [1967], in: *Selected Writings*, Bd. 2, Den Haag: Mouton 1971, 338–344.
- James, William, *Principles of Psychology*, New York: Holt 1890.
- Janz, Tobias, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Janz, Tobias, „Qualia, Sound, Ereignis. Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7 (2010), Sonderausgabe *Musiktheorie/Musikwissenschaft. Geschichte – Methoden – Perspektiven*, 217–239. <https://doi.org/10.31751/565>
- Janz, Tobias, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink 2014. <https://doi.org/10.30965/9783846757543>
- Jauss, Hans Robert, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ [1967], in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, 144–207.
- Jeschke, Lydia, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 42), Stuttgart: Steiner 1997.
- Johnson, James H., *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley: University of California Press 1995.
- Jost, Ekkehard, „Über den Einfluß der Darbietungsdauer auf die Identifikation von instrumentalen Klangfarben“, in: *Jahrbuch des Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1969*, hrsg. von Dagmar Droysen, Berlin: de Gruyter 1970, 83–92.
- Jostkleigrewe, Anne, „*The Ear of Imagination*“. *Die Ästhetik des Klangs in den Vokalkompositionen von Edgard Varèse*, Saarbrücken: Pfau 2008.
- Kakavelakis, Konstantinos, *György Ligeti's „Aventures & Nouvelles Aventures“*. *Studien zur Sprachkomposition und Ästhetik der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Lang 2001.
- Kaltenecker, Martin, „Subtraktion und Inkarnation. Hören und Sehen in der Klangkunst und der ‚musique concrète instrumentale‘“, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, 101–126.
- Kaltenecker, Martin, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux xviii^e et xix^e siècles*, Paris: Musica falsa 2011.
- Kaltenecker, Martin, „Pierre Schaeffers Theologie des Hörens“, *Musik & Ästhetik* 18 (2014), H. 71, 5–21.
- Kaltenecker, Martin, „Geräusch“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 247–251.
- Kaltenecker, Martin, „Musique concrète instrumentale“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 425–426.

- Kaltenecker Martin, „Rezeption“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 523–526.
- Kames, Henry H., *Elements of Criticism* [1762], Edinburgh: Bell & Creech 1785.
- Karno, Mitchell / Vladimir J. Konečni, „The Effects of Structural Interventions in the First Movement of Mozart’s Symphony in G-Minor K. 550 on Aesthetic Preference“, *Music Perception* 10 (1992), H. 1, 63–72. <https://doi.org/10.2307/40285538>
- Kasper, Michael M., „Wir haben den Cellisten zu Grab getragen“ [Michael M. Kasper im Gespräch mit Claus Spahn], in: *rounds per minute, Michael M. Kasper*, CD Ensemble Modern, EMCD-006, 2009, CD-Booklet, 5–9.
- Kaufmann, Harald, „Ein Fall absurder Musik. Ligetis ‚Aventures & Nouvelles Aventures‘“ [1969], in: *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien: Lafite 1969, 130–158.
- Kaufmann, Harald, *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik*, hrsg. von Werner Grünzweig und Gottfried Krieger, Hofheim: Wolke 1993.
- Kaufmann, Harald, „Betreffend Ligetis *Requiem*“ [1970], in: *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik*, hrsg. von Werner Grünzweig und Gottfried Krieger, Hofheim: Wolke 1993, 134–148.
- Kerkour, Brahim, *Beyond the Poetry of Silence. Musical Process and Perception in Salvatore Sciarino’s* Introduzione all’oscuro, DMA Dissertation, Columbia University New York 2010.
- Kisser, Thomas (Hrsg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München: Fink 2011.
- Kivy, Peter, *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1980.
- Klassen, Janina / Christian Utz, „Figur“, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber 2010, 117–119.
- Klee, Paul, *Tagebücher 1898–1918*, hrsg. von Felix Klee, Köln: DuMont 1957.
- Klein, Richard, „Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners“, *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), H. 2, 87–109. <https://doi.org/10.2307/930479>
- Klein, Richard, „Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung“, in: *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 35), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition 1998, 180–210.
- Klein, Richard/Eckehard Kiem/Wolfram Ette, *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück 2000.
- Klein, Richard, „Die Frage nach der musikalischen Zeit“, in: *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart: Metzler 2011, 59–74.
- Klein, Tobias Robert, *Alexander Zemlinsky – Steve Reich. Alternative Moderne(n): „Afrika“ in der Kompositionskultur des 20. Jahrhunderts*, Köln: Dohr 2014.
- Klingenberg, Horst G., „Grenzen der akustischen Gedächtnisfähigkeit“, *Acta Musicologica* 46 (1974), H. 2, 171–180.

- Klorman, Edward, *Mozart's Music of Friends. Social Interplay in the Chamber Works*, Cambridge: Cambridge University Press 2016. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316145302>
- Koch, Hans W., „Musik unter der Lupe. Giacinto Scelsis Komposition ‚Pranam II‘ von 1973“, *MusikTexte* H. 81/82 (1999), 83–92.
- Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil*, Leipzig: Böhme 1787.
- Koffka, Kurt, *Principles of Gestalt Psychology*, New York: Harcourt Brace 1935.
- Köhler, Rafael, *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 37), Stuttgart: Steiner 1996.
- Köhler, Wolfgang, „Relational Determination in Perception“, in: *Cerebral Mechanisms in Behavior*, hrsg. von A. Jeffress Lloyd, New York: Wiley 1951, 200–230.
- Kollmann, Augustus Frederick Christopher, *An Essay on Practical Musical Composition*, London: Selbstverlag 1799.
- Konold, Wulf, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*, Köln: DuMont 1986.
- Kooistra, Taco, [Kommentare ohne Titel; Redaktion: Roeland Hazendonk], in: *Ladder of Escape 6, Taco Kooistra, cello*, CD Attacca Records, Babel 9369-1, 1992, CD-Booklet, 2–9.
- Korte, Oliver, „Zu Bernd Alois Zimmermanns später Reihentechnik“, *Musiktheorie* 15 (2000), H. 1, 19–39.
- Korte, Oliver, *Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns*, Sinzig: Studio 2003.
- Korte, Oliver, „Eine äußerst komplexe Strukturierung der Klangfarbe‘. Kompositorische Strategien in Bernd Alois Zimmermanns *pas de trois*“, in: *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2005, 51–64.
- Kramer, Jonathan D., *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York: Schirmer 1988.
- Kramer, Lawrence, „The Politics and Poetics of Listening“ [Rezension von Nicholas Cook, *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Oxford University Press 1990], *Current Musicology* 50 (1992), 62–67.
- Kramer, Lawrence, „Prospects. Postmodernism and Musicology“, in: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press 1995, 1–32. <https://doi.org/10.1525/9780520918429-004>
- Kramer, Lawrence, „From the Other to the Abject. Music as Cultural Trope“, in: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press 1995, 33–66. <https://doi.org/10.1525/9780520918429-005>
- Kramer, Lawrence, „Introduction: Sounding Out. Musical Meaning and Modern Experience“, in: *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley: University of California Press 2002, 1–9. <https://doi.org/10.1525/9780520928329-003>
- Kraemer, Florian, *Entzauberung der Musik. Beethoven, Schumann und die romantische Ironie*, Paderborn: Fink 2014.
- Kraemer, Florian, „Schließen – Enden – Aufhören. Terminologische Konturen zwischen Musikphilosophie und Analyse“, in: *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer, München: edition text + kritik 2019, 62–81.

- Krebs, Wolfgang, *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven*, Tutzing: Schneider 1998.
- Krier, Yves, „Partiels de Gérard Grisey, manifestation d’une nouvelle esthétique“, *Musurgia* 7 (2000), H. 3–4, 145–172.
- Kristeva, Julia, „Le texte clos“ [1966/67], in: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éditions du Seuil 1969, 52–81.
- Kühn, Clemens, *Die Orchesterwerke B. A. Zimmermanns. Ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945*, Hamburg: Wagner 1978.
- Kühn, Clemens, „Bernd Alois Zimmermann: ‚Photoptosis‘. Ein Blick auf das Zitat in der Kunst der Gegenwart“, *Musik und Bildung* 6 (1974), 109–115.
- Kurtág, György, *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky, Z.* 13959, Budapest: Editio Musica 1995.
- Kurtág, György, „Meine Gefängniszelle – meine Festung“. Porträt György Kurtág entwickelt im Gespräch mit Ulrich Dibelius“, *MusikTexte* H. 72 (1997), 29–35.
- Kurtág, György, *Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti-Hommagen*, hrsg. von Bálint András Varga, Hofheim: Wolke 2010.
- Kurth, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin: Hesse 1923, Reprint Hildesheim: Olms 1968.
- Kurth, Ernst, *Bruckner*, 2 Bde., Berlin: Hesse 1925.
- Kurth, Ernst, *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse 1931, Reprint Hildesheim: Olms 1969.
- Kurth, Richard, „On the Subject of Schubert’s ‚Unfinished‘ Symphony. ‚Was bedeutet die Bewegung?‘“, *19th-Century Music* 23 (1999), H. 1, 3–32.
- Kutschke, Beate, *Neue Linke – neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln: Böhlau 2007.
- La Motte-Haber, Helga de, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber: Laaber 1985.
- La Motte-Haber, Helga de, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber: Laaber 1990.
- La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.), *Edgard Varèse. Die Befreiung des Klangs*, Hofheim: Wolke 1992.
- La Motte-Haber, Helga de, „Aufbruch in das Klanguniversum“, in: *Edgard Varèse. Die Befreiung des Klangs*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hofheim: Wolke 1992, 41–55.
- La Motte-Haber, Helga de, *Die Musik von Edgar Varèse. Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken*, Hofheim: Wolke 1993.
- La Motte-Haber, Helga de, „Der einkomponierte Hörer“, in: *Der Hörer als Interpret*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Reinhard Kopiez, Frankfurt a.M.: Lang 1995, 35–41.
- La Motte-Haber, Helga de, „Zeitschichten. Berlioz – Debussy – Strawinsky – Messiaen“, in: *Zeit in der Musik. Musik in der Zeit. 3. Kongress für Musiktheorie, 10.–12. Mai 1996*, hrsg. von Diether de la Motte, Frankfurt a.M.: Lang 1997, 35–47.
- La Motte-Haber, Helga de, „Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth“, in: *Musiktheorie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005, 283–311.

BIBLIOGRAPHIE

- La Motte-Haber, Helga de, „Modelle der musikalischen Wahrnehmung. Psychophysik – Gestalt – Invarianzen – Mustererkennen – Neuronale Netze – Sprachmetapher“, in: *Musikpsychologie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber: Laaber 2005, 55–73.
- La Motte-Haber, Helga de / Günther Rötter, „Formwahrnehmung“, in: *Musikpsychologie* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3), hrsg. von Helga de la Motte Haber und Günther Rötter, Laaber: Laaber 2005, 263–267.
- La Motte-Haber, Helga de, „Global Cues / Local Cues / Bottom-Up / Top-Down“, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber 2010, 160–161.
- La Motte-Haber, Helga de, „Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik. Überlegungen zum Expektanzbegriff“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10 (2013), H. 2, 293–313. <https://doi.org/10.31751/721>
- Lachenmann, Helmut, „Klangtypen der Neuen Musik“ [1966/93], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 1–20.
- Lachenmann, Helmut, „Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher“ [1970], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 145–152.
- Lachenmann, Helmut, „Zur Analyse Neuer Musik“ [1971/93], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 21–34.
- Lachenmann, Helmut, „Zum Problem des musikalisch Schönen heute“ [1977], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 104–110.
- Lachenmann, Helmut, „Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung“ [1978], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 35–53.
- Lachenmann, Helmut, „Gran Torso. Musik für Streichquartett (1971/72)“ [1978], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 386.
- Lachenmann, Helmut, „Vier Grundbestimmungen des Musikhörens“ [1979], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 54–62.
- Lachenmann, Helmut, „Affekt und Aspekt“ [1982], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 63–72.
- Lachenmann, Helmut, „Offener Brief an Hans Werner Henze“ [1983], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 331–333.
- Lachenmann, Helmut, „Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten“ [1985], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 116–135.

- Lachenmann, Helmut, „Über das Komponieren“ [1986], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 32015, 73–82.
- Lachenmann, Helmut, „Komponieren im Schatten von Darmstadt“ [1987], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 32015, 342–350.
- Lachenmann, Helmut, „Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger“ [1988], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 32015, 191–204.
- Lachenmann, Helmut, „Zum Problem des Strukturalismus“ [1990], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 32015, 83–92.
- Lachenmann, Helmut, „John Cage“ [1992], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 32015, 306.
- Lachenmann, Helmut, „Paradiese auf Zeit. Gespräch mit Peter Szendy“ [1993], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 32015, 205–212.
- Lachenmann, Helmut, „Heinz Holliger“ [1994], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 32015, 307–309.
- Lachenmann, Helmut, „Über mein Zweites Streichquartett („Reigen seliger Geister“)“ [1995 / 2002], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 32015, 227–246.
- Lachenmann, Helmut, „NUN. Musik für Flöte, Posaune, Männerstimmen und Orchester (1997–99/2003)“ [2003], in: *Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996 bis 2020*, hrsg. von Ulrich Mosch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2021, 538–540.
- Lachenmann, Helmut / Seth Brodsky, [Interview mit Helmut Lachenmann], Columbia University, 14.2010, *Helmut Lachenmann, „... Zwei Gefühle...“ and Solo Works*, DVD, mode 252, Mode Records 2013. https://youtu.be/D2m5_s7vNHc
- Lachenmann, Helmut / Clemens Gadenstätter / Christian Utz, „Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns“, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, 13–66.
- Lachenmann, Helmut / Abigail Heathcote, „Sound Structures, Transformations, and Broken Magic. An Interview with Helmut Lachenmann“, in: *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, hrsg. von Max Paddison und Irène Deliège, Farnham: Ashgate 2010, 331–348. <http://doi.org/10.4324/9781315573885>
- Lachenmann, Helmut / Matthias Hermann, „Interview 2“, *Erweiterte Spieltechniken in der Musik Helmut Lachenmanns*, hrsg. von Matthias Hermann, DVD, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2013.
- Lachenmann, Helmut / Lucas Fels, *Helmut Lachenmann „Pression“ with Lucas Fels*, Videodokumentation, Metier Sound & Vision Ltd., https://youtu.be/uT__bel-pXk
- Lalitte, Philippe, „Partiels de Gérard Grisey“, 2001. <http://musique.ac-dijon.fr/bac2001/grisey>

- Lalitte, Philippe, „L’architecture du timbre chez Varèse. La médiation de l’acoustique pour produire du son organisé“, *Analyse musicale* H. 47 (2003), 34–43.
- Lalitte, Philippe, „Varèse’s Architecture of Timbre. Mediation of Acoustics to Produce Organized Sound“, in: *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIMo5)*, Montréal 2005.
- Lalitte, Philippe, „The Theories of Helmholtz in the Work of Varèse“, *Contemporary Music Review* 30 (2011), H. 5, 329–344. <https://doi.org/10.1080/07494467.2011.665578>
- Landy, Leigh, *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge, MA: MIT Press 2007. <https://doi.org/10.7551/mitpress/7472.001.0001>
- Leech-Wilkinson, Daniel, „Musicology and Performance“, in: *Music’s Intellectual History. Founders, Followers & Fads*, hrsg. von Zdravko Blažeković und Barbara Dobbs Mackenzie, New York: Répertoire International de Littérature Musicale 2009, 791–803.
- Leipp, Émile, *Acoustique et Musique* [1971], Paris: Masson 1984, Reprint Paris: Presses des Mines 2010.
- Lerdahl, Fred, „Cognitive Constraints on Compositional Systems“, in: *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, hrsg. von John Sloboda, Oxford: Oxford University Press 1988, 231–259. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508465.003.0010>
- Lerdahl, Fred, „Atonal Prolongational Structure“, *Contemporary Music Review* 4 (1989), H. 1, 65–87. <https://doi.org/10.1080/07494468900640211>
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* [1983], Cambridge, MA: MIT Press 1996. <https://doi.org/10.7551/mitpress/12513.001.0001>
- Lessing, Wolfgang, „Musizieren als Prozess. Zur didaktischen Dimension von Helmut Lachenmanns *Pression*“, in: *Musik inszeniert. Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2006, 73–83.
- Lessing, Wolfgang, „Verweigerung von Gewohnheit“. Instrumental-didaktische Annäherungen an ‚Pression‘ von Helmut Lachenmann, in: *Darstellen und Mitteilen. Musizieren und Instrumentalunterricht. Ein kleines Handbuch instrumentaler Interpretation. Aus Anlass des 60. Geburtstags von Ulrich Mahler*, hrsg. von Ursula Brandstätter, Martin Losert, Christoph Richter, und Andrea Welte, Mainz: Schott 2010, 111–122.
- Lessing, Wolfgang, „...am Rande der Höhle... – Musikalisches Hören als Grenzerfahrung“, in: *Berührungen. Über das (Nicht-)Verstehen von Neuer Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2012, 17–28.
- Lessing, Wolfgang, „Interpretation, Verstehen und Vermittlung“, in: *Ans Licht gebracht. Zur Interpretation neuer Musik heute*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Schott: Mainz 2013, 24–39.
- Levinson, Jerrold, *Music in the Moment*, Ithaca: Cornell University Press 1997. <https://doi.org/10.7591/9781501727665>
- Lévi-Strauss, Claude, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte* [1964], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Levy, Benjamin R., *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*, New York: Oxford University Press 2017.
- Lévy, Fabien, „Form, Struktur und sinnliche Erfahrung“, *Musiktheorie* 22 (2007), H. 3, 222–231.

- Lewandowski, Stephan, *Organisierte Post-Tonalität. Studien zu einer Synthese von Pitch-class set theory und Schichtentheorie Heinrich Schenkers*, Hildesheim: Olms 2017.
- Lewin, David, „Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception“, *Music Perception* 3 (1986), H. 4, 327–392. <https://doi.org/10.2307/40285344>
- Ligeti, György, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*“ [1958], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 413–446.
- Ligeti, György, „Wandlungen der musikalischen Form“ [1960], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 85–104.
- Ligeti, György, „Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu *Apparitions*“ [1960], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 170–173.
- Ligeti, György, „Über *Atmosphères*“ [1962], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 181–184.
- Ligeti, György, „Komposition mit Klangfarben“ [1962–64], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 157–169.
- Ligeti, György, „Form in der Neuen Musik“ [1965/66], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 185–199.
- Ligeti, György, „Libretto zu *Aventures* und *Nouvelles Aventures*“ [1966/67], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 201–225.
- Ligeti, György, „Über szenische Möglichkeiten von *Aventures*“ [1967], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 198–201.
- Ligeti, György, „Über *Lux aeterna*“ [1969], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 236–242.
- Ligeti, György, „Musik und Technik. Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen“ [1980], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 237–261.
- Ligeti, György, *György Ligeti in Conversation with Péter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and Himself*, London: Da Capo 1983.
- Ligeti, György, „Ein wienerischer Untertreiber. Persönliche Betrachtungen zu Friedrich Cerhas 60. Geburtstag“ [1986], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 470–473.
- Ligeti, György, „Über meine Entwicklung als Komponist“ [1989], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, 119–121.
- Ligeti, György / Denys Bouliane, „Stilisierte Emotion. György Ligeti im Gespräch“, *MusikTexte* H. 28/29 (1989), 52–62.
- Linke, Cosima, „Zur Ästhetik von Material, Zeit und Form bei Gérard Grisey“, in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012*, hrsg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms 2015, 33–41.
- Linke, Cosima, *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno. Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns „Schreiben. Musik für Orchester“*, Mainz: Schott Campus, 2018. https://schott-campus.com/konstellationen_form_in_neuer_musik

BIBLIOGRAPHIE

- Lippe, Klaus, „Brian Ferneyhough“, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München: edition text + kritik 2010. <http://www.munzinger.de/document/17000000161>
- Lochhead, Judy, *Reconceiving Structure in Contemporary Music. New Tools in Music Theory and Analysis*, New York: Routledge 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315740744>
- Lotze, Rudolph Hermann, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München: Cotta 1868.
- Mâche, François-Bernard, „Méthodes linguistiques et musicologie“, in: *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris: L'Harmattan 2000, 100–122.
- Mahnkopf, Claus-Steffen / Frank Cox / Wolfram Schurig (Hrsg.), *Musical Morphology*, Hofheim: Wolke 2004.
- Mahrenholz, Simone, „Zeit. B. Musikästhetische Aspekte“ [1998], in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel: Bärenreiter 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16669>
- Mahrenholz, Simone, „Was macht (Neue) Musik zu einer ‚Sprache‘? Die Metapher der Sprachähnlichkeit und ihr Verhältnis zum musikalischen Denken“, in: *Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, hrsg. von Christian Grüny, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2012, 109–118.
- Mahrenholz, Simone, „Kritik des Musikverstehens“, in: *Berührungen. Über das (Nicht-)Verstehen von Neuer Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2012, 9–16.
- Maierhofer-Lischka, Margarethe, „Ich höre die Steine, sehe den Klang und lese das Wasser“ – *Inszenierungen von Wahrnehmung im zeitgenössischen Hör-Musiktheater*, Dissertation, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2020.
- Mäkelä, Tomi, „‘Melodic totality’ and Textural Form in Edgard Varèse’s *Intégrales*. Aspects of Modified Tradition in Early New Music“, *Contemporary Music Review* 17 (1998), H. 1, 57–71. <https://doi.org/10.1080/07494469800640031>
- Malcolm, Alexander, *A Treatise of Musick, Speculative, Practical, and Historical*, Edinburgh: Selbstverlag 1721.
- Manfrin, Luigi, „L’immagine spettrale del suono e l’incarnazione del tempo allo stato puro. La teoria della forma musicale negli scritti di Gérard Grisey“, *De Musica* 8 (2004). <https://sites.unimi.it/gpiana/dm8idxrd.htm>
- Margulis, Elizabeth Hellmuth, „Surprise and Listening Ahead. Analytic Engagements with Musical Tendencies“, *Music Theory Spectrum* 29 (2007), H. 2, 197–217. <https://doi.org/10.1525/mts.2007.29.2.197>
- Margulis, Elizabeth Hellmuth, „Perception, Expectation, Affect, Analysis“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10 (2013), H. 2, 315–325. <https://doi.org/10.31751/723>
- Marrocu, Sandro, „In nächster Zukunft. Die dritte Phase Giacinto Scelsi“, *MusikTexte* H. 139 (2013), 68–75.
- Marrocu, Sandro, *Il regista e il demiurgo. Giacinto Scelsi e Vieri Tosatti. Una singolare sinergia creativa*, Dissertation, Rom, Università degli Studi di Roma „Tor Vergata“ 2014.
- Marsden, Alan A., „Listening as Discovery Learning“, *Contemporary Music Review* 4 (1989), H. 1, 327–340. <https://doi.org/10.1080/07494468900640391>

- Mattietti, Gianluigi, „Lachenmann, Pesson, Sciarrino“, in: *Salvatore Sciarrino, L'eco delle voci. 26° Festival di Milano Musica, Percorsi di musica d'oggi, 21 ottobre–3 dicembre 2017*, Mailand: L'Associazione degli Amici di Milano Musica 2017, 124–125.
- Mauser, Siegfried, „Rezeptionsästhetik als Paradigma postmoderner Theoriebildung“, in: *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall „Postmoderne“ in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 26), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition 1993, 14–21.
- Mazzolini, Marco, „Casa del vento. Appunti sullo stile di Salvatore Sciarrino“, in: *Omaggio a Salvatore Sciarrino*, hrsg. von Enzo Restagno, Turin: Settembre musica 2002, 25–32.
- McClary, Susan, „Terminal Prestige. The Case of Avant-Garde Music Composition“ [1989], in: *Reading Music. Selected Essays*, Aldershot: Ashgate 2007, 85–109.
- McClary, Susan, „Constructions of Subjectivity in Schubert's Music“, in: *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, hrsg. von Philip Brett, Elizabeth Wood und Gary Thomas, New York: Routledge 1994, 205–233.
- McKean, John A. Hansmann, „Compositional Process and Notational Implications in Ligeti's *Continuum* für Cembalo“, research paper, University of Cambridge, 2011. <https://www.academia.edu/5059924>
- Menke, Johannes, „„Esaltazione serena“. Zum dritten Stück der ‚Tre canti sacri‘ von Giacinto Scelsi“, *Musik & Ästhetik* 4 (2000), H. 15, 44–54.
- Menke, Johannes, „Thoughts on Harmony Today“, in: *The Foundations of Contemporary Composing*, hrsg. von Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim: Wolke 2004, 69–84.
- Menke, Johannes, *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi, „Tre Canti sacri“ und „Konx-Om-Pax“*, Hofheim: Wolke 2004.
- Menke, Johannes, „„Contrapunto scelsiano“? – Überlegungen zur Satztechnik in Scelsis Vokalpartituren“, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien: LIT 2014, 105–116.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung [Phénoménologie de la Perception, 1945, deutsch 1965]*, Berlin: de Gruyter 1966.
- Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Mersch, Dieter, *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie 2010.
- Meyer, Felix / Heidy Zimmermann (Hrsg.), *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, Woodbridge: Boydell 2006.
- Metzger, Heinz-Klaus, „Das Unbekannte in der Musik. Versuch über die Kompositionen von Giacinto Scelsi“, in: *Giacinto Scelsi* (Musik-Konzepte, Bd. 31), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1983, 10–23.
- Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music* [1956], Chicago: The University of Chicago Press 21 2004.
- Meyer, Leonard B., *Music, the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* [1967], Chicago: The University of Chicago Press 8 1989.
- Meyer, Leonard B., *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Chicago: The University of Chicago Press 1989.
- Michailow, Alexander, „...Architektura ist erstarrte Musika...“ – Nochmals zu den Ursprüngen eines Worts über die Musik“, *International Journal of Musicology* 1 (1992), 47–65.

BIBLIOGRAPHIE

- Misch, Imke, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens. GRUPPEN für 3 Orchester (1955–1957)*, Saarbrücken: Pfau 1999.
- Misuraca, Pietro, *Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimusico*, Palermo: Unda Maris 2008.
- Moldenhauer, Hans / Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis 1980.
- Moles, Abraham A., *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* [1958], Köln: DuMont Schauberg 1971.
- Momigny, Jérôme-Joseph de, *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique*, Paris: Selbstverlag 1806.
- Monelle, Raymond, „Musical Languages. By Joseph P. Swain (Norton, New York & London, 1997)“ [Rezension], *Music & Letters* 79 (1998), H. 4, 588–589.
- Montali, Alessandra, „Il presente sospeso. Analisi della dimensione temporale nel suono scelsiano“, in: *Giacinto Scelsi nel centenario della nascita. Atti dei Convegni Internazionali Roma, 9–10 dicembre 2005, Palermo, 16 gennaio 2006*, hrsg. von Daniela M. Tortora, Rom: Aracne editrice 2008, 61–78.
- Mooney, Kevin: „Klang (ii)“, in: *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53776>
- Morris, Robert, „A Similarity Index for Pitch-Class Sets“, *Perspectives of New Music* 18 (1979/80), H. 2, 445–460. <https://doi.org/10.2307/832996>
- Morris, Robert, „New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour“, *Music Theory Spectrum* 15 (1993), H. 2, 205–228. <https://doi.org/10.2307/745814>
- Mosch, Ulrich, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“*, Saarbrücken: Pfau 2004.
- Mosch, Ulrich, „Das Unberührte berühren – Anmerkungen zur Interpretation von Helmut Lachenmanns Werken ‚Pression‘ und ‚Allegro sostenuto‘“, in: *Musik inszeniert. Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2006, 25–46.
- Mosch, Ulrich, „Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 3–16.
- Mosch, Ulrich, „Was heißt Interpretation bei Helmut Lachenmanns Streichquartett ‚Gran Torso‘?“, in: *Wessen Klänge? Über Autorschaft in neuer Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Matthias Kassel, Mainz: Schott 2017, 163–186.
- Müller, Karl-Josef, „Bernd Alois Zimmermann: ‚Photoptosis, Prelude für großes Orchester‘“, in: *Perspektiven Neuer Musik. Materialien und didaktische Informationen*, hrsg. von Dieter Zimmerschied, Mainz: Schott 1974, 309–329.
- Müller, Karl-Josef, „Erleben und Messen. Zu Bernd Alois Zimmermanns Anschauung der Zeit in seinen letzten Werken“, *Musik und Bildung* 10 (1977), 550–554.
- Mundry, Isabel, „Ich und Du“, in: *Donaueschinger Musiktage 2008*, hrsg. von Armin Köhler, Saarbrücken: Pfau 2008, 28–29.
- Mundry, Isabel, *Resonanzverhältnis zwischen kompositorischem Ich und Gesellschaft*, München: Thinkers' Corner 2005.

- Murail, Tristan, „Spectres et lutins“, in: *Algorithmus, Klang, Natur. Abkehr vom Materialdenken? Die 31. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 19), hrsg. von Friedrich Hommel, Mainz: Schott 1984, 24–34.
- Murail, Tristan, „Scelsi, de-compositore“, in: *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, hrsg. von Pierre Albert Castanet und Nicola Cisternino, La Spezia: Luna 1993, 83–90.
- Nanz, Dieter A., *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke*, Berlin: Lukas 2003.
- Narmour, Eugene, „Hierarchical Expectation and Musical Style“, in: *Psychology of Music*, hrsg. von Diana Deutsch, San Diego: Academic Press 1999, 441–472.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris: Union Générale d'édition 1975.
- Nauck, Gisela, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 38), Stuttgart: Steiner 1997.
- Neuwirth, Markus, *Recomposed Recaptulations in the Sonata-Form Movements of Joseph Haydn and His Contemporaries*, Dissertation, University of Leuven 2013.
- Neuwirth, Markus, „Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse. Möglichkeiten und Probleme einer kognitiv orientierten Musikanalyse“, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005*, hrsg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler 2008, 557–573.
- Neuwirth, Markus, „Strukturell vermittelte Magie. Kognitionswissenschaftliche Annäherungen an Helmut Lachenmanns *Pression* und *Allegro Sostenuto*“, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, 73–100.
- Neuwirth, Markus, „Joseph Haydn's 'Witty' Play on Hepokoski and Darcy's *Elements of Sonata Theory*. James Hepokoski / Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norm, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8 (2011), H. 1, 199–220. <https://doi.org/10.31751/586>
- Neuwirth, Markus, „Dora A. Hanninen, *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization*, Rochester NY 2012“ [Rezension], *Die Musikforschung* 68 (2015), H. 1, 98–100.
- Nielinger, Carola, „'The Song Unsung'. Luigi Nono's 'Il Canto Sospeso'“, *Journal of the Royal Musical Association* 131 (2006), H. 1, 83–150.
- Nielinger-Vakil, Carola, *Luigi Nono. A Composer in Context*, Cambridge: Cambridge University Press 2015, 21–84. <http://doi.org/10.1017/S0040298216000139>
- Nietzsche Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882/87], in: *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Karl Schlechta, München: Hanser 1955, 7–273.
- Nietzsche, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches, Zweiter Band* [1886], in: *Werke in drei Bänden*, Bd. 1, hrsg. von Karl Schlechta, München: Hanser 1954, 735–1008.
- Nin, Anaïs, *Die Tagebücher der Anaïs Nin 3* [1939–43], hrsg. von Gunther Stuhlmann, München: dtv 1976.

- Nolan, Catherine, „Combinatorial Space in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Music Theory“, *Music Theory Spectrum* 25 (2003), H. 2, 205–241. <https://doi.org/10.1525/mts.2003.25.2.205>
- Nonnenmann, Rainer, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*, Mainz: Schott 2000.
- Nonnenmann, Rainer, „Musik mit Bildern‘. Die Entwicklung von Helmut Lachenmanns Klangkomponieren zwischen Konkretion und Transzendenz“, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau 2005, 17–43.
- Nonnenmann, Rainer, „Die Sackgasse als Ausweg? Kritisches Komponieren: ein historisches Phänomen?“, *Musik & Ästhetik* 9 (2005), H. 36, 37–60.
- Nonnenmann, Rainer, *Der Gang durch die Klippen. Helmut Lachenmanns Begegnung mit Luigi Nono anhand ihres Briefwechsels und anderer Quellen 1957–1990*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2013.
- Nono, Luigi / Helmut Lachenmann, „Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute“ [1958], in: Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2015, 311–316.
- Nort, Doug van, „Noise / Music and Representation Systems“, *Organised Sound* 11 (2006), H. 2, 173–178. <https://doi.org/10.1017/S1355771806001452>
- Nudds, Matthew / Casey O’Callaghan (Hrsg.), *Sounds and Perception. New Philosophical Essays*, New York: Oxford University Press 2009. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199282968.001.0001>
- Obert, Simon, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 63), Stuttgart: Steiner 2008.
- Ockelford, Adam, „Implication and Expectation in Music. A Zygonic Model“, *Psychology of Music* 34 (2006), H. 1, 81–142. <https://doi.org/10.1177/02F0305735606059106>
- Oehler, Michael, „Klang“, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber 2010, 212–214.
- Öhman, Arne / Stefan Wiens, „On the Automaticity of Autonomic Responses in Emotion. An Evolutionary Perspective“, in: *Handbook of Affective Sciences*, hrsg. von Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer und H. Hill Goldsmith, New York: Oxford University Press 2003, 256–275.
- Orning, Tanja, „Pression – a Performance Study“, *Music Performance Research* 5 (2012), 12–31, <http://musicperformanceresearch.org/wp-content/uploads/2020/11/Orning-Vol.5-12-31.pdf>
- Orning, Tanja, „Pression Revised. Anatomy of Sound, Notated Energy, and Performance Practice“, in: *Sound and Score. Essays on Sound, Score and Notation*, hrsg. von Paulo de Assis, William Brooks und Kathleen Coessens, Leuven: Leuven University Press 2013, 94–109.
- Pais, João Miguel, „Salvatore Sciarrinos *Variazione su uno spazio ricurvo*“, *Musik & Ästhetik* 11 (2007), H. 41, 62–79.
- Paland, Ralph, „La composition de l’espace chez Bernd Alois Zimmermann“, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, hrsg. von Pierre Michel, Heribert Henrich und Philippe Albèra, Genf: Contrechamps 2012, 161–179.

- Parsons, Ben, „Sets and the City. Serial Analysis, Parisian Reception, and Pierre Boulez's *Structures 1a*“, *Current Musicology* 76 (2003), 53–79. <https://doi.org/10.7916/cm.voi76.5028>
- Perle, George, „Berg's Master Array of the Interval Cycles“, *The Musical Quarterly* 63 (1977), H. 1, 1–30. <https://doi.org/10.1093/mq/LXIII.1.1>
- Petersen, Peter, „Jede zeitliche Folge von Tönen, Klängen, musikalischen Gestalten‘ hat Rhythmus. Über die Rhythmik in Ligetis Cembalostück *Continuum*“, 2008. http://www.saitenspiel.org/saitenspiel.org/Ligetis_Continuum_files/LIG_Contin-Rhy-PP.doc.pdf
- Piencikowski, Robert, „Fünf Beispiele“, in: *Helmut Lachenmann* (Musik-Konzepte, Bd. 61/62), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1988, 109–115.
- Piras, Elisabetta / Mario Baroni, / Gianni Zanarini, „Improvvisazioni di Giacinto Scelsi. Il caso problematico dell'ondiola“, *i suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi* 19–20 (2007/2008), 3–9. <http://www.scelsi.it/dati/pub/39/doc/103.pdf>
- Polaczek, Dietmar, „Konvergenzen? Neue Musik und die Kunst der Gegenwart“, *Musica* 32 (1978), 29–33.
- Poller, Tom Rojo, „The Interpretation is the Message. Komposition als angewandte Interpretation bei György Kurtág“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14 (2017), H. 1, 93–131. <https://doi.org/10.31751/889>
- Potter, Keith, *Four Musical Minimalists. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Pousseur, Henri, „Musik, Form und Praxis (zur Aufhebung einiger Widersprüche)“, *die Reihe* 6 (1960), 71–86.
- Pritchett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Pustijanac, Ingrid, „Natura e calcolo nella concezione del tempo di Gérard Grisey“, *Musicalia* 1 (2004), 173–186.
- Pustijanac, Ingrid, „Mario Bertoncini und die Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Scelsis Erbe in den kompositorischen Poetiken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Italien“, in: *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Wien: LIT 2014, 65–80.
- Raff, Christian, *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen Arnold Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe*, Hofheim: Wolke 2006.
- Raff, Christian, „Schönberg ‚beim Wort genommen‘. Dimensionen seines Motiv-Begriffs und das Klavierstück op. 11,3“, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 4, GMTH Proceedings 2008), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2010, 149–159. <https://doi.org/10.31751/p.67>
- Reckow, Fritz, „Musik als Sprache‘. Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells“, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau*, Bd. 2: *Freie Referate*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel: Bärenreiter 1998, 28–33.
- Redfield, John, *Music, a Science and an Art*, New York: Knopf 1926.
- Reich, Steve, „Music as a Gradual Process“ [1968], in: *Writings about Music, 1965–2000*, hrsg. von Paul Hillier, New York: Oxford University Press 2002, 34–36.

BIBLIOGRAPHIE

- Reish, Gregory N., *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic, 1929–1959*, PhD Dissertation, University of Georgia 2001.
- Reish, Gregory N., „Una Nota Solo: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note“, *Journal of Musicological Research* 25 (2006), H. 2, 149–189. <https://doi.org/10.1080/01411890600613827>
- Reuter, Christoph, *Der Einschwingvorgang nichtperkussiver Musikinstrumente. Auswertung physikalischer und psychoakustischer Messungen*, Frankfurt a.M.: Lang 1995.
- Reynolds, Roger, „The Last Word Is: Imagination. A Study of the Spatial Aspects of Varèse's Work (Part I: Written Evidence)“, *Perspectives of New Music* 51 (2013), H. 1, 196–255. <https://doi.org/10.7757/persnewmusi.51.1.0196>
- Riemann, Hugo, *Musikalische Syntaxis*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877.
- Riemann, Hugo, *Grundlinien der Musik-Ästhetik. Wie hören wir Musik?* [1888], Berlin: Hesse ⁴1919.
- Riemann, Hugo, *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*, Berlin: Spemann 1900.
- Riemann, Hugo, *Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). 1. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre* [1889], Leipzig: Hesse ³1905.
- Riemann, Hugo, „Ideen zu einer ‚Lehre von den Tonvorstellungen‘“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22 (1914/15), hrsg. von Rudolf Schwartz, Leipzig: Peters 1916, 1–26.
- Riethmüller, Albrecht, „Musik zwischen Hellenismus und Spätantike“, in: *Die Musik des Altertums* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 1), hrsg. von Albrecht Riethmüller und Frieder Zaminer, Laaber: Laaber 1989, 207–325.
- Rigoni, Michel, „La musique chorale de Giacinto Scelsi“, in: *Giacinto Scelsi aujourd'hui. Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi (1905–1988), Paris, Cdmc, 12–18 janvier 2005*, hrsg. von Pierre-Albert Castanet, Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2008, 221–242.
- Riley, Matthew, „Sonata Principles“, *Music & Letters* 89 (2008), H. 4, 590–598.
- Rink, John, „Analysis and/or Performance?“, in: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, hrsg. von John Rink, Cambridge: Cambridge University Press 2002, 35–58. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811739>
- Rohringer, Stefan, „Zu Johannes Brahms' Intermezzo h-Moll op. 119/1“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10 (2013), H. 1, 79–145. <https://doi.org/10.31751/707>
- Rosch, Eleanor, „Principles of Categorization“, in: *Cognition and Categorization*, hrsg. von Eleanor Rosch und Barbara B. Lloyd, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1978, 28–49.
- Rosch, Eleanor / Caroline B. Mervis, „Family Resemblances. Studies in the Internal Structure of Categories“, *Cognitive Psychology* 7 (1975), H. 4, 573–605.
- Rosen, Charles, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], London: Faber and Faber ³1997.
- Rösing, Helmut, *Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik. Eine sonographische Untersuchung*, München: Katzbichler 1972.
- Rosser, Peter, „Brian Ferneyhough and the ‚Avant-garde Experience‘. Benjaminian Tropes in ‚Funérailles‘“, *Perspectives of New Music* 48 (2010), H. 2, 114–151. <https://doi.org/10.1353/pnm.2010.0002>

- Roth, Markus, „Sciarrinos analytischer Blick. Kategorien der Wahrnehmung in ‚Le figure della Musica da Beethoven a oggi‘“, in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012*, hrsg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 77–85.
- Roth, Michel, „Mimesis und Mimikry. (Selbst)kritische Anmerkungen zur musiktheoretischen und kompositorischen Anwendung von Sonagrammen“, in: *Les Espaces Sonores. Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musiken*, hrsg. von Michael Kunkel, Büdingen: Pfau 2016, 78–96.
- Rudhyar, Dane, *The Rebirth of Hindu Music*, Adyar: Theosophical Publishing House of India 1928, Reprint New York: Weiser 1979. <https://www.khaldea.com/rudhyar/rhm/index.shtml>
- Rudhyar, Dane, *Art as Release of Power. A Series of Seven Essays on the Philosophy of Art*, Carmel, CA: Hamsa 1930.
- Ruf, Wolfgang, „Mozart in der Musiktheorie des frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Mozart. Aspekte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Jung, Mannheim: J & J 1995, 44–58.
- Rummenheller, Peter, „Hören‘ als ideengeschichtliche Kategorie der Romantik“, in: *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, hrsg. von Wolfgang Gratzner, Laaber: Laaber 1997, 175–184.
- Russell, James A., „A Circumplex Model of Affect“, *Journal of Personality and Social Psychology* 39 (1980), H. 6, 1161–1178. <http://doi.org/10.1037/h0077714>
- Ruwet, Nicolas, „Von den Widersprüchen der seriellen Sprache“ [1959], *die Reihe* 6 (1960), 59–70.
- Saathen, Friedrich, „Vorwort“, in: Anton Webern, *6 Stücke für Orchester. Ursprüngliche Fassung* (Philharmonia 433), Wien: Universal Edition 1961, o.S.
- Sabbe, Herman, „György Ligeti – illusions et allusions“, *Interface* 8 (1979), 11–34.
- Sabbe, Herman, „Salut für Helmut. Über Lachenmanns elektronisches Tonbandstück ‚Scenariio‘“, *Neue Zeitschrift für Musik* 167 (2006), H. 1, 28–29.
- Salmenhaara, Erkki, *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken „Apparitions“, „Atmosphères“, „Aventures“ und „Requiem“ von György Ligeti*, Regensburg: Bosse 1969.
- Saxer, Marion, „Vokalstil und Kanonbildung. Zu Salvatore Sciarrinos ‚Sillabazione scivolata‘“, in: *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung*, hrsg. von Ulrich Müller und Oswald Panagl, Anif: Mueller-Speiser 2008, 375–384.
- Saxer Marion, „Vom Altern der Unendlichkeiten. Zur Historizität ästhetischer Unendlichkeitskonzepte“, *Positionen* H. 75 (2008), 28–30.
- Says, Elizabeth / Gregory Proctor, „Playing the ‚Science Card‘. Science as Metaphor in the Practice of Music Theory“, in: *What Kind of Theory is Music Theory? Epistemological Exercises in Music Theory and Analysis*, hrsg. von Per F. Broman und Nora A. Engebretsen, Stockholm: Stockholm University 2008, 35–62.
- Scelsi, Giacinto, „Sens de la musique. Seconde version“ / „Sinn der Musik. Zweite Fassung“ [1944], in: *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Jaecker, Köln: MusikTexte 2013, 508–519.
- Scelsi, Giacinto, „Son et musique“ / „Klang und Musik“, in: *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Jaecker, Köln: MusikTexte 2013, 596–615.
- Scelsi, Giacinto, „Der Traum 101“ [1982], in: *Die Magie des Klangs. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Friedrich Jaecker, Köln: MusikTexte 2013, 13–144.

- Scelsi, Giacinto, „Ich bin kein Komponist...“. Giacinto Scelsi im Gespräch mit Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni und Marc Texier“ [1987], *MusikTexte* H. 81/82 (1999), 64–70.
- Scelsi, Giacinto, *Tre canti sacri pour huit voix mixtes*, Paris: Editions Salabert 1986.
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris: Seuil 1966.
- Scheideler, Ullrich, „Analyse von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes pitch-class-set-System“, in: *Musiktheorie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005, 391–408.
- Schenker, Heinrich, „Das Hören in der Musik“ [1894], in: *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901*, hrsg. von Hellmut Federhofer, Hildesheim: Olms 1990, 96–103.
- Schenker, Heinrich, „Die Kunst zu hören“, in: *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht*, Bd. 3, Wien: Universal-Edition 1922, 22–25.
- Schenker, Heinrich, „Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt“, in: *Das Meisterwerk in der Musik*, Bd. 3, München: Drei Masken 1930, 29–55.
- Schenker, Heinrich, *Fünf Urlinie-Tafeln*, Wien: Universal Edition 1932.
- Schenker, Heinrich, *Der freie Satz* [1935] (Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3), hrsg. von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition ²1956.
- Scherzinger, Martin, „György Ligeti and the Aka Pygmies Project“, *Contemporary Music Review* 25 (2006), H. 3, 227–262. <https://doi.org/10.1080/07494460600726511>
- Schmidt, Christian Martin, Begleittext zur Schallplatte *Die neue Musik und ihre neuesten Entwicklungen*, Opus Musicum 116–18, Köln 1977.
- Schmidt, Christian Martin, *Brennpunkte der Neuen Musik. Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten*, Köln: Gerig 1977.
- Schmidt, Matthias, „Sinfonik zwischen Kanon und Öffentlichkeit“, in: *Die Sinfonie der Wiener Klassik* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 2), hrsg. von Gernot Gruber und Matthias Schmidt, Laaber: Laaber 2006, 239–260.
- Schnebel, Dieter, „Der Ton macht die Musik oder: Wider die Versprachlichung! Überlegungen zu Periodik, Wiederholung und Abweichung“ [1990], in: *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München: Hanser 1993, 27–36.
- Schönberg, Arnold, *Harmonielehre* [1911], Wien: Universal-Edition ³1922.
- Schönberg, Arnold, „Mahler“ [1912], in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a.M.: Fischer 1976, 7–24.
- Schönberg, Arnold, „Warum neue Melodien schwerverständlich sind“, in: *Die Konzertwoche* (Beilage der Programmbücher der Konzerte im Wiener Konzerthaus vom 19.–26. Oktober 1913).
- Schönberg, Arnold, „Brahms, der Fortschrittliche“ [1933/47], in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a.M.: Fischer 1976, 35–71.
- Schönberg, Arnold, „Komposition mit zwölf Tönen“ [1935], in: *Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a.M.: Fischer 1992, 105–137.
- Schönberg, Arnold, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition* [1967], übersetzt von Rudolf Kolisch, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien: Universal Edition 1979.

- Schuller, Gunther, „Conversation with Varèse“, *Perspectives of New Music* 3 (1965), H. 2, 32–37.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band* [1819] (Werke 1), Zürich: Haffmans 1988.
- Schroeder, David P., *Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience*, Oxford: Clarendon Press 1990.
- Schwab-Felisch, Oliver, „Die Abreißbarkeit der Gerüste. Zum Verhältnis von Analyse und Theorie“, *Musiktheorie* 19 (2004), H. 4, 349–353.
- Sciarrino, Salvatore, „Flos florum. Le trasformazioni della materia sonora“, *Spirali* 3 (1980), H. 11, 11–12.
- Sciarrino, Salvatore, „Autoritratto nella notte“ [1982], in: *Carte da suono (1981–2000)*, hrsg. von Dario Oliveri, Palermo: Novecento 2001, 115–116.
- Sciarrino, Salvatore, „Webern“ [1983], in: *Carte da suono (1981–2000)*, hrsg. von Dario Oliveri, Palermo: Novecento 2001, 216–218.
- Sciarrino, Salvatore, „Origine delle idee sottili“ [1984], in: *Carte da suono (1981–2000)*, hrsg. von Dario Oliveri, Palermo: Novecento 2001, 44–71.
- Sciarrino, Salvatore, „L’immagine del suono (grafici 1966–1985)“, in: *Ausstellungskatalog* (Latina, Le Bâtiment Deux, 24.–31.10.1985), Latina: Cooperativa Musicale di Latina 1985, 3–14.
- Sciarrino, Salvatore, „Per *Vortex Temporum* di Gérard Grisey“ [1997], in: *Carte da suono (1981–2000)*, hrsg. von Dario Oliveri, Palermo: Novecento 2001, 272.
- Sciarrino, Salvatore, „*Introduzione all’oscuro*“, in: Programmheft Wittener Tage für neue Kammermusik 1998, 96.
- Sciarrino, Salvatore, *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Mailand: Ricordi 1998.
- Sciarrino, Salvatore, „Nota autobiografica“, in: *Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere*, Mailand: Ricordi 1999, XXVI.
- Sciarrino, Salvatore, „Alle nuvole di pietra (per ‚Cavatina e i gridi‘)“ [2001], in: *Carte da suono (1981–2000)*, hrsg. von Dario Oliveri, Palermo: Novecento 2001, 203–206.
- Sciarrino, Salvatore, *Sei Quintetti 1984–1989* (Ricordi 137446), Mailand: Ricordi 2002.
- Sciarrino, Salvatore / Sabine Ehrmann-Herfort, „Man muss die Traditionslinien immer wieder verknüpfen‘. Sabine Ehrmann-Herfort im Gespräch mit Salvatore Sciarrino“, *Die Tonkunst* 7 (2013), H. 3, 307–316.
- Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press 1997.
- Scruton, Roger, „Sounds as Secondary Objects and Pure Events“, in: *Sounds and Perception. New Philosophical Essays*, hrsg. von Matthew Nudds und Casey O’Callaghan, New York: Oxford University Press 2009, 146–182. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199282968.003.0003>
- Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens* [2000], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Seidl, Arthur, *Vom Musikalisch-Erhabenem. Prolegomena zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Kahnt 1887.
- Shintani, Joyce, „Ein Blick auf die Anfänge der Klangflächenkomposition. Ligeti – Cerha – Penderecki“, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946–*

- 1996, hrsg. von Rudolf Stephan, Lothar Knessl, Otto Tomeki, Klaus Trapp und Christopher Fox Stuttgart: DACO 1996, 307–318.
- Shreffler, Anne C., „Varèse and the Technological Sublime; or, How Ionisation Went Nuclear“, in: *Edgard Varèse. Composer, Sound Artist, Visionary*, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz: Schott, 290–297.
- Siegele, Ulrich, „Planungsverfahren in György Ligetis *Aventures & Nouvelles Aventures*“, *Musik & Ästhetik* 6 (2002), H. 22, 40–51.
- Smalley, Denis, „Spectro-morphology and Structuring Processes“, in: *The Language of Electroacoustic Music*, hrsg. von Simon Emmerson, New York: Palgrave Macmillan 1986, 157–200.
- Smalley, Denis, „Spectromorphology. Explaining Sound-shapes“, *Organised Sound* 2 (1997), H. 2, 107–126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>
- Smalley, Denis, „Klang, Morphologien, Spektren. Spektromorphologie in der Instrumentalmusik“, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke 2011, 45–72.
- Snyder, Bob, *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge, MA: MIT Press 2000.
- Solomos, Makis, *From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*, New York: Routledge 2020. <https://doi.org/10.4324/9780429201110>
- Spahlinger, Mathias, „dies ist die zeit der konzeptiven ideologen nicht mehr“, *MusikTexte* H. 113 (2007), 35–43.
- Spangemacher, Friedrich, „What is the Music?“. *Kompositionswerkstatt: György Kurtág* (fragmen, Bd. 14), Saarbrücken: Pfau 1996.
- Spitzer, Michael, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago: The University of Chicago Press 2004.
- Spitzer, Michael, „Mapping the Human Heart. A Holistic Analysis of Fear in Schubert“, *Music Analysis* 29 (2010), H. 1–3, 149–213. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2011.00329.x>
- Sponheuer, Bernd, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel: Bärenreiter 1987.
- Steinbeck, Wolfram, „Musik über Musik. Zur Selbstreflexion in der europäischen Kunstmusik seit dem späten 18. Jahrhundert. Einige grundlegende Gedanken und Beispiele“, in: *Selbstreflexion in der Musik/Wissenschaft. Referate des Kölner Symposions 2007. Im Gedenken an Rüdiger Schumacher*, hrsg. von Wolfram Steinbeck und Rüdiger Schumacher, Regensburg: Bosse 2011, 9–26.
- Steinhauer, Iakovos, „Die Struktur des Stillstands in der Neuen Musik“, in: *Stillstellen. Medien / Aufzeichnung / Zeit*, hrsg. von Andreas Gelhard, Ulf Schmidt und Tanja Schultz, Schliengen: Argus 2004, 152–168.
- Steinheuer, Joachim, „... fino all'estinzione“. Kompositorische Strategien in Salvatore Sciarrinos *Vanitas*, in: *Salvatore Sciarrino, Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Hofheim: Wolke 2018, 123–153.
- Steinke, Tim, „Ekstase und Form. Kompositorische Strategien in Sciarrinos Monodramen *Infinito nero* und *Lohengrin*“, *Die Tonkunst* 7 (2013), H. 3, 350–359.
- Stenzl, Jürg, „Varèsiana“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1980), 145–162.
- Stenzl, Jürg, „Igor Strawinskys Manifest (1924)“ [1995], in: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, 71–91.

- Stenzl, Jürg, „Nono, Luigi“ [2004], *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47994>
- Stern, L. William, „Psychische Präsenzzeit“, *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 13 (1897), 325–349.
- Sterne, Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC: Duke University Press 2003.
- Stockhausen, Karlheinz, „Situation des Handwerks (Kriterien der ‚punktuellen Musik‘)“ [1952], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, 17–23.
- Stockhausen, Karlheinz, „Arbeitsbericht 1952/53. Orientierung“ [1953], *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, 32–38.
- Stockhausen, Karlheinz, „Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)“ [1953], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, 45–61.
- Stockhausen, Karlheinz, „Von Webern zu Debussy (Bemerkungen zur statistischen Form)“ [1954], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, 75–85.
- Stockhausen, Karlheinz, „Gruppenkomposition: Klavierstück I“ [1955], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, 63–74.
- Stockhausen, Karlheinz, „Struktur und Erlebniszeit“ [1955], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, 86–98.
- Stockhausen, Karlheinz, „... wie die Zeit vergeht...“ [1957], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 99–139.
- Stockhausen, Karlheinz, „Musik im Raum“ [1958/59], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, 152–175.
- Stockhausen, Karlheinz, „Momentform. Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment“ [1960], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, 189–210.
- Stollberg, Arne, *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 58), Stuttgart: Steiner 2006.
- Straus, Joseph N., *Introduction to Post-Tonal Theory* [1990], New York: Norton 2016.
- Strauß, Dietmar, „Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik? Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ im Umfeld seiner frühen Rezensionen“, in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I/2: *Rezensionen und Aufsätze 1849–54*, hrsg. und kommentiert von Dietmar Strauß, Wien: Böhlau 1994, 391–402.
- Strawn, John, „The *Intégrales* of Edgard Varèse. Space, Mass, Element, and Form“, *Perspectives of New Music* 17 (1978), H. 1, 138–160.
- Stürzbecher, Ursula, *Werkstattgespräche mit Komponisten* [1971], München: dtv 1973.

- Subotnik, Rose Rosengard, „Toward a Deconstruction of Structural Listening. A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky“ [1988], in: *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, 148–176.
- Subotnik, Rose Rosengard, „How Could Chopin’s A-Major Prelude Be Deconstructed?“, in: *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, 39–147.
- Swain, Joseph P., „The Concept of Musical Syntax“, *The Musical Quarterly* 79 (1995), H. 2, 281–308. <https://doi.org/10.1093/mq/79.2.281>
- Swain, Joseph P., *Musical Languages*, New York: Norton 1997.
- Szendy, Peter, *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren* [2001], Paderborn: Fink 2015.
- Taruskin, Richard, *Music in the Late Twentieth Century* (The Oxford History of Western Music, Bd. 5), New York: Oxford University Press 2010.
- Taylor, Charles L., *The Large Ensemble Works of Giacinto Scelsi and the Influence of Western and Non-Western Traditions. An Analysis of I Presagi*, DMA Dissertation, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music 2005.
- Temperley, David, *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge, MA: MIT Press 2001.
- Tenney, James, *META/HODOS. Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form* [1961/64, 1975/77], Lebanon, NH: Frog Peak Music 1988.
- Thaon de Saint André, Corinna, *Experimentelle Untersuchung zur Formwahrnehmung in der Musik*, Frankfurt a.M.: Lang 2006.
- Thein, Wolfgang, „Botschaft und Konstruktion – nichtimprovisierte Momente in der Musik Giacinto Scelsi“, in: *Giacinto Scelsi. Im Innern des Tons*, hrsg. von Klaus Angermann, Hofheim: Wolke, 1993, 51–68.
- Theurich, Jutta, „Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)“, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19 (1977), H. 3, 162–211.
- Thorau, Christian, „The sound itself – antimetaphorisches Hören an den Grenzen von Kunst“, in: *Klanganthropologie. Performativität – Imagination – Narration*, hrsg. von Holger Schulze und Christoph Wulf, Berlin: Akademie 2007, 206–214.
- Thorau, Christian, „Interagierende Systeme – Überlegungen zu einem zeichentheoretischen Rahmen musikalischer Analyse“, in: *Systeme der Musiktheorie*, hrsg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein 2009, 70–84.
- Thorau, Christian, *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms 2012.
- Thorau, Christian / Hansjakob Ziemer, *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, New York: Oxford University Press 2019.
- Tillmann, Barbara / Emmanuel Bigand, „The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62 (2004), H. 2, 211–222. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2004.00153.x>
- Tillmann, Barbara / Emmanuel Bigand / François Madurell, „Local Versus Global Processing of Harmonic Cadences in the Solution of Musical Puzzles“, *Psychological Research* 61 (1998), H. 3, 157–174. <https://doi.org/10.1007/s004260050022>
- Toop, Richard, *György Ligeti*, London: Continuum 1999.

- Tortora, Daniela, „Giacinto Scelsi e l'associazione per la musica contemporanea ‚Nuova Consonanza‘: una liaison imperfetta“, *i suoni, le onde... Rivista della Fondazione Isabella Scelsi* 11 (2003), 5–14. <http://www.scelsi.it/dati/pub/32/doc/89.pdf>
- Ungeheuer, Elena, „Das Sonische – Musik oder Klang?“, *Popscripium* 10. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21051/pst10_ungeheuer.pdf
- Ungeheuer, Elena, „Klang komponieren, inszenieren, erforschen. Handlungsprofile im Vergleich“, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 6), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 183–194.
- Urban, Uve, „Serielle Technik und barocker Geist in Ligetis Cembalo-Stück ‚Continuum‘. Untersuchung zur Kompositionstechnik“, *Musik & Bildung* 5 (1973), H. 2, 63–70.
- Urbanek, Nikolaus, „Im Netzwerk von Moderne und Postmoderne. Musikästhetische Überlegungen zu Friedrich Cerhas ‚Spiegel‘, ‚Exercises‘ und ‚Netzwerk‘“, in: *Friedrich Cerha. Analysen, Essays, Reflexionen*, hrsg. von Lukas Haselböck, Freiburg: Rombach 2006, 11–41.
- Urbanek, Nikolaus, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld: transcript 2010.
- Urbanek, Nikolaus, „Über das Zögern der Wiener Schule zwischen Klang und Sinn“, *Musiktheorie* 26 (2011), H. 1, 55–68.
- Urbanek, Nikolaus, „Spur des Klangs. Posthermeneutische Überlegungen zum Eigensinn der Musik (nicht nur) in der Wiener Schule“, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 6), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 113–136.
- Urbanek, Nikolaus / Lukas Haselböck / Ludwig Holtmeier / Tobias Janz / Markus Neuwirth / Elena Ungeheuer, „Klang und Wahrnehmung – vernachlässigte Kategorien in Musiktheorie und (historischer) Musikwissenschaft?“, [Podiumsdiskussion 16.12.2011], in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 6), hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 195–218.
- Utz, Christian, „Überwindung der Zeit als musikalische Utopie. Metamorphosen in Bernd Alois Zimmermanns Orchesterskizzen *Stille und Umkehr*“, *Musiktheorie* 8 (1993), H. 2, 131–147.
- Utz, Christian, *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 52), Stuttgart: Steiner 2002.
- Utz, Christian, „Immanenz und Kontext. Musikalische Analyse mehrfach kodierter Formen bei Liszt und Varèse“, *Österreichische Musikzeitschrift* 60 (2005), H. 9, 16–25.
- Utz, Christian, „Bernd Alois Zimmermann und Charles Ives“, in: *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2005, 121–141.
- Utz, Christian, „Vom ‚Sprechen‘ der Natur durch Musik. Die Physiognomie von Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici* (1996–98) im Kontext von Naturkonzeptionen bei Wagner, Mahler, Debussy und Varèse“, in: *Klanglandschaften – Musik und gestaltete Natur*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Manuel Gervink, Hofheim: Wolke 2009, 111–139.
- Utz, Christian, „Statische Allegorie und ‚Sog der Zeit‘. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici*“, *Musik & Ästhetik* 14 (2010), H. 53, 37–60.

- Utz, Christian, „Atonalität / Tonalität / Posttonalität“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 186–192.
- Utz, Christian, „Zeit“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter 2016, 610–620.
- Utz, Christian, „Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raumzeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne“, *Die Musikforschung* 73 (2020), H. 4, 324–354. <https://doi.org/10.52412/mf.2020.H4.3>
- Utz, Christian, „Klang als Energie in der Musik seit 1900. Komponieren ästhetischer Erfahrung bei Edgard Varèse, Dane Rudhyar und Giacinto Scelsi“, in: *Energie! Kräftespiele in den Künsten*, hrsg. von Arne Stollberg und Kathrin Eggers, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021, 247–276.
- Utz, Christian, *Musical Composition in the Context of Globalization. Perspectives on Music History of the Twentieth and Twenty-First Century*, übersetzt von Laurence Willis, Bielefeld: transcript 2021. <https://doi.org/10.14361/9783839450956>
- Utz, Christian, „Form-Functional Ambivalence in Performance. The Third Movement of Beethoven’s Hammerklavier Sonata in Recordings by Gulda, Brendel, and other Pianists“, *Music Theory and Analysis* 9 (2022), H. 2, 150–182. <https://doi.org/10.11116/MTA.9.2.2>
- Utz, Christian, „Helmut Lachenmann: Klangtypen der neuen Musik“, in: *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 2: *Schriften über Musikästhetik*, hrsg. von Felix Wörner und Melanie Wald-Fuhrmann, Kassel: Bärenreiter, 2022, 470–472.
- Utz, Christian, „Helmut Lachenmann: Zum Problem des musikalisch Schönen heute“, in: *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 2: *Schriften über Musikästhetik*, hrsg. von Felix Wörner und Melanie Wald-Fuhrmann, Kassel: Bärenreiter, 2022, 472–475.
- Varèse, Edgard, „Die Befreiung des Klangs“, in: *Edgard Varèse. Rückblick auf die Zukunft* (Musik-Konzepte, Bd. 6), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1978, 11–24.
- „Neue Instrumente und Neue Musik“ [1936], 11–12.
 - „Musik als ars scientia“ [1939], 13–16.
 - „Rhythmus, Form und Inhalt“ [1959], 17–19.
- Varèse, Edgard, „The Liberation of Sound“, in: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, hrsg. von Elliott Schwartz und Barney Childs, New York: Da Capo 1967, 198–208.
- „Music as an Art-Science“ [1939], 198–201.
 - „Rhythm, Form and Content“ [1959], 201–204.
 - „The Electronic Medium“ [1962], 207–208.
- Varèse, Edgard, „Music as an Art-Science“ [1955], in: *Die Schriften von Edgard Varèse (1883–1965)*, hrsg. von Christine Flechtner, Lizenzarbeit Musikwissenschaft, Universität Fribourg 1983, 306–310.
- Varèse, Edgard, [Programmtext zu „Déserts“, 1955], in: *Die Schriften von Edgard Varèse (1883–1965)*, hrsg. von Christine Flechtner, Lizenzarbeit Musikwissenschaft, Universität Fribourg 1983, 313–315.
- Varèse, Edgard, „Erinnerungen und Gedanken“ [1960], in: *Die Schriften von Edgard Varèse (1883–1965)*, hrsg. von Christine Flechtner, Lizenzarbeit Musikwissenschaft, Universität Fribourg 1983, 351–360.

- Varèse, Edgard, „Edgard Varèse on Music and Art. A Conversation between Varèse and Alcopley“, in: *Leonardo* 1 (1968), H. 2, 187–195.
- Varèse, Edgard, *Écrits. Textes réunis et présentés par Louis Hirbourn*, Paris: Bourgois 1983.
- Velázquez, Rossana Lara, *Composición y escucha burguesa. Principios de continuidad y ruptura en el cuarteto „Gran Torso“ de Helmut Lachenmann*, Masterarbeit, Universidad Nacional Autónoma de México 2011.
- Vlitakis, Emmanouil, *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey*, Hofheim: Wolke 2008.
- Vogler, Georg Joseph, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß*, Prag: Barth 1802.
- Wagner, Richard, „Das Kunstwerk der Zukunft“ [1850], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1914, 42–177.
- Wagner, Richard, „Oper und Drama“ [1851], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3/4, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1914, Bd. 3, 222–320, Bd. 4, 1–229.
- Wagner, Richard, „Beethoven“ [1870], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1914, 61–126.
- Wandruszka, Ulrich, *Syntax und Morphosyntax. Eine kategorialgrammatische Darstellung anhand romanischer und deutscher Fakten*, Tübingen: Narr 1997.
- Warner, Theodor, *Das Undurchhörbare. Beiträge zur Hörpsychologie und Didaktik der Moderne*, Baden-Baden: Agis 1969.
- Weber, Gottfried, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 4 Bde., Mainz: Schott² 1824.
- Weber, Gottfried, „Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart'schen Violinquartett aus C“, in: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Bd. 3, Mainz: Schott³ 1830–32, 196–226.
- Weber, William, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press 2008.
- Webern, Anton, „Schönbergs Musik“, in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz, Heinrich Jalowetz, Wassily Kandinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Anton von Webern, Egon Wellesz*, München: Piper 1912, 22–48.
- Webern, Anton, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition 1960.
- Wellmer, Albrecht, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009.
- Wellmer, Albrecht, „Über Musik und Sprache. Variationen und Ergänzungen“, in: *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer* (musik.theorien der gegenwart, Bd. 5), hrsg. von Christian Utz, Dieter Kleinrath und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2013, 9–39.
- Westphal, Kurt, *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung*, Berlin: Bückeburg 1935.
- Wilheim, András, „Satzfolge und Großform. Der Begriff des ‚offenen Werkes‘ in den Kompositionen von György Kurtág“, *MusikTexte* H. 72 (1997), 35–38.

BIBLIOGRAPHIE

- Williams, Alan E., „György Kurtág and the Open Work“, *The Hungarian Quarterly* 42 (2001), 136–146.
- Williams, Alan E., „Kurtág, Modernity, Modernisms“, *Contemporary Music Review* 20 (2001), H. 2–3, 51–69. <https://doi.org/10.1080/07494460100640171>
- Williams, Christopher, „Of Canons and Context. Toward a Historiography of Twentieth-Century Music“, *Repercussions* 2 (1993), H. 1, 31–74.
- Wilson, Peter [Niklas], „Geräusche in der Musik – zwischen Illustration und Abstraktion“, *Die Musikforschung* 38 (1985), H. 2, 108–113.
- Wilson, Peter Niklas, „Unterwegs zu einer ‚Ökologie der Klänge‘. Gérard Griseys *Partiels* und die Ästhetik der Groupe de l’Itinéraire“, *Melos* 2 (1988), 33–55.
- Wimsatt, William K. / Monroe C. Beardsley, „The Intentional Fallacy“ [1946], in: *On Literary Intention*, hrsg. von David Newton-de Molina, Edinburgh: Edinburgh University Press 1976, 1–13.
- Winckel, Fritz, *Phänomene des musikalischen Hörens. Ästhetisch-naturwissenschaftliche Betrachtungen*, Berlin: Hesse 1960.
- Winkler, Gerhard E., „Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klanges. Zu *Intercomunicazione* von Bernd Alois Zimmermann“, in: *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2005, 65–82.
- Wischmann, Claus, „Spaß am Experimentieren. Kurtágs ‚Játékok‘ für Klavier“, *Musik-Texte* H. 72 (1997), 51–61.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Grammatik* (Werkausgabe, Bd. 4), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen* (Werkausgabe, Bd. 1, 225–580), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- Wölfflin, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München: Wolf & Sohn 1886.
- Wood, Robert Jackson, *At the Threshold. Edgard Varèse, Modernism, and the Experience of Modernity*, PhD Dissertation, City University of New York 2014. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/130
- Wörner, Felix, „Der Einfluss der Gestalttheorie auf die deutsche Formenlehre-Tradition im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005*, hrsg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler 2008, 403–415.
- Wörner, Felix, *Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Basel: Schwabe 2022. <https://doi.org/10.24894/978-3-7965-4528-3>
- Xenakis, Iannis, „Die Krise der seriellen Musik“ [1955], in: André Baltensperger, *Iannis Xenakis und die stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik*, Bern: Haupt 1996, 598–601.
- Zehentreiter, Ferdinand, „Adornos materiale Formenlehre im Kontext der Methodologie der strukturalen Hermeneutik – am Beispiel einer Fallskizze zur Entwicklung des frühen Schönberg“, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. von Gisela Schubert, Mainz: Schott 1997, 26–60.

- Zenck, Martin, „Das Irreduktible als Kriterium der Avantgarde. Überlegungen zu den vier Streichquartetten Giacinto Scelsi“, in: *Giacinto Scelsi* (Musik-Konzepte, Bd. 31), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1983, 67–81.
- Zenck, Martin, *Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*, Paderborn: Fink 2016.
- Zenck, Martin, „Zur Dialektik von auditiver, performativer und textueller Analyse: Pierre Boulez' *Polyphonie X* (1951) mit grundlegenden Reflexionen über das Hören“, in: *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – „Wege der Musikwissenschaft“*, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz: Schott Campus 2017. https://schott-campus.com/hoerprotokolle_polyphonieX
- Ziemer, Hansjakob, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940*, Frankfurt a.M.: Campus 2008.
- Zimmermann, Bernd Alois, „Mozart und das Alibi“ [1955], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, 15–16.
- Zimmermann, Bernd Alois, „Intervall und Zeit“ [1956], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, 11–14.
- Zimmermann, Bernd Alois, „Zukunft der Oper“ [1965], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, 38–46.
- Zimmermann, Bernd Alois, „Intercomunicazione per violoncello e pianoforte“ [1967], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, 115.
- Zimmermann, Bernd Alois, „Gedanken über elektronische Musik. Einführung zu ‚Tratto‘“ [1968], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, 56–61.
- Zimmermann, Bernd Alois, „Photoptosis. Prelude für großes Orchester“ [1968], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, 115–116.
- Zimmermann, Bernd Alois, „Vom Handwerk des Komponisten“ [1968], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, 31–37.
- Zimmermann, Bernd Alois, „Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik“ [1968], in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, 73–82.
- Zimmermann, Bernd Alois, „Tratto (II). Einführung für Expo 1970, Osaka“, in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, 113–114.
- Zimmermann, Bernd Alois, *Stille und Umkehr. Orchesterskizzen* (Edition Schott 6319), Mainz: Schott 1971.
- Zimmermann, Bernd Alois, *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974.
- Zimmermann, Bernd Alois, *Intervall und Zeit*, hrsg. von Rainer Peters, Mainz: Schott / Hofheim: Wolke 2020.

BIBLIOGRAPHIE

- Zimmermann, Jörg, „Wechselbeziehungen zwischen den Künsten. Bemerkungen zur Musikalisierung der Malerei im Kontext einer Ästhetik der Moderne“, *Neue Zeitschrift für Musik* 154 (1993), H. 6, 4–10.
- Zimmermann, Heidy, „Ich zeichne lieber, als dass ich rechne.‘ Zeitgestaltung im Kompositionsprozess bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen“, in: *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2005, 149–158.
- Zimmermann, Heidy, „Recycling, Collage, Work in Progress. Varèse’s Thought in Speech and Writing“, in: *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Woodbridge: Boydell 2006, 264–271.
- Zimmermann, Heidy, „Something in the Air‘. Ligeti’s Metronomes and Steve Reich’s Microphones“, in: *A Tribute to György Ligeti in his Native Transylvania*, hrsg. von Bianca Țiplea Temeș und Kofi Agawu, Cluj-Napoca: MediaMusica 2020, 221–242.
- Zink, Michael, „Strukturen. Analytischer Versuch über Helmut Lachenmanns ‚Ausklang‘“, *MusikTexte* H. 96 (2002), 27–41.
- Zwicker, Eberhard / Richard Feldtkeller, *Das Ohr als Nachrichtenempfänger*, Stuttgart: Hirzel² 1967.
- [anonym], „Ferienkurse heute: Sprache in Tönen“, *Echo online*, 9.7.2008.

Register

- Abbate, Carolyn 15, 304
 ‚Achterbahn-Hören‘ 126, 142
actual present 346
 adäquates Hören (vgl. auch Hören) 20, 32, 34, 80
 additive Synthese 55, 68
 Adler, Guido 27
 Adorno, Theodor W. 9, 20, 34, 45–48, 53, 55–58, 62, 81, 87–90, 123, 126f., 130f., 137, 142, 145, 155, 251, 276, 306–308, 327, 332, 337–339, 348, 366, 390; *Ästhetische Theorie* 88, 131; „Funktion der Farbe in der Musik“ 53; *Philosophie der neuen Musik* 55, 88; „Vers une musique informelle“ 53
 Agawu, Kofi 276, 354
 Akkord 38, 69, 71f., 83, 86, 99, 103, 123, 130, 134, 137, 178, 204, 209, 232, 244f., 261, 285f., 288, 294, 313, 318, 320, 339, 344, 417f.
 aktives Hören (vgl. auch Hören) 20, 126, 345
 akusmatisches Hören (vgl. auch Hören) 63, 65
 Akustik / Psychoakustik 37f., 40, 50, 60, 63, 69, 71, 86, 93–95, 97, 114, 146, 207, 209, 212, 253–256, 262, 304, 354f., 359, 369, 384, 409, 421
 akustische Ökologie 274, 304
 Alberti, Leon Battista 42
 Alltagshören / Alltagswahrnehmung 10, 13, 17, 64, 92–98, 108, 122, 132, 274, 288
 Anders, Günther 327
 Anderson, Christine 234f.
 Angerer, Manfred 308f.
 Anthroposophie 219
 anti-metaphorisches Hören (vgl. auch Hören) 14, 97
 Archbold, Paul 382
 architektonische Form 19, 103, 125, 187, 258, 270, 278f., 294, 296, 329, 333, 335, 349, 395, 408
 architektonische Zeit 21, 335, 337, 425
 Architektur / Architektonik 15, 19, 42–44, 46, 184, 189, 206, 217, 225, 251f., 254, 265–267, 278f., 311, 317, 320, 330, 332f., 335–337, 339–343, 380, 412, 426
 Arditti Quartett 225–227, 313, 316f., 372, 374, 376f., 416, 419, 421–423
 Aristoxenos 40
 Armes Theater 282
 Artaud, Antonin 356, 379
 Asbury, Stefan 265f.
 Asko Ensemble 208, 211f., 265f.
 Atonalität / atonale Musik (vgl. auch Posttonalität / posttonale Musik) 23f., 28, 45, 47, 66, 87, 89, 105, 145, 155, 178, 207, 251, 315, 318, 339, 348
auditory scene analysis 13, 25, 64, 93
 Aufführungspraxis 31, 51, 169f., 183, 189, 196, 243, 316, 325, 340, 383, 391f., 400, 415, 427
 Aufführungstheorie 400
 Aufführungstraditionen 383, 391, 400, 409
augmented listening (vgl. auch *close listening*, *distant listening*) 10, 325f.
 Augustinus 357
 Aurn Quartett 312
 Autorintention 30f., 153, 217, 351
 Avantgarde 39, 49, 218, 337, 424
avant-garde universalism 39, 388, 424, 426
 Avison, Charles 43
 Babbitt, Milton 27; „Who cares if you listen?“ („The Composer as Specialist“) 35
 Babych, Mykhailo 405, 407f.
 Bach, Carl Philipp Emmanuel 134
 Bach, Johann Sebastian 47, 99, 154, 341, 385, 411f.; *Praeludium C-Dur BWV 846* (aus: *Das wohltemperierte Klavier*, Band 1) 99f., 103; *Singet dem Herren ein neues Lied BWV 225* 194
 Bach, Michael 395f., 400f., 405–410
 Bacon, Francis 367
 Baillet, Jérôme 255
 Ballon, Séverine 380
 Baranyai, Zsolt 313
 Barthes, Roland 91
 Bartók, Béla 156, 199, 205, 315, 320f.
 Basler Streichquartett 316
 Bean, James 380
 Beckett, Samuel 422; *L'Innommable* 351
 Beethoven, Ludwig van 88, 91, 127, 142, 144, 266, 309, 338, 341f., 348, 409, 411, 426; *Klaviersonate op. 31, Nr. 2* 131; *Symphonie Nr. 3* („Eroica“) 99, 331, 333; *Symphonie Nr. 5* 32, 344, 347; *Symphonie Nr. 9* 331, 364
beginning-middle-end paradigm 276, 328

REGISTER

- Benjamin, Walter 347, 372
 Berg, Alban 127, 205, 341; Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg 76f.; *Lyrische Suite* 320–322; *Wozzeck* 282
 Berger, Karol 341, 354
 Bergson, Henri 223f., 249, 289, 338, 346, 357
 Bergsonismus 252f.
 Bériachvili, Georges 221
 Berio, Luciano; *Sinfonia* 283
 Berlioz, Hector 55, 134, 137
 Bernstein, Leonard 81
 Bessler, Heinrich; „Das musikalische Hören der Neuzeit“ 126
 Bewußtseinsband 346
 Bharucha, Jamshed 129
 Bik, Annette 236
 Blavatsky, Helena 50
 Bleek, Tobias 304, 308, 312, 315f.
 Bloch, Ernst 46
 Boehmer, Helga 58
 Borden, T. J. 380
 Borio, Gianmario 89, 149, 221
 Botticelli, Sandro 296
bottom-up 94, 128, 279, 415
 Boulez, Pierre 9, 14, 30, 57f., 89, 92, 117, 119, 121, 211–214, 253, 414; Dritte Klaviersonate 183; *Le Marteau sans maître* 52, 183; *Pli selon Pli* 183; *Polyphonie X* 176; *Structures Ia* 18, 34, 52, 89, 153, 163–190, 194, 196, 277, 326; *Structures Ib* 183; *Structures Ic* 183
 Brahms, Johannes 49, 131, 409
 Brecht, Bertolt 282
 Bregman, Albert 13, 25, 64, 93, 114, 132
 Brennecke, Wilfried 312
 Brentano, Clemens 42, 344
 Brinkmann, Reinhold 27, 46, 155
 Bruner, Cheryl L. 29
 Burnham, Scott 342, 425
 Burri, Alberto 288, 301
 Busoni, Ferruccio 41, 46, 205, 218

 Cacciari, Massimo; *Il Maestro del Gioco* 347
 Cage, John 14, 30, 39, 49, 81, 89–91, 97f., 132, 255, 273, 311, 347, 350, 388; 4'33" 347; *Music of Changes* 52; „The Future of Music“ 50
 Cambouropoulos, Emilios 202
 Caplin, William E. 131, 276, 328
 Carat, Benjamin 405, 407f.
 Carratelli, Carlo 19, 270f.
 Carroll, Mark 164

 Caskel, Christoph 389
 Castanet, Pierre-Albert 221
 Castellengo, Michèle 256
 Castiglioni, Niccolò 54
 Cavallotti, Pietro 29, 31
 Cerha, Friedrich 57; *Fasce* 53; *Mouvements I–III* 53; *Spiegel I–VII* 53
 Cerrato, Maria Flavia 166f., 179f., 182, 184, 186–189
 Cerrillo, Juan Cristobal 380
 Cézanne, Paul 336
 Chailly, Riccardo 208, 211f., 213f.
 Charial, Pierre 202
 Chen, Pi-Hsien 184–189
 chimärische Zuordnung (*chimeric assignment*) 64f., 114, 119, 239, 283
 Chojnacka, Elisabeth 202f.
 Chomsky, Noam 82, 84f.
 Chopin, Frédéric; Prélude op. 28, Nr. 7 25
 Chou Wen-Chung 41, 204
 Christensen, Thomas 40
 Christo 283
 Ciconia, Johannes 194
 Clementi, Aldo 54
 Clementi, Muzio 43
 Clifton, Thomas 25f.
close listening (vgl. auch *augmented listening*, *distant listening*) 13, 187, 189, 325f., 408
 Coleman, William 309
 Collage 96, 131f., 288, 339, 364
 Coltrane, John 347
concatenationism 278, 328, 349
 Cook, Nicholas 15, 22, 24, 32, 325f., 400; *Music, Imagination and Culture* 21
 Cooke, Deryck 81
 Cortese, Roberta 296
 Couturier, Eric-Maria 401
 Cowell, Henry 50, 388
 Crary, Jonathan 21, 336, 349
 Crawford Seeger, Ruth 50
cue abstraction 165
cue / cues 13, 25, 104, 136, 140, 165, 187, 222, 228f., 233, 241f., 258, 316, 320, 376, 415

 Dahlhaus, Carl 9, 27, 47, 58, 71, 81, 89, 142, 220, 346, 352
 Danuser, Hermann 46, 58, 134, 137, 145
 Darcy, Warren 125, 133, 322; *Elements of Sonata Theory* (→ Hepokoski, James) 16, 124, 420

- Debussy, Claude 41, 52, 55, 58, 126f., 156, 205, 218, 337; *Jeux* 51
- Decollage 283
- Decroupet, Pascal 207
- Delaunay, Robert 336
- Deleuze, Gilles 61, 252, 367
- Deliège, Irène 13, 25, 85, 104, 303
- Devoto, Martín 405, 407f.
- Dewey, John 35, 86
- Dickson, Ian 221
- Diergarten, Felix 125
- diskursive Form (vgl. auch Form) 98, 132, 275, 323, 414
- distant listening* (vgl. auch *augmented listening*, *close listening*) 21, 187, 189, 326
- Donatoni, Franco 71, 268, 367
- Dufourt, Hugues 253, 339; „Musique spectrale“ 252
- Dutschke, Rudi 36, 388
- dynamische Form (vgl. auch Form) 335
- Eason, Andrew 155
- Ebbeke, Klaus 355
- Echo 14, 118, 148, 156, 181, 188, 245, 284, 290, 317, 320–322, 376f., 393, 396, 403, 416, 418, 422
- Echtzeithören/Echtzeitwahrnehmung (vgl. auch Hören, Wahrnehmung) 15f., 18, 20, 33, 104, 153, 165, 222f., 228, 249, 330f., 333, 342, 393, 395
- écoute acousmatique* → akusmatisches Hören
- écoute réduite* → reduziertes Hören
- Egger, Elisabeth 419
- Ehrenfels, Christian von 154
- Eigenzeit 60, 397, 399
- Einstein, Albert 337
- elektronische/elektroakustische Musik (vgl. auch Live-Elektronik) 19, 23, 49, 51, 53–55, 57f., 61, 70, 195, 220, 225f., 230, 235, 237, 243, 265, 280, 296, 335, 349, 356, 360, 359, 379f., 388f., 426
- Elzenheimer, Regine 356
- Emanzipation des Geräuschs 68, 388
- Emanzipation des Klangs/der Klänge 13, 17, 37, 49–53, 62, 90f., 383
- Energetik 32, 71, 262, 276, 333, 342
- Ensemble Modern 409
- Ensemble Modern Orchestra 113
- Ensemble Recherche 372, 374, 376f.
- Entwicklungszeit 334
- Episches Theater 282
- Epstein, David 327
- Erlebniszeit 290, 338, 357
- Erpf, Hermann 26, 105
- Erwartung/Hörerwartung 14, 17, 53, 59, 61, 95, 98, 123–130, 132f., 139, 144f., 147, 208, 271, 274, 276, 279, 289
- Erwartungshorizont 124, 145
- Erwartungssituationen 16f., 123, 127, 130, 133f., 137, 139, 142–145, 147–150
- Evangelisti, Franco 54; *Aleatorio* 221
- Expektanz 16, 123, 142
- Expertenhörer/Expertenhören 22, 104, 129, 137, 325, 349
- Expressionismus 336
- Expressionslogik 46
- extensive Zeit (vgl. auch intensive Zeit) 88, 127, 345, 348
- extra-opus (vgl. auch intra-opus) 14, 33, 69, 80f., 84, 90f., 128f., 279
- Farbklang 59f.
- Feld (vgl. auch Klangfeld) 56, 69, 72, 76, 118, 194, 199, 222, 376, 418, 421
- Feldman, Morton 9, 14, 16, 20, 28, 30, 91, 112, 122, 304, 312, 323f., 359; *Triadic Memories* 108–111
- Fels, Lucas 386, 401, 405–408
- Fensterform 146, 269, 271, 279, 282
- Ferneyhough, Brian 9, 14, 20f., 29–31, 33, 71, 268, 272, 312, 324, 326, 351, 367–383, 399; *Chronos/Aion* 368; *Funérailles* 21, 371–378; *Incipits* 21, 369–371; *Plötzlichkeit* 368; Streichquartett Nr. 6 368; *Time and Motion Study II* 21, 35–37, 378–383
- Fernhören (vgl. auch Hören) 341
- Féron, François-Xavier 221, 256
- Figur 14, 29, 76, 97, 115, 146, 154f., 178, 195, 203, 207f., 211, 268f., 271f., 284f., 290, 300, 303, 306, 313, 320, 322, 367, 369, 418
- Fink, Siegfried 389
- Fläche (vgl. auch Klangfläche) 54, 69, 71f., 74, 127, 199, 337, 355, 363f., 376f.
- Fluktuationsklang 59f.
- Fontana, Lucio 279; *Concetto spaziale – Attese* 301
- Form (vgl. auch architektonische Form, dynamische Form, Fensterform, Makroform, Mikroform, Momentform, offene Form, performative Form, Prozessform, statistische Form) 14f., 19, 25, 40–42, 44, 48, 51, 53, 58–63, 68, 71, 85, 131, 134, 139, 144f., 147–150, 164f., 190, 194,

REGISTER

- 204, 221, 225, 230, 237, 249–255, 257f., 262–265, 267, 271, 275–280, 281, 283f., 288, 290, 294, 304f., 309f., 315, 323, 328–330, 332–335, 337–344, 354, 357, 363, 366, 388, 413–415, 419, 424f.
- Formenlehre 41, 97, 103, 251, 329, 333, 341; materiale Formenlehre 130
- formale Funktionen 21, 51, 97, 274, 278, 286, 328f., 339, 413, 424f.
- Formimagination 18, 20, 222f., 241, 249
- Forte, Allen 27, 67, 232
- Fraisse, Paul 346
- Francès, Robert 33
- Fritz, Valerie 254, 401
- Furtwängler, Wilhelm 341
- Fussenegger, Uli 235
- Gadamer, Hans Georg 81
- Garzó, Gabriella 314
- Gauwerky, Friedrich 380, 382
- Gedächtnis 14, 16, 19, 66, 125, 146, 190, 222f., 254, 268, 323f., 328, 332, 346, 377, 393, 395, 398; Kurzzeitgedächtnis 110, 129, 341; Langzeitgedächtnis 31, 109, 304, 395
- Gedächtnissabotage 19, 109, 304, 312
- Georgiades, Thrasybulos 332
- Geräusch 21, 38f., 57, 60, 68, 90, 97, 112, 122, 199, 229, 232, 238, 243, 260–262, 265, 283f., 290, 300, 363, 369, 383–390, 395f., 403, 406, 409, 413–415, 417, 420–424, 426
- Geschichte der Musiktheorie 33, 341
- Geschichte des Musikhörens → Hörgeschichte
- Gestalt 18, 25, 28f., 48, 70f., 80, 87f., 92, 95, 97, 99, 105, 108, 119, 122, 133, 139, 153–155, 166, 177f., 190, 194, 196, 204, 207, 220, 243, 271, 273, 283, 300, 305f., 320, 330, 341, 346, 348, 355, 369, 371, 417f.
- Gestaltknoten 165–168, 176–178, 181, 188
- Gestalttheorie 71, 154, 268, 327, 333
- Geste/Gestik 14, 25, 29, 45f., 71, 76, 91f., 96, 118f., 123, 147f., 154–156, 183, 190, 272, 286, 290, 294, 299f., 303, 309f., 322, 371–373, 400, 414f.
- Gewebe 56, 69, 71f., 76, 244
- Gibson, James; *The Senses Considered as Perceptual Systems* 274
- Gieseler, Walter 67
- Goethe, Johann Wolfgang von 42f.; *Westöstlicher Divan* 143
- Goodman, Nelson 114f.
- Gotlibovich, Jonathan 405, 407f.
- Gould, Stephen Jay 341
- Grenznern, Anna 401
- Grimmer, Walter 396, 405–408, 411
- Grisey, Gérard 9, 14, 18–20, 29, 31, 33f., 61, 71, 145f., 249, 273, 268, 278, 367f., 427; *Jour, contre jour* 255; *Le temps et l'écumé* 255; *Les Espaces Acoustiques* 250, 256f., 258; *L'icône paradoxale* 255; *Partiels* 19, 61, 250–267, 326; *Périodes* 61, 250, 255–258, 262f.; *Prologue* 146, 257; *Talea* 61, 255; *Vortex Temporum* 296
- Grmela, Sylvia 319, 324
- Gropius, Walter 356
- Grotowski, Jerzy 282
- Groupe de l'Itinéraire 250, 252, 265
- Gruppenkomposition 52
- Gruppierung 104, 110, 165, 178, 233, 269f., 306
- Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza; *Musica su schemi* 221; *Omaggio a Giacinto Scelsi* 221
- Gumbrecht, Hans Ulrich 347
- Günther, Johann Christian 280
- Haase, Erika 202f.
- Haimo, Ethan 27
- Halbreich, Harry 221
- Hamilton, Andy 39, 65, 98, 388, 426
- Hanninen, Dora A. 28
- Hanslick, Eduard 20, 42, 44f., 126, 132, 251, 343–345, 425
- harmonie-timbre* 60
- Harmonik/Harmonie/Harmonizität 24, 26, 32, 38, 44, 46, 46, 60, 62, 67–69, 72, 83, 99, 103, 108, 123, 130, 133f., 136, 139f., 142–144, 156, 162, 176, 178, 181, 183, 188, 199–203, 205, 207, 211, 222, 232, 248, 258–263, 267, 267, 313, 318, 323f., 332, 334, 339, 345, 364, 371, 420f.
- Harmonielehre 83, 89, 103, 122
- Hasty, Christopher 327
- Hatten, Robert 71, 107, 279
- Haydn, Joseph 43, 58, 125, 131, 144, 378; *Sinfonie* Hob. I:103 Es-Dur 32
- Hazrat Inayat Khan 219
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 48, 308
- Helbing, Volker 221, 230, 233
- Helmholtz, Hermann von 37f., 44f., 49, 68, 205–207, 217, 334f.
- Hembree, Paul 380
- Henze, Hans Werner 353, 385

- Hepokoski, James 125, 133, 322; *Elements of Sonata Theory* (→ Darcy, Warren) 16, 124, 420
- Herder, Johann Gottfried 43, 45, 425
- Hermeneutik (vgl. auch Posthermeneutik) 16, 19, 25, 27, 81, 130, 142f., 316
- Hetherington, David 401
- Heyde, Neil 380, 382
- Hickel, Jörn Peter 358–360, 363f.
- Hierarchie der Sinne 41f., 343
- Hilberg, Frank 384
- Höcker, Jürgen 202
- Hoffmann, E. T. A. 32, 315f., 344f.
- Holtmeier, Ludwig 26f., 30, 83f.
- Hören / Musikhören (vgl. auch ‚Achterbahn-Hören‘, adäquates Hören, aktives Hören, Alltags-hören / Alltagswahrnehmung, anti-metaphorisches Hören, Echtzeithören / Echtzeitwahrnehmung, Fernhören, ideales Hören, lineares Hören, metaphorisches Hören, nicht-lineares Hören, performatives Hören, Präsenzhören, reduziertes Hören, strukturelles Hören, voraussetzungsloses Hören, Zuhören) 9f., 13, 15f., 19, 21f., 24f., 28, 31, 42, 50, 52f., 56, 62–66, 70, 80f., 84, 86f., 89–91, 93, 95–98, 103f., 107f., 110, 112, 114, 122f., 126, 128f., 132f., 137, 142, 144f., 151, 154f., 159, 163, 165, 167, 169, 174f., 178, 184, 188–190, 196, 203, 222, 224, 229, 239, 251, 256, 268f., 271–274, 279, 283, 303, 308f., 311f., 317, 320, 324–333, 339–346, 347–351, 371, 378, 383, 389f., 395, 397, 410, 412, 414, 421f., 424–426
- Hörerwartung → Erwartung
- Hörgeschichte / Geschichte des Musikhörens 9, 13, 15, 126, 341, 425
- Huber, Klaus 35, 339
- Huber, Nicolaus A. 272
- Hurel, Philippe 263
- Huron, David 129, 132, 142, 144
- Husserl, Edmund 274, 338, 346, 357
- Ideales Hören (vgl. auch Hören) 126
- Implikation 133, 151
- impliziter Hörer 16, 84, 128, 139, 142, 145, 150f., 279
- impliziter Leser 124f.
- imprint(s)* 154, 222, 322
- Improvisation 219–221, 378, 380, 426
- Ingarden, Roman 40
- instrumentale Synthese 61, 256, 258
- intensive Zeit (vgl. auch extensive Zeit) 88, 127, 338, 345, 348
- Interpretation 14, 26, 40, 46–48, 127, 130, 142, 151, 153, 163, 165, 173, 183f., 187–190, 203, 216f., 243f., 249, 265, 310, 315f., 325f., 329, 357, 367, 376, 383, 395, 398f., 406, 408–411, 413, 420, 422, 426; aufführungspraktische Interpretation 31, 51, 170, 325; klangliche Interpretation 13, 18, 22, 32, 153, 183, 225, 326, 395, 399, 413, 422
- Interpretationsforschung / Interpretationsanalyse 9f., 326f.
- Interpretationsgeschichte 342, 425
- intra-opus (vgl. auch extra-opus) 14, 33, 69, 81, 84, 90, 128f.
- Intertextualität 19, 125, 217, 280, 304, 312, 322, 324
- Iser, Wolfgang 124f.
- Ives, Charles 98
- JACK Quartett 423
- Jackendoff, Ray 71, 82; *A Generative Theory of Tonal Music* (→ Lerdahl, Fred) 17, 82, 84–86, 99, 102, 108
- Jaecker, Friedrich 218, 220, 225, 235
- Jahn, Hans-Peter 401, 406
- Jakobik, Albert; *Arnold Schönberg. Die verräumlichte Zeit* 334
- Jakobson, Roman 83
- James, William 346
- Janz, Tobias 48, 274
- Jean Paul 344
- Kaltenecker, Martin 34, 64
- Kames, Henry H. 43
- Kasper, Michael M. 405–412
- Kategorisierung 25, 28, 84, 105, 130, 165, 304, 413, 426
- Kaufmann, Harald 56, 149
- Kayn, Roland 54
- Keller-Quartett 316
- Kessler, Thomas 382
- Kircher, Athanasius 43
- Klangereignis 14, 16, 31, 51, 62, 68–72, 74, 76, 80, 82f., 88, 91, 93, 95, 97f., 104, 107, 109f., 112, 118, 132, 155, 229, 234, 251, 276, 311f., 317, 320, 328, 341, 344, 346, 351, 358f., 361f., 372, 379, 395–397, 425

- Klangfarbe 51–53, 56–58, 60, 64, 67f., 74, 96f., 104, 114, 122, 222, 239, 267, 320, 336, 369, 384, 414
- Klangfarben-Komposition 51, 57f.
- Klangfeld (vgl. auch Feld) 56, 147, 203, 231, 365, 397
- Klangfläche (vgl. auch Fläche) 54, 56f., 148, 365
- Klangflächenkomposition 57
- Klangfolge 50, 68f., 72, 76, 93–95, 99, 204, 311, 341
- Klangforum Wien 185, 233, 236, 238f.
- Klangkomposition 17, 51, 53–56, 58, 60–62, 194, 251, 277, 348, 352, 387, 424
- Klangorganisation (vgl. auch *organized sound / organization of sound; son organisé*) 49, 51, 66f., 104, 108, 112, 122, 177, 204, 209
- Klangtransformation 61, 68, 72, 74, 118, 229, 239, 260, 262
- Klangtypen 59, 63
- Klang-Zeit / Klang-Zeit-Raum 13–17, 19, 22, 61, 128, 130, 133, 217, 222, 348, 354, 425f.
- Klee, Paul 336
- Klein, Richard 48, 127, 338, 348
- Klein, Yves 364, 366
- Kleinrath, Dieter 18, 185, 211, 232, 396
- Koch, Heinrich Christoph 81f.
- Koenig, Gottfried Michael 195; *Essay* 55
- Koffka, Kurt 346
- Kognition 67, 69, 71, 142
- Kognitionsforschung 329
- kognitive Musiktheorie 13, 128
- Kollmann, Augustus Frederick Christopher 43
- Kontarsky, Alfons 184–189
- Kontarsky, Aloys 184–189
- Kontarsky, Bernhard 366f.
- Kontiguität 87, 94, 97f., 103, 108, 122, 273; kausale 95f., 99, 132; kategoriale 96f.
- Kontingenz 14f., 26, 88, 131, 137, 139f., 142, 145, 150, 279, 310
- Kontur 14, 21, 28, 55, 74, 92, 103–107, 110f., 153–159, 165–167, 190f., 193, 237, 341, 377
- Kooistra, Taco 405–408, 411f.
- Körner, Christian Gottfried 42
- Körper 29, 270, 284, 338, 379, 387, 391
- Korte, Oliver 352, 356
- Kramer, Jonathan D. 327
- Kramer, Lawrence 15, 21, 25
- Kreij, Johan von 55
- Kugelgestalt der Zeit 20, 354f.
- Kühn, Clemens 366
- Kurtág, György 9, 14, 18f., 104, 153, 273, 304–313, 315–324; *Bornemisza Péter mondásai* [Die Sprüche des Péter Bornemisza] 306; *Cinque Merrycate* 308; *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* 310; *Hommage à Mihály András, Zwölf Mikroludien für Streichquartett* 314; *Hommage á Szervánszky (a)* 313f.; *Hommage á Szervánszky (b)* 313f.; *In memoriam Baranyai Zsolt* 313; *Játékok* 305–307, 305–308; *Kafka-Fragmente* 310, 310; *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* 19, 304–324; ... *pas à pas – nulle part* ... 310; *Präludium und Choral* 308; *Stele* 324; Streichquartett op. 1 313f.; *Szálkák für Cimbalom* op. 6c 308; *Szálkák für Klavier* op. 6d 308; *Szoltányi György emlékezete* [In memoriam György Szoltányi] 314; *Virág – Garzó Gabinak (a)* 314; *Virág – Garzó Gabinak (c/e)* 314; *Virág az ember... (1b)* 305f.; *Virág az ember... [ölelkező hangok]* 307; *Virág az ember (Turcsányi Tibor emlékére)* 313
- Kurth, Ernst 26, 33, 71, 99, 103, 217, 251, 327, 333–335, 342
- Kurzzeitgedächtnis → Gedächtnis
- Kuss Quartett 309, 316
- La Monte Young; *for Brass* 50
- La Motte-Haber, Helga de 71, 137
- La Villeglé, Jacques de 283
- Lachenmann, Helmut 9, 14, 16, 20f., 29–31, 33, 35, 37, 41, 58–64, 66, 68, 70, 89–91, 98, 122, 132, 217, 267, 272f., 347, 352, 383–389, 425, 427; *Air* 36, 387, 389, 414; *Concertini* 61f.; *Consolation 1* 389; *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* 61, 112, 282; „Filter-Schaukel“ (aus: *Ein Kinder-spiel*) 72f.; *Gran Torso – Musik für Streichquartett* 21, 322, 383, 395, 395, 413–424; *Intérieur 1* 389; *Introversion 1* 389; *Introversion 2* 389; „Klangtypen der Neuen Musik“ 59; *Kontraktion* 97, 112, 114, 263, 283, 414; *Mouvement – vor der Erstarrung* 277; *NUN* 412; *Pression* für einen Cellisten 21, 326, 383, 386, 390–413, 414, 417, 419, 422; *Scenario* 389; *Trio fluido* 389
- Lalitte, Philippe 207, 216, 211
- Langzeitgedächtnis → Gedächtnis
- Larcher, Thomas 106, 117, 119, 121, 156, 163
- Lebensphilosophie 333
- Leech-Wilkinson, Daniel 169, 183f., 188
- Leipp, Émile 254, 256f.

- L'Ensemble Ars Nova 266
 Lerdahl, Fred 33, 71, 82, 108; *A Generative Theory of Tonal Music* (GTTM; → Jackendoff, Ray) 17, 82, 84–86, 99, 102, 108
 Lessing, Gotthold Ephraim 343
 Lessing, Wolfgang 16, 405–408
 Levinson, Jerrold 278, 328, 349
 Lévi-Strauss, Claude 33
 Lévy, Fabien 254f.
 Ligeti, György 9, 20, 28, 33f., 52–61, 63, 154, 164–167, 171, 173–175, 187, 231, 252, 277, 329f., 335, 339, 341, 347, 359, 419; *Apparitions* 53–55, 59, 147–149, 419; *Atmosphères* 53–56, 58f., 194, 347; *Aventures* 59, 147, 149f.; *Continuum* 18, 194–203, 347; Etüden für Klavier 191, 195; „Form in der neuen Musik“ 329; Konzert für Klavier und Orchester 195; *Kyrie* (aus: *Requiem*) 18, 190–194; *Lux Aeterna* 199; *Nouvelles Aventures* 150; *Pièce électronique Nr. 3* 55; *Poème symphonique* 194; *Sötét és világos* 54; *Viziók* 54; „Wandlungen der musikalischen Form“ 58, 147, 190; Zwei Etüden für Orgel 347
 lineares Hören (vgl. auch Hören) 222, 231
 Linguistik 29, 83, 88, 93–95; kognitive Linguistik 29, 83, 85; empirische Linguistik 85; Performanz-orientierte Linguistik 85; Soziolinguistik 85
little bang 146, 269, 271, 273, 279, 284, 286, 288, 290, 294, 300f., 303
 Live-Elektronik (vgl. auch elektronische / elektroakustische Musik) 35, 61, 378f., 381f.
 Lobe, Johann Christian 333
 Lonchamp, Jacques 267
 London, Justin 327
 Lotze, Rudolph Hermann 331
 Lutosławski, Witold; *Jeux vénitiens* 54
 Machine listening 421
 Mack, Dieter 382
 Mahler, Gustav 47, 58, 98, 130, 146, 323, 327, 385; „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ 386
 Mahrenholz, Simone 17, 92
 Makroform (vgl. auch Form) 18, 21, 53, 61, 68, 74, 76, 80, 104, 119, 131f., 137, 153, 173–175, 181, 183, 187, 189, 199, 208, 225, 231, 237, 253–255, 258, 269f., 273, 277, 286, 296, 300, 304, 311f., 320, 322–324, 327, 379, 395, 415, 422
 Makrostruktur 17, 169, 191
 Malcolm, Alexander 43
 Margulis, Elizabeth Hellmuth 130
 Marx, Adolf Bernhard 251, 333
 Material 19, 29, 36, 39, 45, 49, 57, 71, 86, 89, 112, 118f., 155, 168, 191, 244f., 269, 279, 285, 288, 292, 294, 305, 315f., 319f., 322f., 322–324, 335, 339, 348, 353f., 359, 372, 379, 384, 390, 415, 420
 materiale Formenlehre → Formenlehre
 Materialität 10, 41, 71, 92, 175, 217, 426
 Mattheson, Johann; *Versuch einer systematischen Klang-Lehre* 40
 Mayuzumi, Toshirō; *Nirvana Symphony* [*Nehan kokyokyoku*] 54
 McClary, Susan 35, 142
 McKean, John Hansmann 202
 Mellits, Marc 196
 Mendelssohn Bartholdy, Felix; Violinkonzert 283
 Menke, Johannes 67, 221f., 225, 227, 230, 244–246, 248
 Merleau-Ponty, Maurice 346
 Messiaen, Olivier 34, 164, 252f., 263, 258, 327, 339, 343; *Epôde* (aus: *Chronochromie*) 54; *Mode de valeurs et d'intensités* 167
 Metapher/Metaphorik 14, 34, 39–42, 45, 47, 61–65, 86, 92, 115, 121, 124, 174, 217, 221, 224, 249, 320, 322, 335, 349, 354f., 364, 366f., 369, 377, 390, 396, 406, 426
 metaphorische Exemplifikation 114, 119, 377
 metaphorisches Hören (vgl. auch Hören) 132, 309, 312, 378
 Metzger, Heinz-Klaus 220, 417
 Meyer, Leonard B. 33, 128f., 139
 Mikroform (vgl. auch Form) 18, 68, 119, 237, 262, 270, 376
 Mikropolyphonie 55, 59, 194, 237, 244, 262
 Mikrostruktur 18, 72, 153–155, 165, 224
 Moderne 14–16, 20f., 23, 26, 37, 45, 88, 126f., 131f., 145, 205, 267, 274, 329, 336, 341, 385, 413
 Modularität/Module 14, 67, 133f., 137, 140, 143f., 146, 153, 270, 279, 284, 297, 299f., 302f.
 Moholy-Nagy, László 356
 Momentform (vgl. auch Form) 20, 52, 277, 280, 339, 349–351, 420
 Momigny, Jérôme-Joseph de 32
 Montagne 19, 96, 131, 137, 150, 311, 372
 Montali, Alessandra 222, 237
 Morphologie 14, 70–72, 93, 95, 108, 115, 153, 268, 377, 425

REGISTER

- morphosyntaktische Analyse 21, 153, 251, 273, 304, 308, 312, 326, 377, 380, 383, 392f., 395, 397, 408, 415
- Morphosyntax (musikalische) 10, 13f., 17, 19, 22, 31, 65, 80, 86f., 93f., 103–105, 107f., 110, 112, 114, 118, 122f., 132, 153, 169, 177, 190, 204, 217, 228, 244f., 258, 294, 304, 311, 317, 320, 371, 376f., 383, 395, 397, 426
- Morphosyntax (sprachliche) 86, 93, 280
- Morris, Robert 28, 110, 159
- Morthenson, Jan W. 54
- Mosch, Ulrich 16, 22, 33, 81, 96, 130, 339, 391, 400f., 406, 412
- Mozart, Wolfgang Amadeus 15, 32, 98f., 123, 144, 332, 341, 353f.; Sinfonie Es-Dur KV 543 101, 103; Streichquartett C-Dur KV 465 (Dissonanzen'-Quartett) 345
- Mundry, Isabel 9, 14, 104; *Ich und Du* 114–122
- Murail, Tristan 221
- Murray, David 347
- Musikgeschichte 9, 23, 26, 58, 87, 112, 115, 156, 296, 309, 390, 425
- Musikpsychologie 10, 13, 33, 67, 71, 84, 89, 327, 345
- Musiktheater 14, 272, 280, 284, 294, 296, 364
- Musiktheorie 9, 13, 17, 24, 26f., 29f., 32–38, 40f., 67, 71, 82–85, 92, 99, 128, 254, 279, 326–328, 331, 340f., 345
- Musikwissenschaft 9, 27, 124, 313, 326
- Musil, Bartolo 296
- musique concrète instrumentale* 62, 112, 384, 387–390, 414
- musique concrète* 384
- Nabokov, Nicholas 164
- Nanz, Dieter A. 49, 336
- Narmour, Eugene 128
- Narrativität / Narratologie 26, 36, 118, 130, 140, 142, 146, 153, 276f., 320–322, 324, 354, 366, 380, 414
- Nattiez, Jean-Jacques 83, 89
- Natur 35, 51f., 83, 150, 270, 272, 278, 284, 296
- natürliche Zuordnung (*natural assignment*) 64, 114
- neue Musik 9f., 17, 19, 21–30, 33f., 38f., 46, 55, 59, 65–67, 70f., 88, 91, 104, 108, 132, 153, 249f., 269, 273, 278, 304, 307, 310f., 323, 326, 329, 334, 337, 342f., 348f., 353, 357, 378, 383, 389, 396, 400, 409, 424–427
- Neuwirth, Markus 131, 401
- New York School 311
- Newton, Isaac 43
- nicht-euklidischer Raum 337
- nicht-lineares Hören 50, 222, 235, 237f., 279
- Nietzsche, Friedrich 21; *Die fröhliche Wissenschaft* 21; *Menschliches, Allzumenschliches* 333
- Nilsson, Bo 54
- Nishida, Kitarō; „Ich und Du“ 115, 119
- Nonnenmann, Rainer 114, 283, 386
- Nono, Luigi 16, 21, 146, 273, 311f., 324, 347, 388, 390; *Fragmente – Stille, An Diotima* 171, 277, 351, 422; *Il canto sospeso* 55, 191f., 277; *Incontri* 55, 191; *Post-prae-ludium n. 1 „per Donau“* 61; *Prometeo* 61, 347; *À Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* 61
- Nordwall, Eva 202f.
- Nott, Jonathan 148, 191, 281, 284f.
- Nouveau Realisme 283
- Nußbaum, Walter 244, 246
- Oberfläche 21, 45f., 103, 110, 122, 133, 147, 156, 241, 288, 364, 368f., 372, 396
- Obert, Simon 308f.
- objet sonore* 63, 70f.
- Ockeghem, Johannes 55, 193f.
- offene Form (vgl. auch Form) 277, 310, 350
- offener Schluss / offenes Ende 181, 189, 256, 274, 279, 282, 294, 305
- Öhman, Arne 142
- Öhman, Karolina 401
- Ohnesorg, Benno 36, 387
- ontologische Zeit 337
- Organismusmodell / Organismusprinzip 333, 335
- organized sound / organization of sound* (vgl. auch Klangorganisation, *son organisé*) 49–51, 65, 335
- Orning, Tanja 399
- Pace, Ian 185–189
- Paddison, Max 142
- Pais, João Miguel 288
- Palm, Siegfried 358, 379
- Paratextualität 14, 129, 280, 309, 312
- Parsons, Ben 164
- Penderecki, Krzysztof 231; *Anaklasis* 53f., 59; *Fluorescences* 53; *Lukas-Passion* 54; *Tren ofiarom Hiroszimy* [Threnos für die Opfer von Hiroshima] 53
- performance* 31, 326, 378f., 391, 397, 399, 408f., 411f.

- performative Analyse 11, 15, 17–19, 21, 24f., 31f., 114, 127, 130, 151, 153, 155, 190, 203, 273, 311, 325f., 382, 392, 400, 412f., 426f.
- performative Form (vgl. auch Form) 326, 400, 412
- performatives Hören (vgl. auch Hören) 10, 15, 18, 21f., 24f., 37, 110, 112, 114, 130, 164, 166, 170, 183, 189f., 203, 217, 249–251, 265, 267, 273, 311f., 325, 334, 369, 392, 425
- Perle, George 27
- Phänomenologie 26, 68, 252, 273, 333
- Picht, Georg 327
- Piscator, Erwin 356
- Polieri, Jacques 355
- Poller, Tom Rojo 310
- Polyphonie 114, 165, 176, 194, 203, 265, 267, 332, 418
- Pörtner, Paul; *Experiment Theater* 355
- Postthermeneutik (vgl. auch Hermeneutik) 17
- Poststrukturalismus (vgl. auch Strukturalismus) 17, 29, 145, 252f., 268, 346
- Posttonalität/posttonale Musik (vgl. auch Atonalität/atonale Musik) 10f., 13–18, 22f., 26, 30f., 33, 37, 65–67, 69, 80f., 87f., 92f., 95–97, 104, 108, 112, 114, 122f., 129, 132, 143, 153–156, 164, 273, 311, 326, 393, 427
- Pousseur, Henri 163
- präpariertes Klavier 388
- präpariertes Orchester 97, 112, 414
- präsentische Zeit 18, 20, 326, 340, 342, 397, 411
- Präsenz 17, 19, 37, 41, 127, 224, 249, 268, 304, 312, 338, 343, 345–351, 353, 359, 363, 366, 398f., 411–413, 424
- Präsenzfeld 153, 346, 425
- Präsenzhören 20, 326, 343, 349, 351, 377, 426
- präskriptive Analyse/Theorie 16, 32, 65, 114, 126
- Prototyp(en) 13, 19, 25, 28, 44, 105, 165, 218, 222, 288, 303, 376
- Prozessform (vgl. auch Form) 19, 144, 266
- prozessuale Zeit 21, 396, 422, 425
- Prozessualität 20f., 55, 71f., 83, 99, 103, 122, 144, 146, 165, 189, 194, 209, 218, 221, 241, 243, 249, 258, 271, 276, 278f., 292, 295, 333, 340, 342, 348, 361, 363, 368, 371f., 376, 380, 396, 415, 422, 425
- psychische Präsenzzeit 346
- psychological present* 346
- Quartetto Danel 422f.
- Radnofsky, Lauren 405, 407f.
- Ranta, Michael W. 389
- Raum/Räumlichkeit (vgl. auch verräumlichte Form/Zeit, Verräumlichung) 10, 15, 18, 20, 26f., 37, 55, 59, 61f., 67, 108, 118, 127, 146, 153f., 170, 174, 202f., 220–224, 241, 249, 267–271, 278, 280, 294, 296, 325, 327–344, 346, 349f., 354–356, 361, 364, 371, 380, 384, 393–395, 398, 421, 425
- Raum-Zeit 20, 108, 146, 241, 268f., 334, 337, 340, 355, 398
- Raum-Zeit-Kontinuum 337
- Ravel, Maurice 156, 276; *Lever du jour* (aus: *Daphnis et Chloé*) 275
- Redfield, John 49
- reduziertes Hören (vgl. auch Hören) 63, 65
- Reich, Steve 38, 70, 114, 154, 195f., 427; *Drumming* 18, 195f.; *It's gonna rain* 195, 347; *Piano Phase* 347
- Reichenbach, Hermann 328
- Reish, Gregory N. 218, 223
- resulting patterns* 196
- Reuter, Christoph 95
- Riemann, Hugo 20, 26, 32, 38, 82, 126, 327f., 330–333, 343, 345; *Grundlinien der Musik-Ästhetik. Wie hören wir Musik?* 331; *Musikalische Syntaxis* 83
- Rigoni, Michel 221
- Riley, Matthew 125
- Rohringer, Stefan 131
- Rophé, Pascal 265f.
- Rosch, Eleanor 28
- Rousseau, Jean-Jacques 341
- Rudhyar, Dane 50, 218f.
- Ruggles, Carl 50
- Russell, James A. 142
- Russolo, Luigi 384f., 389
- Ruwet, Nicolas 33, 163
- Ruzicka, Peter; *In processo di tempo* ... 283
- Saathen, Friedrich 275
- Saint-Phalle, Niki de 283
- Salienz/salient 80, 90, 99, 102, 104, 108, 122, 165, 173f., 187, 208, 233, 235f., 241, 251, 263, 318, 377, 393f.
- Satie, Erik 384f.
- Scelsi, Giacinto 9, 14, 18–20, 50, 53, 61, 80, 218–249, 250, 255, 273, 354; *Anahit* 220, 231, 233–237, 241; *Chukrum* 237, 241–243; *I presagi* 237–240, 241, 243, 245; *Konx Om Pax* 220, 244; *Quartetto No. 4* 220, 231–234,

- 235, 315; *Quattro pezzi (su „una nota sola“)* 50, 224; *Tre canti sacri* 243–249; Trio à cordes 50, 224–231; *Xnobybis* 230, 232
- Schaeffer, Pierre 60, 63–65, 70f., 112, 254, 384, 388; *Traité des objets musicaux* 83, 252
- Schelling, Friedrich 42
- Schenker, Heinrich 20, 26, 28f., 32f., 103, 327, 330f., 341–343, 345, 400, 420
- Schenker'sche Analyse 29, 85, 99, 156
- Schiller, Friedrich 42, 45, 425
- Schlegel, Friedrich 42f.
- Schloezer, Boris de 81
- Schmidt, Matthias 125
- Schnebel, Dieter 87–89
- Schola Heidelberg 244, 246f., 249
- Schönberg, Arnold 9f., 14, 34, 41, 45–47, 58, 66, 83, 98f., 104, 122, 127, 154, 159, 164, 205, 251, 277, 306, 309, 311, 333f., 336–338, 385, 390; *Drei Klavierstücke* op. 11 27, 163; *Erwartung* 45f., 88f., 145; *Farben* op. 16, Nr. 3 (aus: *Fünf Orchesterstücke* op. 16) 51; *Harmonielehre* 12; „In diesen Wintertagen“ (aus: *Zwei Lieder für Gesang und Klavier* op. 14) 102f.; *Klavierstück* op. 11, Nr. 1 28; *Klavierstück* op. 11, Nr. 3 18, 27, 105–108, 155–163, 323; *Steichquartett* Nr. 2 op. 10 334; *Suite* für Klavier op. 25 156
- Schopenhauer, Arthur 43
- Schubert, Franz 80, 142–144, 399, 426; „Die Krähe“ (aus: *Winterreise*) 114; „Morgengruß“ (aus: *Die schöne Müllerin*) 25; *Sechs Deutsche Tänze* (→ Webern, Anton) 47; *Sinfonie h-Moll* D 759 („Unvollendete“) 133f., 138, 385; *Winterreise* 114, 282
- Schumann, Robert 89, 315, 344, 399; *Träumerei* (aus: *Kinderszenen* op. 15) 399; „Vogel als Prophet“ (aus: *Waldszenen* op. 82) 121
- Sciarrino, Salvatore 9, 14, 16, 18f., 36f., 71, 133, 145f., 153, 217, 268–304, 328, 339f., 367, 422, 425; *Archeologia del telefono* 290; *Aut ritratto nella notte* 284f.; *Centaurio marino* 288, 295; *Codex purpureus* 295; *Codex purpureus II* 295; *Efebo con radio* 283, 290; *Esplorazione del bianco II* 295; *Hermes* 295; *Il cerchio tagliato dei suoni* 280; *Il silenzio degli oracoli* 288, 295; *Il tempo con l'obelisco* 288f., 295; *Infinito nero* 281; *Introduzione all'oscuro* 146, 285, 288, 290, 295, 301; *L'orologio di Bergson* 289; *La bocca, i piedi, il suono* 280; *La perfezione di uno spirito sottile* 280; *Le figure della musica. Da Beetho-*
- ven a oggi* 269, 278, 288; *Le Ragioni delle conchiglie* 19, 273, 294–304; *Lo spazio inverso* 285–288, 294f.; *Lohengrin* 281, 284; *Luci mie traditrici* 272, 281f.; *Muro d'orizzonte* 288, 290–293; *Omaggio a Burri* 288–291, 295; *Perseo e Andromeda* 296; *Raffigurar Narciso al fonte* 284, 295; *Sei Quintetti* 294f., 297; *Trio* n. 2 295; *Ultime rose* (aus: *Vanitas*) 280; *Un fruscio lungo trent'anni* 36; *Vanitas* 280f., 286
- Scruton, Roger 65, 132
- secunda syncopata* 99, 103
- Seel, Martin 21, 43, 344, 347
- Selbstreflexivität 283
- serielle Musik 33, 129f., 164, 349
- Shirakura, Tsugumi 166f., 184–189
- Similarität 87, 94, 97, 99, 103, 107f.
- Skrjabin, Alexander 50, 218f.; *Le Poème de l'Extase* 205
- Smalley, Denis 70
- Snyder, Bob 19, 109
- Società Cameristica Italiana 413, 423
- son organisé* (vgl. auch *organized sound / organization of sound*) 49, 206, 335
- Sonagramm (vgl. auch *Spektralanalyse*) 70, 211–213, 246–248, 256, 352
- sone / sone-basierte Spektralanalyse* 18, 148, 211–214, 216, 233f., 236, 239, 366f., 396
- soundscape* 274
- Souvtchinsky, Pierre 337
- Spahlinger, Mathias 26, 272
- specious present* 346
- Spektralanalyse 18, 61, 69, 112f., 148, 211f., 215–217, 232–234, 236, 238f., 246, 362, 367, 396
- Spektralmusik 19, 60, 153, 250, 252
- Spektromorphologie 70
- Spitzer, Michael 92, 134–143, 426
- Sri Aurobindo 219
- Stadler Quartett 422f.
- statistische Form (vgl. auch *Form*) 52, 277
- Steiner, Rudolf 218f.
- Stockhausen, Karlheinz 20, 51, 58, 60, 112, 145, 195, 327, 353, 355–357, 388, 414; *Carré* 258; *Gesang der Jünglinge* 52; *Gruppen* für drei Orchester 52, 76–78, 147, 175, 191, 194, 277, 356, 360f.; *Klavierstück I* 163; *Klavierstück II* 163; *Klavierstück XI* 350; „Momentform“ 339, 342, 349–351, 420; „...wie die Zeit vergeht...“ 55
- Stollberg, Arne 42f.
- Strauch, Pierre 405, 407f.

- Strauss, Richard 137
 Strawinski, Igor 55, 126, 137, 156, 205, 337–339, 378
streams, streaming / auditory streaming / perceptual streaming / stream segregation 21, 105, 107f., 112, 114, 122, 154, 159, 165f., 191, 196, 198f., 202f., 371, 377, 424
 Stromberg, David 405–408
 Struktur 15, 17–19, 21f., 24–26, 31, 33f., 37f., 41, 48, 51, 55f., 58f., 62f., 65, 68f., 80, 85f., 89f., 92f., 105, 107f., 112, 114, 121, 125, 129–131, 133, 137, 142f., 145, 147, 154f., 159, 163–190, 193f., 216, 230, 232, 251, 253f., 261, 270, 272, 277, 281f., 294, 305, 315, 325f., 330f., 333, 341, 343, 354, 359, 367, 371, 382, 385, 388, 391, 397f., 400, 413–416, 421, 423–426
 Strukturalismus (vgl. auch Poststrukturalismus) 13, 24f., 29, 35, 86, 89, 219, 253f., 262, 267; dialektischer Strukturalismus 63, 390
 strukturelles Hören (vgl. auch Hören) 25, 203, 217, 332
 Strukturklang 60f., 63f., 70, 112, 177f., 183, 267, 418, 424
 Stumpf, Carl 331
 Swain, Joseph P. 81
 Syntax (musikalische) 17, 51, 65, 69, 71, 80–85, 87f., 90, 93, 96, 98f., 104f., 107f., 122f., 133f., 142, 144f., 149
 Syntax (sprachliche) 133
 Szervánszky, Endre; Sechs Orchesterstücke 313;
Serenade 312–316
 Szoltsányi, György 314

 Tallis, Thomas; *Spem in alium* 194
 Taruskin, Richard 27, 349
 Taube, Werner 380, 382, 401, 405, 407
 Taylor, Cecil 347
 Tazelaar, Kees 55
 Temporalität 18, 60, 126–128, 130, 336, 419
 Tenney, James 39; *Clang* 50
 Textur 55, 59f., 63, 69, 114, 130, 133f., 140, 143, 163, 177, 196, 199, 203, 206, 220, 251, 262f., 284, 300, 303, 341, 376, 385, 415, 424
 Texturklang 59f., 194
 Thein, Wolfgang 241
 Theosophie 50, 217, 219
 Thorau, Christian 89, 115, 121, 377
 Tiensuu, Jukka 202f.
timbre harmonique 60
 Tönies, Simon 171

top-down 15, 128, 251, 279
 Tosatti, Vieri 219f., 225, 235, 238, 243, 245, 248f.
 Transformationsgrammatik 82, 84
 transformatorische Zeit 18, 20, 340, 342, 395, 409f.
 Tristanakkord 128
 Tsougras, Costas 202
 Turcsányi, Tibor 313
 Typomorphologie 70

 Überwindung der Zeit 20, 310, 350–354, 359, 363
 Unbestimmtheit 50, 80f.
 Urbanek, Nikolaus 47

 Valade, Pierre-André 265f.
 Varèse, Edgard 9, 14, 41, 49f., 218, 335f., 339, 384f., 388f.; *Déserts* 49; *Intégrales* 18, 203–217; *Poème électronique* 49
 Verlaufskurve 328
 verräumlichte Form / Zeit, Verräumlichung (vgl. auch Raum / Räumlichkeit) 14, 18, 20, 55, 57, 59, 110, 223, 237, 270, 278, 290, 297, 326, 328, 334, 336–341, 343, 349, 358, 361, 364, 377, 393, 395, 398, 408f., 414, 425f.
 Verstehen 16, 35, 66, 80, 84, 328, 349; intuitives Verstehen 84; Nicht-Verstehen 426
 Verzeitlichung des Raums 336
 Vierte Dimension 217f., 337
 Vinci, Leonardo da 42
 Vinogradov, Boris de 265–267
 Vis, Lucas 372, 374, 376f.
 Vischer, Antoinette 194, 202
 Vlitakis, Emmanouil 67
 Vogler, Georg Joseph 83
 voraussetzungsloses Hören (vgl. auch Hören) 22, 66, 108, 133, 349, 390

 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 344
 Wagner, Richard 44–46, 48, 55, 62, 251, 333, 337, 425; *Lohengrin*-Vorspiel 347; *Tristan und Isolde* 251
 Wahrnehmung 10, 14f., 17–22, 24f., 28, 32–35, 37–41, 44f., 48f., 51, 53, 55, 58, 62–68, 70–72, 83f., 86–93, 96, 98, 104f., 108, 110, 114f., 119, 122, 126–128, 130, 132f., 145f., 151, 154–156, 164, 168, 173, 183f., 190, 196, 207, 212, 221, 224, 228, 233, 241, 253, 268–274, 278, 284, 295, 311, 315, 320, 325, 327–331, 334, 339f., 347, 349, 351, 357, 368f., 371f., 378, 383, 387, 391, 394–398, 424, 426f.

REGISTER

- Wahrnehmungslernen 16, 81
- Weber, Gottfried 15, 32, 83, 123f., 131f., 345
- Weber, Max 98
- Webern, Anton 59, 92, 146, 178, 191, 273f., 279, 304, 307, 315, 317–323, 327, 357f., 358, 400, 412; *Bagatellen* op. 9 276, 286, 306; Franz Schubert, *Sechs Deutsche Tänze* (Bearbeitung für Orchester) (→ Schubert, Franz) 47; *II. Kantate* op. 31 312–314; Orchesterstück op. 6, Nr. 4 (aus: Sechs Stücke für Orchester op. 6) 275f.; Orchesterstück op. 10, Nr. 4 (aus: Fünf Stücke für Orchester op. 10) 276; Symphonie op. 21 51
- Webster, Ben 347
- weißes Rauschen 39, 68f.
- Wellmer, Albrecht 86–88, 92, 98f., 122; *Versuch über Musik und Sprache* 17, 35, 81, 86
- Welthaltigkeit 35f., 86, 115, 122
- Westphal, Kurt 327
- Wiener Schule 66, 87, 156, 308, 323
- Wiens, Stefan 142
- Wietheger, Dirk 401
- Wilheim, András 310f., 316
- Willemer, Marianne von; *Suleika* 143
- Williams, Alan E. 315
- Winckel, Fritz 254
- Winkler, Gerhard 352
- Wittgenstein, Ludwig 28, 112
- Wölfflin, Heinrich 331
- Wollheim, Richard 65
- Wronski, Joseph Maria Hoëné 49
- Wundt, Wilhelm 142
- Wytenbach, Jürg 242f.
- Xenakis, Iannis 57, 60, 80, 231, 378; *Metastasis* 53, 74f.; *Pithoprakta* 53f.
- Yun, Isang 54
- Zeitbewußtsein 337
- Zeitdehnung 351f., 356–361, 363f., 366
- Zeiterfahrung 18, 20f., 59, 61, 110, 267, 326f., 340, 343, 346, 351f., 383, 392, 396, 398, 408, 412, 420, 425f.
- Zeitfeld 128, 274, 346, 425
- Zeitphilosophie 252, 338
- Zeitquanten 339, 366
- Zeitraum / Zeit-Raum 127, 172, 235, 249, 294, 328, 339, 371, 379, 393, 424
- Zeitschichtung / Zeitschichten 20, 337–339, 351, 356, 358, 363f.
- Zeitwahrnehmung 327, 341, 348
- Zelter, Carl Friedrich 43
- Zenck, Martin 183, 187, 189, 220
- Zender, Hans 115, 236, 238f.
- Zimmermann, Bernd Alois 9, 14, 20, 326, 350, 351–367; *Dialoge* 355; *Die Soldaten* 355f., 358–360; *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne. Ekklesiastische Aktion* 356; *Intercomunicazione* 358f., 363; *Intervall und Zeit* 355; *Medea* 359; „Mozart und das Alibi“ 353; „Neue Aspekte der Oper“ 355; *pas de trois* 352; *Perspektiven* 356; *Photoptosis* 20, 351, 359, 364–367; *Présence* 363; *Requiem für einen jungen Dichter* 353, 359f., 364; *Stille und Umkehr* 359, 363; *Tratto* 20, 351, 356, 359–364, 366; *Tratto II* 359–363
- Zufälligkeit 131
- Zufallskomposition 80, 426
- Zuhören (vgl. auch Hören) 42, 64, 89f.
- Zustand / Zuständlichkeit 60, 68, 71f., 90, 110, 148f., 181, 223f., 253, 281, 304, 347, 352, 366, 395, 417, 426
- zygonic theory 84