

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Makro- und Mikrozeit

Zur Temporalität zeitgenössischer Musik

Wenn es eine Aufgabe der Musiktheorie ist, die künstlerisch-musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten ihrer jeweiligen Zeit beschreibbar zu machen, dann stellt die temporale Dimension zeitgenössischer Musik¹ ohne Frage eine besondere Herausforderung für die gegenwärtige Musiktheorie dar. Das offensichtlichste Indiz dafür ist, dass auf jenen Feldern, welche sich traditionell mit der zeitlichen Dimension von Musik beschäftigen – Rhythmustheorie und Formenlehre –, bis heute keine umfassenderen systematischen Ansätze vorliegen, bei denen die Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts substanziell in die Betrachtung mit einfließen würde.² Die Wichtigkeit des temporalen Aspekts von zeitgenössischer Musik wird gleichwohl immer wieder betont, und es existieren zahlreiche Arbeiten, die musikphilosophische, kompositionsstrategische, rezeptionsbezogene oder konzeptuelle Zeitaspekte jüngerer Musik in den Blick nehmen. Allerdings geschieht das zumeist nicht in systematischer Weise,³ sondern vor

- 1 Der Begriff ›zeitgenössische Musik‹ ist hier wie im Folgenden in einem weiteren Sinne gebraucht als Bezeichnung für eine in der europäischen Tradition stehende Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts mit Betonung der Musik der letzten ca. 30 Jahre. Davon unterschieden wird von ›Neuer Musik‹ die Rede sein, wenn die ›Darmstädter‹ Traditionslinie der Musik nach 1945 gemeint ist.
- 2 Gewisse theoretische Voraussetzungen und analytische Mittel neuerer Ansätze auf dem Feld der Rhythmustheorie können auf struktureller Ebene dagegen durchaus mit der Musik nach 1945 in Zusammenhang gebracht werden, so etwa die Vorstellung eines Rhythmus-Form-Kontinuums bei Martin Pfeleiderer (vgl. Pfeleiderer 2006) und in der Komponententheorie von Peter Petersen (vgl. Petersen 2010), deren parametrisiertes Analyseverfahren der Rhythmuspartitur auch ganz praktisch von serialistischem Denken beeinflusst erscheint.
- 3 Eine vielversprechende Ausnahme stellt hier ein Artikel Mark Delaeres dar, der überzeugend die Herausforderungen für eine Theorie zeitgenössischer Temporalität skizziert anhand von »six topics that are of paramount importance for the dramatic changes in thinking and imagining musical time since 1900« (Delaere 2009, S. 20f.). Einen systematischen Zugang zur Zeitgestaltung zeitgenössischer Musik aus dezidiert musikpsychologischer Perspektive eröffnet Justin London (vgl. London 2009). Trotz der ausgeprägten methodischen Reflektiertheit wird

allem am Beispiel einzelner Komponisten, Werke oder Werkzusammenhänge.⁴ Dabei werden zuweilen – wie Claus-Steffen Mahnkopf bemerkt hat – »unbefangenen ontologische, historische, diskurs- bzw. formkonstituierende, ästhetische, poetologische, phänomenologische, kompositionsstrategische, chronometrische, physikalische und akustische Dimensionen von Zeit vermischt«. ⁵ Im Sinne einer auf der Höhe ihrer ästhetischen Zeitgenossenschaft argumentierenden Musiktheorie scheint es für eine grundlegende Orientierung also nötig, gleichsam Schneisen und Sichtachsen in den Dschungel der phänomenalen und theoretischen Vielfalt zu schlagen. Ein solches Vorgehen geht naturgemäß sowohl mit dem Risiko der Durchtrennung konstitutiver Beziehungsgeflechte als auch mit der Gefahr einher, dass gewonnene perspektivische Einblicke mit einem synoptisch-kartographierten Gesamtbild verwechselt werden.

Im Rahmen einer solchen Orientierungssuche sind die nun folgenden meta-analytischen Gedanken zu verorten. Sie stellen freilich nicht mehr dar als erste vorsichtige Schritte auf dem Weg der umfassenderen Aufgabe, Grundzüge einer Temporalitätstheorie zeitgenössischer Musik zu entwickeln. Der sehr allgemeine Begriff ›Temporalität‹ soll dabei – an existierende Arbeiten mit derselben Begriffswahl (etwa von Christian Utz⁶ oder dem Orpheus Institut Ghent⁷) anknüpfend – darauf hinweisen, dass eine theoretische Perspektive anvisiert wird, in der unterschiedlichste, im Zitat Mahnkopfs beispielhaft benannte Aspekte musikalischer Zeit zusammentreten können.

dabei allerdings der in neuerer Musik erfolgenden Infragestellung von traditionellem rhythmus- und metrumtheoretischen Denken zu schnell mit dem Rekurs auf scheinbar überhistorische Konstanten begegnet – so etwa wenn Olivier Messiaens Sprengung des taktbasierten europäischen metrischen Systems in die Nähe von ›hyper-komplexen‹ musikalischen Formen gerückt wird, »which are not just challenges to the listener (or performer), but to the very notion of what properly constitutes the musical artwork itself« (London 2009, S. 66). Differenziertere Ergebnisse liefern Untersuchungen, die Ergebnisse der musikpsychologischen Expektanzforschung aus musiktheoretischer Sicht in produktiv-kritischer Auseinandersetzung evaluieren (vgl. Neuwirth 2008).

4 Als gut erschlossene Thematiken aus unterschiedlichen Bereichen seien exemplarisch genannt: die komplexe Rhythmik von György Ligeti (vgl. Taylor 2012, 2003) oder Conlon Nancarrow (vgl. Thomas 2000); konzeptionelle und philosophische Zeitaspekte im Werk Bernd Alois Zimmermanns (vgl. Fenevou 2012, Utz 2015); Konstitution von Zeiterfahrung bei Morton Feldman (vgl. Claren 2000, Utz 2015); Strategien von Verräumlichung bzw. Stratifikation (vgl. Borio 2010).

5 Mahnkopf 2000, S. 359.

6 Vgl. Utz 2015.

7 Einen guten Überblick über die Forschungen am Orpheus Institut Ghent zum Thema ›musikalische Zeit und Zeitgestaltung in moderner Musik‹ gibt Crispin 2009.

Vor diesem Ausgangshintergrund sollen am Anfang zwei basale Befunde stehen, die auf den ersten Blick wenig spektakulär sind, deren Vergegenwärtigung aber gleichwohl lohnenswert erscheint. Der erste Befund betrifft das im 20. Jahrhundert erfolgte Evolvieren und Ausdifferenzieren von Strategien, Formen und Ausprägungen musikalischer Zeitgestaltung. Im Resultat hat dieses zu dem historisch singulären Umstand geführt, dass in der zeitgenössischen Musik fast das gesamte Temporalitätsspektrum physikalischer Zeit in den Verfügungsbereich kompositorischer Gestaltung gerückt ist. So ist die Gültigkeit von strukturellen und formalen Konventionen, welche die operationalen Zeiteinheiten traditionell limitierten – von den kleinsten Bausteinen bis zur zeitlichen Gesamtarchitektur einer Komposition reichend –, in zeitgenössischer Musik hinfällig geworden; Kompositionen können ganz selbstverständlich wenige Sekunden oder mehrere Stunden dauern, mit dissoziierten Partikeln oder mit prozesshaften Abläufen arbeiten, aus regelmäßigen Patterns oder komplex-unvorhersehbaren Strukturen bestehen (um nur einige Gestaltungsdimensionen beispielhaft anzudeuten). Mit Technologien digitaler Klanganalyse und -synthese stehen außerdem heutzutage potenziell jedem Komponierenden zeitrepräsentierende und -manipulierende Hilfsmittel zur Verfügung, die noch vor wenigen Jahrzehnten alleine den Benutzern elektronischer Großstudios vorbehalten waren.

Mit der Dekonstruktion zeitgestalterischer Konventionen und der Neuerschließung zeitlicher Dimensionen hängt der zweite Befund zusammen, welcher besagt, dass in der Musik des 20. Jahrhunderts konzeptuelle und metaphorische Aspekte der Reflexion über Zeit zunehmend wichtig geworden sind – und zwar für die musikalische Zeitorganisation selbst wie auch für deren Rezeption. Dabei könnte man vereinfachend eine Entwicklung nachzeichnen, die von der Infragestellung der Zeitkonzeption klassisch-romantischer Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts (z.B. durch Verfremdungs- und Verräumlichungstendenzen) bis zum Versuch ihrer Überwindung reicht (konstruktiv im Darmstädter Serialismus, dekonstruktiv bei John Cage u. a.). Die Relativität musikalischen Zeitbewusstseins und musikalischer Zeitwahrnehmung wird darin nicht nur diskursiv, sondern zunehmend auch in der künstlerischen Praxis – von rein strukturellen Implikationen bis hin zu umfassend konzeptuellen Ansätzen reichend – explizit thematisiert. Beide Ausgangsbefunde zusammenfassend lässt sich hypothetisch angeben, worin die theoretische Herausforderung, der spezifischen Temporalität zeitgenössischer Musik beizukommen, bestehen könnte. Aufgabe wäre es demnach, innerhalb jenes Beziehungsgefüges von verschiedenen musikalischen Zeitaspekten, welches vormals durch ein gleichsam prästabilisiert-harmonisches System fundamentiert war, Verwerfungen und

Verschiebungen aufzuspüren und diese durch neue, flexibel anpassbare Modelle beschreibbar zu machen.

Wie eine Annäherung an diese Herausforderung aussehen könnte, soll im Folgenden skizziert werden. Ein Teilaspekt, der dazu besonders geeignet erscheint, weil er sich Beschreibungen konventioneller Form- oder Rhythmuskategorien recht offensichtlich entzieht, ist die Frage nach musikalischer Mikro- wie Makrotemporalität. Als erste Orientierungshilfe kann hier eine Darstellung aus Curtis Roads' Buch *Micro Sound* dienen (vgl. Abb. 1).⁸

Roads unterscheidet darin zeitliche Größenordnungen, die er ›time scales‹ nennt – ganz oben dargestellt: ›Infinite‹ als ein Extrem, dann ›Supra‹ (d. h. zeitliche Dimensionen jenseits der gewöhnlichen Länge musikalischer Werke), ›Macro‹ (Roads bezieht diesen Begriff anders als in meinem allgemeineren Gebrauch nur auf die Zeitstrecken gesamer Kompositionen), ›Meso‹ (d. h. Zeiteinheiten wie musikalische Sätze, Abschnitte, Phrasen), ›Sound object‹ (musikalische Gestalten, Motive, Töne etc.), ›Micro‹ (Phänomene im Millisekundenbereich), ›Sample‹, ›Subsample‹ und ›Infinitesimal‹ als untere Grenze. Diesen time scales werden – darunter – auf vier Ebenen quali- und quantitative Beschreibungen zugeordnet, von oben nach unten: (1.) Periodenlängen; (2.) ›time delay effects‹, also Effekte, die aus der zeitlichen Manipulation auf der jeweiligen Ebene resultieren; (3.) Frequenzen sowie (4.) Wahrnehmungsphänomene und menschliche Verhaltensweisen.

Anhand von Roads' Darstellung wird zweierlei sehr deutlich: erstens, dass der kompositorische Gestaltungsspielraum traditioneller instrumentalmusikalischer Temporalität im gesamten Spektrum relativ begrenzt ist, nämlich auf die ›Macro‹-, ›Meso‹- und ›sound object‹-Größenordnung; dabei liegt doch insbesondere auf mikrozeitlicher Ebene ein gleichfalls reichhaltiges Potenzial musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten, welches in traditioneller Instrumentalmusik als Fragen des ›micro timing‹ in performativ-interpretierender Hinsicht ja auch durchaus eine signifikante Rolle spielen kann,⁹ von den Kompositionen selbst aber nur ansatzweise entfaltet wird (besonders im Vergleich zur komplexen und entsprechend ausdifferenziert notierten Ausgestaltung konstitutiver musikalischer Dimensionen wie Dauernverhältnisse, Tonhöhen u.ä.). Und zweitens wird eine grundlegende Divergenz erkennbar, nämlich jene zwischen der Kontinuität der physikalischen Zeit, in die man quasi stufenlos hinein- und herauszoomen kann, und der wahrnehmungspsychologischen Diskontinui-

8 Vgl. Roads 2001, S. 5.

9 Vgl. Pfeleiderer 2006, S. 91 ff.

Time Scales of Music

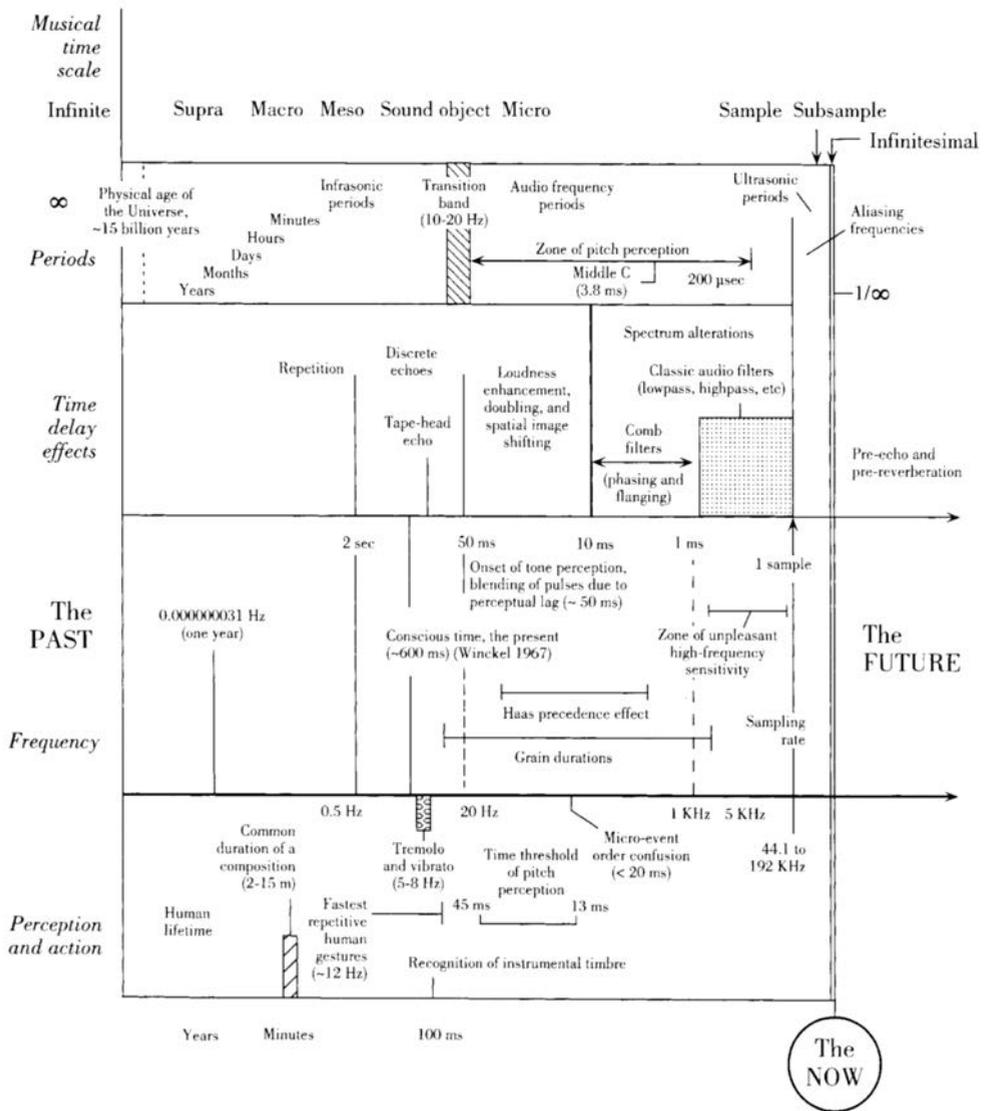


Abbildung 1: Zeitkontinuum nach C. Roads

tät der qualitativen Sprünge, die bei einem solchen Zoom die entsprechenden Musik- und Wahrnehmungsphänomene machen. Freilich ist diese Divergenz auch schon in historisch älterer Musik angelegt, dort wird sie allerdings selten bzw. nur indirekt reflektiert bzw. begrifflich von vornherein separiert.¹⁰ Durch kompositorische Gestaltung im mikro- wie makrozeitlichen Bereich wird diese Divergenz nun aber explizit gemacht und damit fast automatisch auch in den Fokus eines kompositorischen Problembewusstseins gerückt. Dieses ist neueren Kompositionen spätestens seit der seriellen Musik deutlich sichtbar eingeschrieben, hat die letztere doch die strukturkorrelierende Vermittlung mikro- und makrozeitlicher Ebenen nachhaltig geprägt; paradigmatisch kann dafür die in Karlheinz Stockhausens einschlägigem Aufsatz »...wie die Zeit vergeht...«¹¹ entwickelte Vorstellung eines Rhythmus-Tonhöhenkontinuums samt deren Umsetzungsversuch in *Gruppen für drei Orchester* stehen. Und auch in kompositorischen Ansätzen, die auf konzeptuellen Anteilen basieren (wie Bernd Alois Zimmermanns Vorstellung der ›Kugelgestalt der Zeit‹) oder explizit wahrnehmungsbezogen sind (so viele spektralistische Stücke wie etwa Gérard Griseys *Vortex Temporum* oder Tristan Murails *Modulations*), setzt sich das strukturbezogen-konstruktive Mikro-Makro-Korrelationsdenken fort. Ob und wie sich dieses auch für den hörenden Rezipienten vermittelt, ist dabei eine andere Frage. Bekanntlich behauptete Stockhausen, die Dauernoktaven in *Gruppen* oder die Superformel des *Licht-Zyklus* tatsächlich sinnlich identifizieren und nachvollziehen zu können; die Mikro-Makro-Strukturvermittlung wird von ihm also als Garant einer isomorphen Wahrnehmungsqualität angesehen. Andere Komponisten – so etwa auch Curtis Roads, der in seinen elektroakustischen Kompositionen immer wieder mit analogen Zeitoperationen auf verschiedenen ›time scales‹ arbeitet – betonen hingegen, dass solche Verfahren teils unvorhersehbare, nicht korrelierte akustische Ergebnisse liefern und daher primär allein als strukturelle Kompositionsstrategien anzusehen sind.¹² Hier wird also explizit unterschieden zwischen Werkstruktur und musikalischer Wirkung. Setzt man diese Differenzierung mit der Separierung von Produzenten- und Rezipientenperspektive in Beziehung, lässt sich die Basis für den hier vorgeschlagenen

10 Zu denken wäre an ein Phänomen wie das Vibrato, das normalerweise nicht als zeitliches, sondern klangfärbliches konzipiert ist, oder auch an das traditionelle Verständnis von Rhythmus, das im Grunde auf der psychoakustischen Fähigkeit isointervallischer Identifikation – in einem schmalen zeitlichen Bereich von ca. 100 Millisekunden bis zwei Sekunden – basiert.

11 Vgl. Stockhausen 1963.

12 Vgl. Roads 2001, S. 330 ff.

temporalitätsanalytischen Ansatz formulieren. Diesem zufolge lassen sich drei grundlegende Aspekte unterscheiden: ein struktureller, ein konzeptueller und ein wahrnehmungsgeleiteter Aspekt. Alle können jeweils aus zwei Perspektiven, der produktionsästhetischen wie der rezeptiven, betrachtet werden. Weiterhin ließen sich – schematisch vereinfachend – diesen Ebenen verschiedene analytische Operationen zuordnen. Auf struktureller Ebene wäre das vor allem jene des Vermessens, also der objektivierbare Nachvollzug fixierter zeitlicher Verhältnisse; auf konzeptueller Ebene die Interpretation, also die Extraktion konstitutiver metaphorischer, begrifflicher oder ideeller Zusammenhänge. Komplexer stellt sich die Situation auf der Wahrnehmungsebene dar, ist hier doch letztlich eine Mischung und Vermittlung aus den beiden anderen Operationen vonnöten. Denn musikalische Wahrnehmung findet bekanntlich nicht im begrifflich-konzeptuellen Vakuum statt, sondern wird neben den strukturellen Eigenschaften der gegebenen Sinnesdaten wesentlich durch individuelle Interpretationsleistungen vor- und mitstrukturiert – und das bereits auf sehr basaler Ebene. So musste beispielsweise die psychoakustische Forschung feststellen, dass sich empirisch nicht ohne Weiteres exakt vermessen lässt, was seit William James als ›psychological presence‹ bezeichnet wird. (Deren in entsprechenden empirischen Studien ermittelte Dauernwerte variierten teils signifikant – und das weniger individuell von Versuchsperson zu Versuchsperson als vielmehr eindeutig abhängig vom gegebenen musikalischen Kontext.)¹³ Solche Varianzen involvierter Interpretationsleistungen eingerechnet, lassen sich gleichwohl objektive Toleranzzonen und tendenzielle Gesetzmäßigkeiten zeitlicher Wahrnehmung konstatieren, die es in analytischen Untersuchungen zu berücksichtigen gilt. Beispielsweise kann im Allgemeinen konstatiert werden, dass die Geltung überindividueller Wahrnehmungsmechanismen desto stärker ab- und die Einwirkungsmöglichkeit individueller Rezeptionsbedingungen desto stärker zunimmt, je größer die betrachteten zeitlichen Objekte bzw. Dauernzusammenhänge sind. Das soll freilich nicht heißen, dass nur für zeitlich wenig ausgedehnte Phänomene valide analytische Aussagen getroffen werden könnten, vielmehr gilt es, die gegebenen Kontexte zu beachten und entsprechende Methoden jeweils flexibel zu wählen. Für die analytische Erklärung der Konstitution zeitlich extensiver Formen in der Musik Morton Feldmans z. B. könnte ein phänomenologischer Ansatz geeignet sein, der auf Edmund Husserls Konzept des sogenannten ›originären Zeitfeldes‹ zurückgreift: jene der ›psychologischen Gegenwart‹ James' verwandte Vorstel-

13 Vgl. Pfeleiderer 2006, S. 62 ff.

lung, dass analog dem visuellen Gesichtsfeld in den Bewusstseinsmodi von Retention, in der ein Sinneseindruck gleichsam nachklingt, und erwartender Protention, die Bewusstseinsinhalte antizipiert, zeitliche Gegenwartserfahrung konstituiert wird.¹⁴ Demnach könnte man Feldmans Musik analysieren, indem man den omnipräsenten Einsatz von Repetitionen und Patterns als Zonen hoher retentionaler Präsenz kennzeichnet, welche bei gleichzeitig einhergehender Auslöschung von Protentionen ein homogenes und kohärentes Zeitbewusstsein evozieren und damit die Wahrnehmung größerer zeitlicher Zusammenhänge überhaupt erst ermöglichen.¹⁵

Neben Kompositionen, in denen Struktur-, Wahrnehmungs- und Zeitbewusstseinsaspekte eine tragende Rolle spielen, lassen sich freilich auch Beispiele anführen, deren spezifische Temporalität von messbaren Strukturen oder Wahrnehmungsgesetzmäßigkeiten offensichtlich entkoppelt ist. Besonders trifft das bei Werken mit einem essenziell konzeptuellen Anteil zu. In der Dimension des zeitlich Großen gilt das etwa für Cages *Organ²/ASLSP*, besonders in seiner laufenden, auf 639 Jahre angelegten Halberstädter Interpretation – oder noch extremer und pointierter konzeptuell in Rodney Grahams *Parsifal/Verwandlungsmusik*. In diesem auf eine potenzielle Spieldauer von fast 39 Milliarden Jahren angelegten Werk verarbeitet Graham eine historisch verbürgte Anekdote zur ersten *Parsifal*-Aufführung 1882, nach der aufgrund des Umstands, dass die Verwandlungsmusik des I. Akts für den aufwendigen bühnentechnischen Umbau zu kurz war, von Richard Wagners Assistenten Engelbert Humperdinck – der Meister selbst war zu beschäftigt – einige potenziell endlos wiederholbare Takte hinzukomponiert wurden. Wenn man Grahams Stück nun auf die oben vorgeschlagene Matrix der drei Aspekte und zwei Perspektiven projiziert, könnte man es ungefähr folgendermaßen schematisch aufschlüsseln:

- 1) Strukturaspekt: Aus Produzentensicht besteht die strukturelle Materialgrundlage der musikalischen Komposition aus Humperdincks Zusatztakten, welche

14 Vgl. Husserl ³2000, S. 385; Husserl 1985, S. 163.

15 Einem solchen Ansatz folgend ließe sich etwa die Passage aus Feldmans *Triadic Memories*, bei deren Analyse Utz durch die Vergabe der konventionellen Segmentbezeichnungen ›A1‹, ›A2‹, ›A3‹ etc. eine syntaktische und damit auch rezeptive Identität suggeriert (vgl. Utz 2013, S. 47f.), angemessener mit einer an der komponententheoretischen ›Rhythmuspartitur‹ Petersens orientierten Darstellung beschreiben, welche die retentionalen Verweildauern von Einzeltönen oder -gestalten zu repräsentieren versucht. Denn auf diese Weise könnte sowohl der Genese des beim Hören entstehenden Zeitbewusstseins als auch aus subjektiven Hörperspektiven erwachsenden Varianzen – etwa durch Angabe von Toleranzzonen oder Darstellung von potenziell abweichenden Hörweisen – Rechnung getragen werden.

in den Einzelstimmen der Partitur durch ein algorithmisches Verfahren so verkürzt bzw. verlängert sind, dass sie erst ganz am Ende des Stücks in allen Stimmen wieder genau miteinander synchronisiert erscheinen. Von einer ausschließlich hörenden Rezipientenperspektive aus, die naturgemäß immer nur einen winzigen Teil des strukturellen Gesamtzusammenhangs erfassen kann, bleibt das zugrundeliegende Strukturprinzip dagegen opak bzw. kann allenfalls ansatzweise induziert werden.

- 2) Konzeptaspekt: Eine Realisierung des Werks ist immer nur als eine quasi in Echtzeit erfolgende Teilaufführung möglich, denn das Stück hat laut Graham¹⁶ bereits bei der *Parsifal*-Aufführung 1882 begonnen und reicht bis ins Jahr 38.969.364.735 (also weit über die Existenzdauer unserer Sonne hinaus). Neben dem historisch-faktischen Zeitaspekt, auf den die *Parsifal*-Anekdote verweist, ist aus Produzentenperspektive mithin auch die Thematisierung von imaginerter und kosmologischer Zeit in das Werkkonzept eingeschrieben, wobei dieses dem Rezipienten durch Informationen über die para- und kontextuelle Aufführungsinszenierung lesbar und dadurch partiell auch erfahrbar gemacht wird.
- 3) Wahrnehmungsaspekt: Auch wenn der konzeptuelle ohne Frage den prominentesten Aspekt in Grahams Stück darstellt, so ist er gleichwohl nicht hinreichend werkkonstitutiv, denn das Konzept verlangt gleichsam nach einem Abgleich mit seiner klanglichen Realisierung. Diese ist aus Produzentsicht prädeterminiert, nämlich als das jeweils neu zu erzeugende Resultat eines identischen konzeptuellen Generierungsverfahrens; der Rezipient ist hingegen mit einem bei jeder Aufführung neu inszenierten Klangobjekt konfrontiert, dessen ästhetisches Potenzial aus dem Zusammenspiel von konzeptuell vorgeformter Erwartungshaltung und tatsächlich erfolgender sinnlich-klanglicher Wahrnehmung erwächst.

Künstlerische Ansätze, die in ähnlicher Weise wie Grahams Werk vom konzeptuellen Zeitaspekt geprägt sind, lassen sich freilich auch in mikrozeitlicher Hinsicht finden, so z. B. wenn unerkennbar mit Samples existierender Musik gearbeitet wird (wie etwa zum Teil in John Oswalds *Plunderphonics*-Stücken, die ausschließlich aus Samples unterschiedlichster Dauer und Herkunft bestehen) oder wenn time stretching-Techniken zur Anwendung kommen (wie in Harald Münz' *BeethovEnBloc*, das die 37 Sätze aller Beethoven-Sinfonien auf ein Längenmaß zurechtgeschnitten gleichzeitig ablaufen lässt).

16 Graham 2002, S. 87.

Freilich stellen solche und ähnliche Werke mit ihrer dezidierten Konzeptualität ohne Frage Extrempositionen und in der Analysepraxis zeitgenössischer Musik daher wohl eher die Ausnahme dar. Als Beispiele sind sie hier vor allem für die Zwecke des Arguments angeführt, dass die Grundaspekte von Struktur, Konzept und Wahrnehmungs- bzw. Erfahrungsqualität zumindest potenziell separierbar sind. Ihre Konstellationen mögen in anderen Fällen entweder deutlich schwieriger ausdifferenzieren sein oder unter Umständen auch nur partiell eine Rolle spielen. Gleichwohl kann man die Bestimmung des in einer Komposition je unterschiedlich aktualisierten und daher spezifischen temporalen Aspektverhältnisses als eine Grundfigur jeder Temporalitätsanalyse begreifen.¹⁷ Noch weitergehend könnte sogar die Behauptung gewagt werden, dass in der Nichtkongruenz, Unschärfe oder Oszillation der verschiedenen Temporalitätsaspekte zumindest *ein* generatives Kernpotenzial der ästhetisch-temporalen Wirkung Neuer und zeitgenössischer Musik liegt. Bei dem vorgestellten Werk Grahams ist das recht offensichtlich der Fall: die Klangebene alleine versprache wenig sinnlichen Reiz, und die pure Konzeption wäre nicht viel mehr als ein konzeptueller ›one-liner‹. Aber auch bei konventionelleren Musikformen erscheint eine solche These nachvollziehbar. So ist z. B. – um ein ›klassisches‹ Beispiel zu nennen – die anhaltende Faszinationskraft von Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* vielleicht genau dadurch mitbedingt, dass die behauptete (und im Kern natürlich extrem traditionelle) Deckungsgleichheit von konzeptueller Grundlage (Rhythmus-Tonhöhen-Kontinuum) und struktureller kompositorischer Aktualisierung (Dauernoktaven) eben nicht äquivalent in der rezeptiven Wahrnehmung aufgeht, dass Stockhausens Selbstsetzung als paradigmatisch-idealer Hörer und damit auch die Identifikation von Produktions- und Rezeptionsperspektive ins Leere laufen. Vielmehr scheint es gerade die aus einer potenziellen Divergenz resultierende Reichhaltigkeit zu sein, welche aspektbezogene und, wenn man so will, performativ-rezeptive Komponenten ins Spiel bringt. Bei temporalitätsbezogenen Analysen zeitgenössischer Musik kann es daher in aller Regel auch nicht darum gehen, allein mithilfe von Zeitmaßen die Frage zu beantworten, wie die Zeit ›vergeht‹. Vielmehr gilt es, immer wieder neu die Regeln des perspektivischen Spiels zu ergründen, wie die Zeit vergehen könnte.

17 Das gilt übrigens potenziell auch für ältere Musik. Dort ist die analytische Grundkonzeption freilich meistens schon von vornherein auf eine stilistisch relativ festgefügte und zumeist tendenziell kongruente Konstellation der drei Aspekte zugeschnitten.

Literatur

- 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*, hg. von Richard Klein, Ekkehard Kiem u. Wolfgang Ette, Weilerswist 2000, S. 313–334.
- Claren, Sebastian, *Neither: Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim 2000.
- Crispin, Darla (Hg.), *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth-Century Music*, Leuven 2009.
- Delaere, Mark, »Tempo, Metre, Rhythm, Time in Twentieth-Century Music«, in: *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth-Century Music*, hg. von Darla Crispin, Leuven 2009, S. 13–44.
- 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*, hg. von Pierre Michel, Heribert Henrich u. Philippe Albèra, Genf 2012, S. 191–251.
- Graham, Rodney, *Exhibition Catalogue Whitechapel Art Gallery*, London 2002.
- Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit: Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.
- Husserl, Edmund, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen³2000.
- Husserl, Edmund, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Hamburg 1985.
- London, Justin, »Temporal Complexity in Modern and Post-Modern Music: A Critique from Cognitive Aesthetics«, in: *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth-Century Music*, hg. von Darla Crispin, Leuven 2009, S. 45–68.
- Mahnkopf, Claus-Steffen, »Der Zerfall der musikalischen Zeit. Prolegomena zu einer Theorie der Atonalität«, in: *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, hg. von Richard Klein, Ekkehard Kiem u. Wolfgang Ette, Weilerswist 2000, S. 354–372.
- 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* (Musik und. Neue Folge 9), hg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr u. Michael von Troschke, Hamburg 2008, S. 557–573.
- Petersen, Peter, *Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse*, Mainz 2010.
- Pfleiderer, Martin, *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld 2006.
- Roads, Curtis, *Microsound*, Cambridge, MA 2001.
- Stockhausen, Karlheinz, »... wie die Zeit vergeht...«, in: ders., *Texte zur Musik, Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 99–139.
- Taylor, Stephen Andrew, »Hemiola, Maximal Evenness, and Metric Ambiguity in Late Ligeti«, in: *Contemporary Music Review* 31 (2012), S. 203–220.
- Taylor, Stephen Andrew, »Ligeti, Africa and polyrhythm«, in: *World of music* 45 (2003), S. 83–94.

- Thomas, Margaret, »Nancarrow's temporal dissonance: Issues of tempo proportions, metric synchrony, and rhythmic strategies«, in: *Intégral: The journal of applied musical thought* 14/15 (2000/2001), S. 137–180.
- Utz, Christian, »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«, in: *Die Musikforschung* 68 (2015), S. 22–52.
- Utz, Christian, »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: Interpretationen neuer Musik* (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt 53), hg. von Jörn-Peter Hiekel, Mainz 2013, S. 40–66.
- Utz, Christian/Kleinrath, Dieter, »Klangorganisation: Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik«, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Jürgen Blume u. Konrad Georgi, Mainz 2009, S. 564–596.

© 2020 Tom Rojo Poller (trp@trpoller.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Poller, Tom Rojo (2020), »Makro- und Mikrozeit. Zur Temporalität zeitgenössischer Musik« [Macro- and micro-time: The Temporality of Contemporary Music], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 272–283. <https://doi.org/10.31751/p.190>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: contemporary music; Edmund Husserl; Micro Sound; Rodney Graham; Temporalität; temporality; time scale; zeitgenössische Musik

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022