

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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.

Musik von einem fremden Planeten?

Variationen über Struktur, Wahrnehmung und Bedeutung

*in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts**

Christian Utz

The relationship between musical structure, perception and musical meaning can be understood as a key to the development of a theory of post-tonal music. Preliminaries of this theory are developed in three »variations«. First, a review of the difficult relationship between music theory and new music in the 20th century is explained by (1) an increasingly diverse compositional practice that has led to a composer-centred »theory«, often amounting to nothing more than a scantily contextualized documentation of a composer's intentions and techniques, and (2) the universalist and dogmatic tendency of music-theoretical discourse around 1900 which, however, has since developed into an »epistemological pluralism« (Nicholas Cook). The Graz research project »organisation of sound«, initiated and headed by the author, pursues just such a pluralistic methodology by integrating author- and listener-perspectives on post-tonal music based on a morpho-syntactical conceptual framework with references to gestalt theory. This approach emerged not least from the observation that new music, especially after 1945, has increasingly been conceived of »morphologically« with a strong focus on music perception, as argued in the second variation. The idea that musical structure, perception and »worldliness« [Welthaltigkeit] are inseparable allowed composers to retain the idea of musical auto-referentiality while at the same time claiming the social-political impact of contemporary music. This is illustrated by a short discussion of the relationship between structural coherence and (political) meaning in works by Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann and Salvatore Sciarrino. The third variation discusses these questions in more detail through an examination of two recent works by Chaya Czernowin and Isabel Mundry. In Czernowin's *Excavated Dialogues – Fragments* Western and Chinese instruments are organized in a culturally hybrid space saturated with conflict emerging from a highly gestural material; in Mundry's *Ich und Du* solo piano and orchestra go through several stages of an ambiguous identity discourse informed by an essay of Japanese philosopher Kitarō Nishida. Antinomies between the composers' self-interpretations and the morpho-syntactical analysis can be understood as results of a music-specific polyvalence that should inform any theory of post-tonal music.

In einem Gespräch, das im zweiten Band der Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* dokumentiert ist, hat Helmut Lachenmann den von György Ligeti kritisierten

* Mein beim Grazer GMTH-Kongress 2008 vorgestellter Beitrag *Konzeptionelle Narrativität und kulturelle Identitäten. Methodiken der Analyse von Werken für westlich-asiatische Instrumentalensembles* wurde in der Folge mehrfach überarbeitet und erweitert und schließlich 2010 im Archiv für Musikwissenschaft publiziert (Utz, *Kunstmusik und reflexive Globalisierung*). Der vorliegende Beitrag greift im Grazer Vortrag eher kursorisch angestellte Überlegungen zum Verhältnis von Musiktheorie und neuer Musik im 20. Jahrhundert auf und versucht sie mit Material zu verknüpfen, das im Kontext des Forschungsprojektes *Klangorganisation post-tonaler Musik* an der Kunstuniversität Graz entstanden ist (siehe unten). Es handelt sich dabei, wie der Untertitel andeutet, um »Variationen« ohne Anspruch auf ein durchweg kohärentes Gesamtbild.

»Automatismus« in Pierre Boulez' *Structures Ia* für zwei Klaviere (1952) mit dem Argument verteidigt, dass erst das weitgehende Aufgeben persönlicher Entscheidungen während des Kompositionsprozesses einen qualitativen Sprung ermöglicht habe. Nur dadurch klinge das Stück so »wie ein Meteor von einem fremden Planeten, der ganz ausdruckslos daliegt: ein Mechanismus, fast eine Art »surrealistische Spieluhr«.¹ Boulez selbst dagegen wandte sich bereits in den 1970er Jahren nachdrücklich von diesen Verfahren ab, als er die *Structures* als »totalitär« bezeichnete.²

Der Widerspruch zwischen Lachenmanns schönem, eindrucklichem Bild und Boulez' zeitpolitisch konnotierter Selbstkritik kann zum Anlass genommen werden, um die komplexen Verhältnisse zwischen Autorintention und Rezeption, gesetzter Struktur und strukturierender Wahrnehmung, musikalischer Syntax und Bedeutung zu vergegenwärtigen, die in der Musik des 20. Jahrhundert einem eingreifenden Wandel ausgesetzt waren und auf sie bezogene Theoriebildung beträchtlich erschwert haben. Kompositorische Praxis wie theoretische Reflexion haben seit Ende des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Phasen diese Verhältnisse neu bestimmt, in enger Wechselwirkung mit dem Einfluss verwandter Künste und Wissenschaften (etwa der Musikpsychologie bzw. Psychoakustik und Gestalttheorie), aber auch politischer und gesellschaftlicher Prozesse (etwa den Erfahrungen von Diktatur, Exil und gesellschaftlichen Befreiungsbewegungen). Ausgehend von allgemeinen Überlegungen zur Beziehung zwischen Musiktheorie und neuer Musik und dem Verhältnis von Struktur, Wahrnehmung und Bedeutung im post-tonalen³ Kontext sollen zwei Interpretationen jüngerer Werke von Chaya Czernowin und Isabel Mundry veranschaulichen, wie heute – im 21. Jahrhundert – dieses Verhältnis bestimmt wird. Vor dem Hintergrund einer grundsätzlichen semantischen Polyvalenz scheinen sich dabei übergeordnete Grundzüge abzuzeichnen, die sich vor allem auf einer morphologisch-syntaktischen Ebene im Zusammenhang mit Konzepten wie Gestalt, Kontur, Figur und Geste beschreiben lassen. Gerade solche Grundzüge könnte eine Theorie post-tonaler Musik als ihren Ausgangspunkt nehmen.

1. Musiktheorie und neue Musik im 20. Jahrhundert

Dass die Musiktheorie sich im 20. Jahrhundert zunehmend retrospektiv orientiert und von aktuellen kompositorischen Tendenzen abgewandt hat, könnte man schlicht als Folge der extremen Diversifikation von Musik, insbesondere in der

1 Lachenmann/Gadenstätter/Utz, *Klang, Magie, Struktur*, S. 37f.

2 Peyser, *Boulez*, S. 102.

3 Das Ersetzen des lange Zeit gebräuchlicheren Begriffs »atonal« durch »post-tonal« trägt hier der Tatsache Rechnung, dass zum einen mit (freier) »Atonalität« häufig eine bestimmte Phase vor allem der Wiener Schule zwischen 1910 und ca. 1923 bezeichnet wird (und dies obwohl Schönberg den Begriff ablehnte) und damit eine zu starke historische und regionale Einengung vorgenommen würde, zum anderen impliziert der Begriff »post-tonal«, dass Prinzipien tonaler Musik auch über den historischen Bruch um das Jahr 1910 bis in die Gegenwart vielfältig fortwirken (analog zum Weiterwirken, zur Lyotard'schen »Anamnese« moderner Paradigmata in der »Postmoderne«). Besonders in US-amerikanischen Schriften ist der Begriff seit Beginn der 1980er Jahre bis zur Gegenwart zunehmend häufig zu finden und wird seit einigen Jahren auch im deutschsprachigen Raum aufgegriffen. Vgl. dazu auch Utz/Kleinrath, *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik*.

zweiten Jahrhunderthälfte, verstehen. Dort, wo jeder Komponist seine eigene »Privatsprache« entwirft, scheint Theorie deplatziert, der es ja stets darum gehen muss, das Allgemeine von konkreten Einzelphänomenen durch ihre Systematisierung oder Kategorisierung herauszustellen. Mathias Spahlinger formuliert 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.«⁴ Die Widerstände nahezu aller prominenter Musiktheoretiker, darunter Heinrich Schenker, Hugo Riemann und Ernst Kurth, gegen die musikalische Moderne zu Beginn des Jahrhunderts lassen sich damit ebenso erklären wie die theoretische Zurückhaltung wohlgesonnenerer Autoren, so etwa Hugo Leichtentritt, Hermann Erpf oder Hans Mersmann, die Musik ihrer Gegenwart entweder mit einem aus der Theorie der Tonalität vertrauten Vokabular oder, etwa im Falle von Erpfs »Klangzentrum«⁵, auf der Grundlage tonalitätsanaloger Prinzipien deuteten. Die Einebnung der Musiktheorie zur propädeutischen Tonsatzlehre im deutschsprachigen Raum spätestens seit den 1930er Jahren, die, wie Ludwig Holtmeier gezeigt hat⁶, eng mit der nationalsozialistischen Ideologie zusammenhing, wirkte weit über das Jahr 1945 hinaus und tat so ein Übriges. Dieser nahezu vollständige Rückzug der Theorie von der Musik der Gegenwart hatte zur Folge, dass Komponisten zunehmend selbst die theoretischen Grundlagen des eigenen Schaffens in Form von Texten bereitstellten, deren Anspruch und Komplexität im Laufe des Jahrhunderts erheblich zunahmen. Dabei wurden sie nicht selten durch Exegeten sekundiert, die ihre ganze Energie in eine ansprechende und zeitgemäße Vermittlung der Komponistentheorien legten, oft in Form einer – unter Umständen posthumen – Herausgabe gesammelter Schriften, aber auch in Form apologetischer oder hagiografischer Artikel und Essays meist journalistischen Zuschnitts. Publikationen zur Musik im 20. Jahrhundert hatten vor diesem Hintergrund oft nur die Wahl, auf eine Darstellung kompositionstechnischer Grundlagen ganz zu verzichten oder aber die von den Komponisten selbst gelieferten Darstellungen lediglich zu übernehmen bzw. zu dokumentieren, ggf. im Rahmen einer übersichtlich gliedernden Systematik.

Für *Theorie* im emphatischen Sinn blieb dabei wenig Raum. Dort, wo sie dennoch entwickelt wurde, das bekannteste Beispiel bietet wohl Allen Fortes Pitch-class-set-System, wurde sie entweder auf ein bestimmtes Repertoire eingegrenzt oder aber gab von vornherein jeden Anspruch auf übergreifende, geschweige denn universelle Gültigkeit auf. Die der Musik im 20. Jahrhundert adäquaten Deutungsmodelle scheinen so besehen weniger von einer axiomatischen Theorie, als vielmehr von

4 Spahlinger, »dies ist die zeit der konzeptiven ideologien nicht mehr«, S. 35.

5 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*, S. 122.)

6 Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz*.

einer komplex ausgreifenden *Philosophie* bereitgestellt werden zu können, wie es im Titel der wohl bekanntesten Schrift zur neuen Musik anklingt: Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* und seine anderen musikalischen Schriften legen, bei gleichzeitiger Fundierung der Argumentation auf musikalischer Detailanalyse und einer strukturbezogenen Methodik, den Grundstein für eine Systemskepsis, die ein entsprechend sensibilisiertes Auge bzw. Ohr noch in den scheinbar orthodoxesten dodekaphonen oder seriellen Werken zu orten vermag – in ihnen kann das Bewusstsein erkannt werden, dass je rigoroser ein theoretisches Prinzip musikalisch eingelöst wird, desto vehementer sich seine Auflösung, ja Annullierung, Trivialisierung ausbreitet. Diese dem »strukturellen« Ansatz inhärente Paradoxie stellt schließlich eine wesentliche Denkfigur des »poststrukturellen« Komponierens seit den 1980er Jahren dar. Nimmt man dazu noch die rigorose Kritik der New Musicology am »techno essentialism«⁷ und dem Autonomiepostulat der neueren Musikgeschichtsschreibung sowie den selbstreferenziellen Analysemethoden und dem Ausschließen von »Bedeutung« sowohl in der anglo-amerikanischen music theory als auch in (Selbst-)Analysen zeitgenössischer Komponisten⁸, so scheint ein Abrücken von herkömmlichen Positionen der Musiktheorie nahezu unvermeidlich.

So schlüssig diese Argumentation möglicherweise wirken mag, so verkennt sie doch zweierlei: Der darin implizit zu Grunde gelegte axiomatische und universalistische Theoriebegriff wird dem »epistemologischen Pluralismus« der Musiktheorie⁹ – auch vor 1900, insbesondere aber seitdem – letztlich nicht gerecht. Auch wenn universalistische Modelle der Musiktheorie wie Hugo Riemanns »Musikalische Logik« oder Fred Lerdahls und Ray Jackendoffs Generative Theorie tonaler Musik bis in die Gegenwart hinein sehr einflussreich seien mögen (beide übrigens grundlegend beeinflusst von universalistischen Theorien der Sprachwissenschaften¹⁰), so sind sie doch aus spezifischen kulturgeschichtlichen Kontexten hervorgegangen und zudem unzweideutig auf den Bereich der Dur-Moll-Tonalität im engeren Sinn eingeschränkt. Daneben ist zu berücksichtigen, dass selbst die rigorosesten Theorien der Zeit um 1900 erst in der analytischen Exemplifikation anhand konkreter Werke oder Stile »zu sich« kamen (Ernst Kurths Verbindung von Schopenhauerscher Willensmetaphysik, physikalischer Metaphorik und Stilgeschichte bietet dafür vielleicht das deutlichste Beispiel¹¹), auch wenn sich Analyse im weiteren Verlauf, und insbesondere im Bereich der neuen Musik, zunehmend von Theorie löste und damit die

7 Vgl. Williams, *Of Canons and Contexts*; siehe auch Cook/Pople, *Trajectories of twentieth-century music*, S. 4.

8 Vgl. McClary, *Terminal Prestige*, Kramer, *Introduction: Sounding Out*.

9 »[M]ost, if not all music theory of the modern period [...] derives its performative effect from a multiplicity of models of truth or justifiability. In other words, epistemological pluralism is the condition of its signification. [...] Epistemological slippage becomes not so much a defect in music theory as one of its defining characteristics.« (Cook, *Epistemologies of Music Theory*, S. 102.)

10 Alexander Rehding hat nachgewiesen, welche grundlegende Bedeutung Wilhelm von Humboldts und Friedrich Schlegels Idee einer universellen Grammatik, die das Fundament aller Sprache bilde, (und nicht zuletzt auch die nationalistischen Untertöne dieser Idee) für Riemanns frühe Konzeption musikalischer Logik, Grammatik und Syntax gehabt hat (*Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, S. 113–161). Bekanntermaßen wird Lerdahls und Jackendoffs Generative Theorie unmittelbar aus Noam Chomskys universalistischer Generativer Transformationsgrammatik heraus entwickelt (*A Generative Theory of Tonal Music*, S. 5f.).

11 Vgl. dazu die Beiträge im vorliegenden Band von Lukas Haselböck, *Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths*, S. 161–172 und Helga de la Motte-Haber, *Zur Suche nach Logik und Bedeutung von Musik*, S. 563–575.

oben skizzierte relativistische Situation heraufbeschwor. Im selben Sinn haben neuere Ansätze einer körperorientierten kognitiven Linguistik und Wissenschaftsphilosophie herausgestellt, dass es keine klare Trennung zwischen wissenschaftlicher und metaphorischer Sprache gibt und dass einer Kritik an Theorien aufgrund ihrer vermeintlichen sprachlichen Inkohärenz oder mangelnden Falsifizierbarkeit häufig eine zu eindimensionale Auffassung von Theorie zu Grunde liegt.¹² Solche nachhaltige Demontage eines auf Kohärenz, Schlüssigkeit und Konsequenz zielenden Theoriebegriffs brachte es mit sich, dass mit der musikalischen Analyse eine Disziplin zunehmend eigenständig etabliert wurde, die in erster Linie das *Besondere* eines einzelnen Werkes oder einer Werkgruppe im Auge hat, – ein Besonderes, das aber freilich wiederum nur im Kontext eines Paradigmas, einer Theorie, einer Norm als solches hervortreten vermag¹³, wobei diese Voraussetzung nicht in allen Fällen reflektiert wurde und – insbesondere in Analysen von Musik nach 1945 – zu jenen technisch-dokumentarischen Nachzeichnungen des Kompositionsprozesses führte, gegen die Boulez einst mit dem Wort der »Buchhalter-Analysen« polemisierte.

Doch auf welche »Theorie(n)« sollten sich Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts beziehen? Aus den bisherigen Überlegungen wäre jedenfalls zu fordern, dass ihr zum einen gewiss ein methodischer Pluralismus zu Grunde gelegt werden sollte, der schlicht als Gebot der Vernunft anzusehen ist, zum anderen aber die Reduktion auf eine unzureichend kontextualisierte Autorintention, dem viele gängige Analysen neuer Musik folgen, durch alternative Zugänge zu ergänzen und zu überwinden wäre.¹⁴ Die Einschränkung auf die Autorperspektive, zuletzt eindrucksvoll in Pietro Cavallottis Rekonstruktion des Kompositionsprozesses bei Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey demonstriert, kann dabei zweifelsohne wertvolle Informationen für eine musikalische Deutung bereitstellen. Durch Cavallottis strukturorientierte Studie aber wird paradoxerweise gerade offenbar, wie wenig eine reine »Strukturanalyse« im Falle der hier behandelten extrem verästelten Werke leisten kann, was nicht zuletzt mit einem anarchischen Element im Generationsprozess

12 Vgl. Sayrs / Proctor, *Playing the »Science Card«*.

13 Ludwig Holtmeier (*Feindliche Übernahme*, Beitrag im vorliegenden Band, S. 81–100, hier 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 ignorieren untrennbar mit dem bestimmenden Diskurs der Genieästhetik im 19. Jahrhundert verbunden ist.

14 Die Gründe für diese ungebrochene Orientierung an den Selbstinterpretationen der Komponisten im Bereich der neuen Musik dürften, abgesehen von der eingangs beschriebenen Abkehr der Musiktheorie von der Musik der Gegenwart, eng mit dem auf Personenkult ausgerichteten Musikbetrieb und dessen massenmedialer Verbreitung zusammenhängen, einem Erbe der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts. Man muss nicht im Detail an die zahlreichen Diskussionen erinnern, die eine perspektivische Korrektur der Autorintention nachhaltig einforderten: Von der »intentional fallacy« der amerikanischen Literaturwissenschaft in den 1940er Jahren, über die poststrukturalistische Literaturtheorie bei Jacques Derrida, Julia Kristeva und Roland Barthes, Carl Dahlhaus' Absage an das Deutungsmonopol des Autors, die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule, die Kritik an Constantin Floros' analogistischer biografisch-semantischer Analysemethode für die Deutung der Musik Gustav Mahlers und Alban Bergs bis hin zu Reinhold Brinkmanns Kritik an den autorzentristischen Untersuchungsmethoden zur Musik Helmut Lachenmanns. Ethan Haimo (*Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy*) hat sich mit dieser Frage in Bezug auf die Plausibilität der Pitch-class-set-Analyse ausführlich befasst und kommt zu dem Schluss, der eine Art common sense heutiger Musikwissenschaft formuliert: »the intentional fallacy has been hotly disputed and should not be used to reject all uses of the composer's intentions. Indeed, certain kinds of statements not only permit but mandate consideration of the composer's intentions.« (ebda., Abstract.)

dieser Werke zusammenhängt: Die Verbindungen zwischen Konzeption, Struktur-entwürfen und fertiger Partitur sind in den meisten Fällen nicht mehr vollständig und vor allem nicht rein rational rekonstruierbar.¹⁵

Ein Schlüssel zu einer Theorie post-tonaler Musik muss also in einem ausgewogenen und kontextuell je neu zu bestimmenden Verhältnis von deskriptiven/dokumentarischen und systematischen Methoden oder, anders gefasst: im Spannungsfeld zwischen den Polen Struktur, Wahrnehmung und Bedeutung liegen. Im Rahmen des Grazer Forschungsprojekts »Klangorganisation« wird versucht ein solches integratives Modell produktions- und rezeptionsästhetischer Perspektiven zu entwickeln. Im vorliegenden Beitrag geht es dabei weniger um eine andernorts systematischer dargestellte Methodik¹⁶ als vielmehr darum, diese als ein Mittel einzusetzen, um Verknüpfungen, vor allem aber auch Aporien zwischen Autorintention und musikalischem Zusammenhang bzw. eine Destabilisierung einiger im Diskurs der neuen Musik zu Orthodoxien tendierender Hör- und Lesarten möglich zu machen. Positiv ausgedrückt: Angestrebt wird ein musiktheoretischer Ansatz, der über die dokumentierte Autorintention hinaus das Klangresultat, dessen morphosyntaktische Grundlage ebenso wie dessen Verweisungspotential, ernst nimmt und damit dem Hören dieser Musik vielleicht neue, bislang »ungehörte« Dimensionen erschließen kann. Vorab ist zu diesem Zweck allerdings noch das Verhältnis von musikalischer Struktur, Wahrnehmung und Bedeutung etwas genauer zu fassen.

2. Struktur, Wahrnehmung und Bedeutung

Ein Blick auf die Musik des 20. Jahrhunderts zeigt unschwer, 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 Adorno beklagte in der Musik der frühen 1950er Jahre zunächst die Verweigerung des »lebendig hörenden Vollzugs«¹⁷ und führte aus, dass ein »abstrakter Stoff« für sich nicht sinnhaft sei¹⁸, 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«.¹⁹ In verwandter Weise können etwa die eingangs erwähnte Kritik Ligetis an Boulez' *Structures Ia*²⁰ oder Griseys Kritik an der »Missachtung der Wahrnehmung« in Olivier Messiaens

15 Vgl. Cavalotti, *Differenzen*.

16 Vgl. Utz/Kleinrath, *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik*.

17 »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*, S. 156)

18 »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.« (Ebda., S. 154.)

19 Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 540, 496. Diese Ohr schafft in einem utopischen Akt Klänge, die »gar nicht in jeder Einzelnote vorgestellt werden« können (ebda., S. 524).

20 Ligeti, *Pierre Boulez: Entscheidung und Automatik*.

konstruktiven Verfahren, insbesondere seinen »nicht-umkehrbaren Rhythmen« gelesen werden.²¹

In den vergangenen Jahrzehnten ist jedoch immer deutlicher geworden, dass Struktur und Wahrnehmung keineswegs kategorisch gegensätzlich gedacht werden müssen, nicht zuletzt durch das Bekenntnis führender Komponisten wie Ligeti, Grisey, Lachenmann, Ferneyhough und anderen zu *beiden* Paradigmen. Martin Kaltenecker hat zwar in diesem Zusammenhang die These vertreten, »Wahrnehmung« habe seit den 1980er Jahren »Struktur« als zentrale Metapher der neuen Musik abgelöst²², präziser wäre es aber vielleicht noch zu sagen, dass »Strukturen« zunehmend von vornherein als Gegenstände der Wahrnehmung und im Bewusstsein ihrer Eigenschaft als Bedeutungsträger konzipiert wurden. Auch in der Musikpsychologie ist umgekehrt das Bewusstsein dafür gewachsen, dass die komplexen Vorgänge bei der Wahrnehmung bzw. Kognition von Musik nicht nur mit offensichtlichen Faktoren wie Hörbiografie, Hörerfahrung, soziologisch bedingten Präferenzen etc., sondern vor allem auch mit musik-strukturellen »intra-opus« Faktoren zusammenhängen – eine Erkenntnis, die auf die enge Wechselwirkung zwischen Musiktheorie und Musikpsychologie seit den Jahrzehnten um 1900 verweist.²³

Mit der wachsenden Bedeutung wahrnehmungsbezogener Überlegungen wächst zugleich der Wunsch nach »Welthaltigkeit« der aktuellen Musik. Den schönen Begriff hat Albrecht Wellmer in seinem Buch *Versuch über Musik und Sprache* in die Diskussion eingebracht, um, vor allem mit Bezug auf John Dewey, die These vom Verweisungscharakter von Musik und der synästhetischen Grundlage der Wahrnehmung zu veranschaulichen.²⁴ Die zahllosen Facetten dieser Suche nach und Einforderung von Welthaltigkeit können vielleicht zusammen als das zentrale Paradigma im Diskurs der Musik des späteren 20. Jahrhunderts betrachtet werden.

Das Ausschließen der neuen Kunstmusik vom Kanon des Konzert- und Opernrepertoires und ihre zunehmende Verdrängung durch Formen populärer Musik mussten also nicht zu einer radikalen Abwendung von der kommunikativen gesellschaftlichen Funktion und dem zeitgenössischen Publikum führen, wie sie Susan McClary am bekannten Beispiel von Milton Babbitts Text *Who cares if you listen?* kritisiert hat.²⁵ 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 geht häufig eine deutliche Tendenz, im Sprechen über die eigene Musik »technizisti-

21 Grisey, *Tempus ex Machina*; Haselböck, *Gérard Grisey*, S. 68ff.

22 »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 Kontraktion*, S. 115.)

23 Vgl. dazu den Beitrag von Youn Kim, *Interdisciplinarity and Metaphors* im vorliegenden Band, S. 577–588.

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

25 McClary, *Terminal Prestige*.

schen« Fachjargon zu meiden und damit bewusst alternative Verstehenswege zu ihr jenseits eines autoreferenziellen Strukturalismus freizulegen (wie sie auch McClary nachhaltig einfordert). Zwar ist dabei häufig angeklungen, dass keine kategoriale Trennung zwischen Struktur, Wahrnehmung und Bedeutung getroffen werden könne – wie die Untrennbarkeit dieser kommunikativen Kanäle aber beschaffen ist, darüber sind freilich den Aussagen der Komponisten allenfalls Andeutungen zu entnehmen.

Betrachten wir zur Vertiefung dieser Frage zunächst Brian Ferneyhoughs Kommentare zu seiner *Time and Motion Study II* für Violoncello und Live-Elektronik (1973–76): Durch die extreme Form von kompositorischer Determination und aufgrund der »Einengung« des Solisten durch technische Apparaturen sei das Werk auch als eine kritische Auseinandersetzung mit der Todesstrafe zu verstehen. Eine solche Deutung könne jedoch, so Ferneyhough, 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.²⁶

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. 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).²⁷

[...] 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.²⁸

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 Helmut 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, zeitgleich mit bzw. wenige Jahre nach dem gewaltsamen Tod von Benno

26 Ferneyhough, *Introductory Notes*.

27 Ferneyhough, *Time and Motion Study II*, S. 108.

28 Ferneyhough, *Shattering the Vessels of Received Wisdom*, S. 394.

Ohnesorg (2.6.1967) und dem Attentat auf Rudi Dutschke (11.4.1968), weitaus naheliegender sein mag²⁹: Das musikalisch-vokabulare Kontinuum, in das diese Schüsse eingebunden sind, ihre klangliche Charakteristik als extremer »Impuls-klang«, neutralisiert diese politische Ebene gerade nicht im Sinne eines »abstrakten Spiels« mit Klängen, denn dafür sind Pistolenschüsse semantisch zu eindeutig aufgeladen. Die musikalisch-strukturelle Einbindung der Schüsse, bei Lachenmann zu verstehen als »forcierte Varianten knallender Bartók-Pizzikati und damit primär durch den musikalischen Strukturzusammenhang motiviert«³⁰, erzeugt jedoch eine semantisch-strukturelle Dichte, die eine rein »narrative« Deutung zwangsläufig verfehlen müsste.

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 explosionsartigen Entladung durchdringen zahlreiche Formkonzepte Sciarrinos. Lachenmanns und Sciarrinos kompositorische Vorgehensweisen zeigen damit noch anschaulicher als Ferneyhoughs *Study*, dass Struktur und Bedeutung, Auto- und Fremdreferenzialität häufig nicht mehr zu trennen sind und damit eine Form der Verweisungs-Komplexität erzeugen, die auch für die Substanz analytischer Erkenntnisse entscheidend ist.

3. Morphosyntax und Bedeutung bei Chaya Czernowin und Isabel Mundry

Wodurch ist nun diese Hinwendung zu Wahrnehmung und Bedeutung zu erklären und wie wird sie kompositionstechnisch eingelöst? Bereits seit den 1950er Jahren suchten zahlreiche Komponisten – auch im Bewusstsein mit der Tonalität ein Medium »selbstverständlicher« Kommunikation mit den Hörern aufgegeben zu haben – nach neuen gestalt- und wahrnehmungsbezogenen Konzepten. Von Karlheinz Stockhausens Gruppenbegriff über Iannis Xenakis' klangliche »Regelflächen« hin zu Ligetis auf die Hörerwartung eng bezogenen informellen Konzeption um das Jahr 1960 und Griseys Hinwendung zu den »liminalen« Bereichen der Tonhöhen- und Klangfarbenwahrnehmung ziehen sich so ausgesprochen *morphologisch* gedachte Konzepte von Klangorganisation durch die Musik der vergangenen Jahrzehnte.

Auch wenn Begriffe wie »Gestalt«, »Kontur«, »Figur« und »Geste« im Bereich der Analyse und Theorie neuer Musik immer wieder auftauchten, so ist ihr Potential für eine Theoriebildung im hier entwickelten Sinn noch lange nicht ausgeschöpft.³¹ Der universalistische Anspruch der Gestalttheoretiker³² ist längst kritisch diskutiert und

29 Vgl. Nonnenmann, »Musik mit Bildern«, S. 28.

30 Ebda.

31 Dazu genauer Utz, *Struktur und Wahrnehmung*. Ausgearbeitet wird hier insbesondere ein konturtheoretischer Ansatz u.a. in Anwendung auf Schönbergs Klavierstück op. 11,3 und das *Kyrie* aus Ligetis *Requiem*.

32 Die zwischen 1890 und 1910 entwickelte Gestalttheorie ging vom wesentlichen Grundsatz der »Übersummativität« aus, der sich im gängigen Merksatz zusammenfassen lässt, das Ganze sei mehr als die Summe

widerlegt und durch alternative Modelle der (im Wesentlichen bottom-up konzipierten) Mustererkennung, der semantischen Netze oder der Prototypen ergänzt bzw. ersetzt worden³³, und doch hat ein Gestaltdenken für Komponisten und Theoretiker von den Jahrzehnten um 1900 bis heute eine kaum zu überschätzende Rolle gespielt und war dabei eng an das Paradigma der Wahrnehmung gekoppelt. Helmut Lachenmann, der Komponieren auch als ein »Abtasten« der Klänge definiert hat, legte bereits 1966 mit seinen »Klangtypen«³⁴ eine Morphologie musikalischer Prozesse und Zustände vor, die sich nicht mehr in erster Linie an traditionellen analytischen Kriterien wie Tonhöhen- oder Rhythmusorganisation orientiert, sondern am klanglichen Resultat und dessen unterschiedlichen Schichtenstrukturen bzw. Komplexitätsgraden. Im Rahmen des Forschungsprojekts *Klangorganisation* haben wir eine verwandte Morphologie von Klangereignissen, -folgen und -transformationen entwickelt.³⁵ Eine Zuordnung zu den morphologischen Kategorien solcher Klangtypologien geht meist von »globalen«, übergeordneten Beschreibungskriterien aus und darin liegt zugleich auch die Grenze solcher Ansätze: Sie tendieren zur Tautologie, da sie nur Offensichtliches festhalten, und oft zu wenig dazu beitragen, hinter die »Fassaden« auf die (Sub-)Strukturen der beschriebenen Gestalten zu blicken.

Der Schlüssel zur Überwindung dieses Problems liegt in einer stärkeren Einbeziehung der Zeitdimension, der musikalischen Syntax. Erst sie ermöglicht es, aus den morphologisch fassbaren Gestalten übergeordnete Sinnzusammenhänge und damit bedeutungstragende Ebenen sichtbar zu machen. Carl Dahlhaus' Skepsis bezüglich der Gestalttheorie insgesamt sowie gegenüber den vereinzelt Versuchen der 1930er bis 70er Jahre sie mit etablierten musiktheoretischen Modellen zu verknüpfen, gründete sich nicht zuletzt auf einen allzu eng gefassten Gestaltbegriff, in dem das Erbe des normativen Theoriediskurses noch deutlich zu spüren ist.³⁶ Klar gestellt werden muss in diesem Zusammenhang daher auch, dass mit »musikalischer Syntax« hier kein normatives Regelsystem im Sinn der oben erwähnten universalistischen Musiktheorien gemeint ist, sondern ein kontextorientiertes Beschreibungsmodell der Abfolge und Kombination musikalischer Gestalten (Klangereignisse)³⁷, das auf ver-

seiner Teile. Bekannt wurde die Veranschaulichung Christian von Ehrenfels' anhand der Transposition einer Melodie: Selbst wenn sich in Original und Transposition keinerlei gemeinsame Töne mehr finden, können wir in der Transposition ohne weiteres die originale Melodie wiedererkennen. Die Gestalt einer Melodie beruht also nicht auf den physikalischen Merkmalen der Einzelelemente (Töne), sondern auf deren struktureller Beziehung (»relationale Determination«). In der neueren Forschung wurde auf gestalttheoretischer Grundlage etwa der Effekt des »auditory streaming« (auch »perceptual streaming«) beschrieben, das Zusammenfassen von im Tonraum nahe beieinander liegenden Tönen zu übergeordneten Gestalten, das in Bachs »immanenter Mehrstimmigkeit« ebenso zu finden ist wie in den »inhärenten Mustern« afrikanischer Musik, die Steve Reich oder György Ligeti beeinflussten.

33 Vgl. de la Motte-Haber, *Modelle der musikalischen Wahrnehmung*.

34 Lachenmann, *Klangtypen der neuen Musik*.

35 Utz/Kleinrath, *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik*.

36 Dahlhaus, *Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse*. Im letzten Abschnitt dieses Textes setzt sich Dahlhaus mit den entsprechenden Versuchen Kurt Westphals und Helmut Federhofers auseinander, die Theorien von Kurth und Schenker mit dem Gestaltdenken zu verbinden, gelangt aber zu einer negativen Schlussfolgerung: »Der Versuch, den musiktheoretischen und den psychologischen Ansatz zusammenzuzwingen, mutet [...] gewaltsam an. Zu rechtfertigen wäre er einzig dadurch, daß man das Dogma von der Unmittelbarkeit und Unreduzierbarkeit der Gestaltwahrnehmung preisgäbe und den Versuch, den Gestalteindruck auf latente Strukturen im Gegenstand zurückzuführen, als sinnvoll gelten ließe« (S. 244).

37 Vgl. dazu Utz, Art. *Syntax*.

schiedenen Dimensionen musikalischer Form operieren kann. Unter diesem Blickwinkel fließen Morphologie und Syntax ineinander: Die Genese und Veränderung von kurzen, gestaltpsychologisch leicht fassbaren einzelnen Klangereignissen³⁸, die komplexe simultane Überlagerung von Klangereignissen (Schichtenbildung), aber auch die musikalische Großform verstanden als ein einziges überdimensionales Klangereignis können alle sowohl Gegenstand musikalischer Morphologie als auch musikalischer Syntax sein, können also stärker unter einem Gestalt- oder Zustandsparadigma (einem räumlichen Prinzip) oder einem Syntax- oder Prozessparadigma (einem zeitlichen Prinzip) verstanden werden. Zwei kurze analytische Versuche sollen nun andeuten, wie sich eine solche morphosyntaktische Auffassung der Klänge mit der Diskussion bedeutungstragender Schichten verbinden kann. Nachdem an anderer Stelle bereits »klassische« Werke des 20. Jahrhunderts wie Edgard Varèses *Intégrales* oder Igor Strawinskijs *Le Sacre du Printemps* unter verwandten Gesichtspunkten untersucht wurden³⁹, sollen hier zwei jüngere Werke befragt werden, die durch ihre Auseinandersetzung mit Fragen von Globalisierung und Identität in besonderem Maße die »Welthaltigkeit« ihrer Musik einfordern.

3.1 *Chaya Czernowin: Ist kulturelle Hybridität musikalisch darstellbar?*

Ein für Musik ganz unmittelbar wirksames Gestaltphänomen, das auch in Lachenmanns Klangtypologie prominent herausgestellt ist, ist das Umschlagen zwischen Struktur und Textur: Je mehr gleichzeitig vermittelte Informationen ein musikalischer Zusammenhang enthält, desto stärker wird er anhand »globaler« Charakteristika wahrgenommen – Struktur schlägt in Textur um. Dieses Phänomen machte sich die sogenannte »Klangkomposition« zwar in besonderem Maße zu eigen, es spielt aber beim Hören nahezu jeder mehrstimmigen Musik eine gewisse Rolle. Komplexe Stratifizierung, schillernde Schichtenbildung haben viele Komponisten im 20. Jahrhundert aus dem Erbe des romantischen Orchesterzaubers übernommen. Aus dem »Dialogisieren« der Schichten kann eine morphologische Plastizität erwachsen, die sich auch ohne das Gerüst der tonalen Harmonik unmittelbar mitteilt.

In Musik, die sich aus den Bruchlinien kultureller Globalisierung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte, war es ein naheliegendes Verfahren, die Differenz zwischen kulturell unterschiedlichen Idiomen in Form einer solchen Schichtenanlage zu konzeptualisieren, wobei hier häufig Instrumentengruppen und/oder Klangfarben gleichsam »kulturell« geordnet erschienen (und in der Regel dann auch kompositorisch entsprechend gestaltet wurden).⁴⁰ Je mehr solcher musikalisch-»kulturellen« Schichten kombiniert werden, desto stärker werden sie entweder in einem Gesamtklang »anonymisiert« und in Textur aufgelöst, oder aber es entwickeln sich, ggf. unbeabsichtigt, »sekundäre« Hierarchien, in denen bestimmte Schichten anderen folgen oder diesen deutlich untergeordnet sind. Eine grundsätzliche Kritik

38 Das »Klangereignis« steht im Zentrum der in Utz/Kleinrath, *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik* entwickelten Klangmorphologie.

39 Ebda. sowie Utz/Kleinrath, *Klangorganisation bei Varèse, Lachenmann und Scelsi*.

40 Beispiele dafür bietet Utz, *Kunstmusik und reflexive Globalisierung*. In Tan Duns *Ghost Opera* (1994) wird etwa das Streichquartett durch das cis-Moll-Praeludium aus Bachs *Wolftemperiertem Klavier* (Band 1) »identifiziert«, die chinesische Laute *pipa* durch das chinesische Volkslied *xiao bai cai*.

an diesem Verfahren könnte darauf aufbauen, dass jede Stratifizierung letztlich eine »Politik der Polarität« abbilde, die Homi K. Bhaba erst durch einen »Dritten Raum der Artikulationen« überwunden sieht, in dem kulturelle Hybridität entstehen kann.⁴¹ Ist ein solcher »Dritter Raum« auch musikalisch erzeugbar?

In Chaya Czernowins *Excavated Dialogues – Fragments* (2003/2004) für chinesisch-westliches Ensemble, ist kulturelle Hybridität als Potential zwar vorausgesetzt, zugleich aber auch gezielt beschränkt. Denn durch das kompositionstechnische Prinzip der Fragmentierung beabsichtigt die Komponistin, kultureller Idiomatik selbst dort wo sie gleichsam unbeabsichtigt auftreten sollte, von vornherein keinen Raum zu lassen; die ursprünglichen kulturellen Codes der Instrumente können allenfalls noch als vage Ahnungen aufblitzen, charakterisiert etwa durch instrumentenspezifische Spielgesten. Czernowins anti-essentialistischer Ansatz zeigt sich zunächst in der Teilung des Ensembles in drei Gruppen – Bläser, Zupfinstrumente, Streicher –, die jeweils sowohl chinesische als auch europäische Instrumente enthalten – also keiner polaristischen kategoriellen Trennung unterworfen sind. Den vier unterschiedlich langen Sätzen mit einer Gesamtdauer von ca. zehn Minuten liegen diverse »Dialoge« innerhalb dieser Gruppen zu Grunde, im 1. Satz – kaum mehr erkennbar – zwischen der Mundorgel *sheng* und Bassposaune, im 2., dem komplexesten und längsten Satz zunächst zwischen der hohen Bambusquerflöte *bangdi* und Oboe sowie zwischen der Kniegeige *erhu* und Violine, später zwischen der Hackbrettzither *yangqin* und Klavier, im 3. Satz zwischen der Bambusquerflöte *dizi* und Flöte, später Posaune, im 4. Satz erneut zwischen *erhu* und Violine.

Dabei ist es offensichtlich, dass Czernowin dem Konzept eines ausgewogenen Dialogs gleichberechtigter Partner nicht traut und folgerichtig im Rahmen des Kompositionsvorgangs die dialogischen Abschnitte zerschnitten und neu angeordnet hat. Den 2. Satz kann man vor diesem Hintergrund als ein zunehmendes »Aneinander-Vorbeireden« hören: Einer geschlossenen, elegant sich ergänzenden Klangkadenz chinesischer und europäischer Saiteninstrumente (*erhu*, *zheng*, Streichtrio, Abb. 1a) in den ersten drei Takten folgt schon bald eine Bläsergruppe (T. 11–29, Abb. 1b), in der die hohe Bambusflöte *bangdi* und die Oboe sich »like angry speech« und »aggressive« (Anweisungen in der Partitur, T. 13) gegenseitig zu übertönen versuchen, am Ende jedoch wieder synchronisiert »kadenzartig« die Phrase beschließen. Die ab Takt 20 sich anfangs im ppp etablierende Dialogschicht zwischen der Hackbrettzither *yangqin* und dem Klavier schließlich verschwindet zunächst in einem reinen Geräuschfeld der Streicher, ehe sie ab Takt 38 wieder aufgenommen wird (Abb. 1c), wo sich die Instrumente nun wieder gegenseitig »aggressiv« unterbrechen (Anweisung in der Partitur, T. 38), umgeben von einem »ohrenbetäubenden« Tutti-Akkord, der schließlich alles zum Verstummen bringt.

Czernowin versucht auf diese Weise explizit den Identitätsdiskurs aufzubrechen: »Die unterschiedlichen Dialoge zwischen sich abwechselnden Instrumentalgruppen gehen ineinander über, zersetzen einander – als wären sie lange unter dem Boden vergraben gewesen, wo sie ihre ursprünglich getrennten Identitäten verloren ha-

41 Bhabha, *The Location of Culture*, S. 38.

a. $\text{♩} = 50$

b. $\text{♩} = 40$ to $\text{♩} = 60$

c. $\text{♩} = 40$

Abbildung 1: Chaya Czernowin, *Excavated Dialogues – Fragments* (2003/2004) für 7 chinesische und 9 westliche Instrumente, 2. Satz, a. T. 1–3 (Saiteninstrumente); b. T. 7–19 (*bangdi*/Oboe); c. T. 37–42 (Tutti).
 (© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz)

ben.«⁴² Die Komponistin führt weiter aus, sie habe in diesem Verfahren den Ost-West-Konflikt zunächst bewusst ausgeblendet, um im Aufeinanderprallen des fragmentierten Materials den »Abgrund« zwischen Ost und West umso stärker hervorzukehren.⁴³ Sie scheint mithin in der Musik hörbar machen zu wollen, dass Hybridisierung – durchaus im Sinn der durch Peter Burke formulierten Kritik dieses Begriffs⁴⁴ – ein Element von Gewalt enthält und intendiert dabei die mit dem Hybriditätsdenken verbundene scheinbar neutral-objektive Beobachterposition, von der aus die Gegensätze gleichsam von selbst ineinander fließen, einstürzen zu lassen.

Das hier vorausgesetzte Modell musikalischer Welthaltigkeit und Narrativität wirkt auf morphosyntaktischer Ebene zunächst plausibel: Wir hören Klangereignisse bzw. »gestische Typen« im Sinn Robert Hattens⁴⁵, die sich durchaus zu einer Kausalkette und damit zu syntaktischen Folgen zusammenfügen: klangfarbliche Verschmelzung, balancierte Dialoge oder unabhängige Monologe, Divergenz, Konflikte oder sogar Aggression zwischen den Instrumental- oder Klanggruppen. Dabei kann Czernowins gleichsam »archäologische« Konzeption mit dem prälinguistischen Charakter in Zusammenhang gebracht werden, den Hatten für musikalische Gesten insgesamt voraussetzt⁴⁶, und auf dem deren Unmittelbarkeit beruht. Ihre Bedeutungsfelder mögen wir zwar auch aus unseren Extra-Opus-Erfahrungen mit vergleichbaren gestischen Typen in anderen Werken westlicher oder asiatischer Musik ableiten – wobei kaum allgemein beantwortet werden kann, in welchem Ausmaß zwischen diesen Bedeutungen eine kulturelle »Übersetzung« stattfinden muss –, vor allem aber scheint die Möglichkeit ihrer unmittelbaren und damit tendenziell »überkulturellen« Verständlichkeit eine Rolle zu spielen.

Nun ließe sich wohl der Einwand formulieren, dass die Semantisierungen der musikalischen Materialorganisation durch Fragmentierung und Montage nicht im selben Maß unmittelbar fassbar sind wie die gestischen Ebenen. Dem steht insbesondere der kognitive Grundsatz entgegen, dass musikalisches Hören dazu tendiert, heterogene Signale in einem Akt der Synthese eher aufeinander zu beziehen, als eine fundamentale Differenz zwischen ihnen anzuerkennen. Die kognitive Argumentation lässt sich auch auf die Frage klanglich-kultureller Hierarchien ausweiten: Ein Hörvorgang ohne die Bildung von Hierarchien zwischen schwächeren und stärkeren »Signalen« ist nahezu undenkbar, ein Phänomen, das die Musikpsychologie mit dem Begriff der »Salienz« fasst.⁴⁷ Der bei Czernowin unternommene Versuch, kulturelle Hierarchien in Frage zu stellen, mag so gesehen zwar auf den ersten Blick erfolgreich sein, kann aber nicht verhindern, dass das resultierende Werk, seine Schlüsselereignisse und seine Anordnung von Klangelementen eine neue hierarchische Umgebung

42 Czernowin, *Excavated Dialogues – Fragments*, S. 284.

43 Czernowin, *Der Dialog als ein kompositorisches Modell*.

44 Burke kritisiert, dass der Begriff der Hybridisierung »jedes Handeln ausschliesse« und »einen externen Beobachter [beschwöre], der die Erzeugnisse von Einzelnen und Gruppen so studiert, als ob es sich um botanische Proben handeln würde« (Burke, *Kultureller Austausch*, S. 23).

45 Vgl. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*.

46 Ebd., S. 108–110.

47 Vgl. zu diesen Fragen etwa Louven, *Reiz- und wissensgeleitete harmonische Informationsverarbeitung*. Die Musikpsychologie hat allerdings bislang noch nicht im ausreichenden Maße erforscht, welche Arten der Hierarchiebildung und Salienz bei der kognitiven Verarbeitung post-tonaler Musik stattfinden – eine für unsere Diskussion zentrale Frage.

aufbauen, die sich über den kulturell hybriden Raum der Identitäten legt. Dies provoziert die Frage, ob harmonische, klangfarbliche, rhythmische Modelle, die in sich auf bestimmte Hör- und Denktraditionen – etwa der neuen, der klassischen, der chinesischen, der populären Musik – verweisen, nicht wiederum einen neuen hierarchischen Macht- und Ausschlussdiskurs aufbauen. Ohne sie jedoch ist musikalische Artikulation kaum möglich – eine produktive Paradoxie, in der sich auch das folgende Beispiel bewegt.

3.2 Isabel Mundry: Rätselspiel der Identität

Isabel Mundry versteht ihre Musik als durchdrungen von ungreifbaren Bedeutungsschichten, die durch Unschärfe, Ambivalenz, Zweifel und Zeitenthabenheit geprägt sind.⁴⁸ Bedeutung entsteht aus flüchtigen, vorüberziehenden, unabgeschlossenen Zuständen von Klang, Raum und Zeit. So sehr in dieser Auffassung zunächst die von McClary kritisierte Tendenz zeitgenössischer Musik spürbar zu werden scheint, eine Signifikation der Musik im politisch-gesellschaftlichen Sinn abzuwehren⁴⁹, so weist sie doch weit über ein simplizistisches Autonomieideal hinaus. 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 *Verweise, Referenzen* produziert und verkörpert und Nelson Goodmans Konzept der metaphorischen Exemplifikation⁵⁰ herangezogen, um ein solches Hinausweisen über ein »reines Hören« zu erläutern; als Beispiel führt sie die Klavierfiguration in Franz Schuberts Lied *Die Kräbe* an; diese erzeuge »eine Erfahrungskorrespondenz zwischen dem, was wir in der Musik sinnlich wahrnehmen, und dem, was wir von einem Spaziergang kennen, nämlich daß über unseren Köpfen Vögel kreisen«. ⁵¹ Christian Thorau beschreibt die Übertragung von Goodmans Konzept auf Musik in abstrakteren Worten 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«. ⁵² 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 zu folgen. Diese Haltung fügt sich somit plastisch in das oben skizzierte Bild jener kompositorischen Ansätze, die eine Einforderung ihrer gesellschaftlichen Relevanz mit dem Beharren auf einem gewissen Grad an Autoreferenzialität verbinden.

In Mundrys *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 japa-

48 Hiekel, *Über Isabel Mundry*.

49 McClary, *Terminal Prestige*.

50 Goodman, *Sprachen der Kunst*.

51 Mundry, *Resonanzverhältnis*, S. 21.

52 Thorau, *Interagierende Systeme*, S. 77. Thorau hat in diesem Text und weiteren Publikationen Goodmans Zeichentheorie in schlüssiger Weise mit einer Theorie musikalischer Analyse in Verbindung gebracht.

nischen Philosophen Kitarō Nishida (1870–1945)⁵³ 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, allerdings in seinen späteren Texten durchaus, wie Rolf Elberfeld gezeigt hat, auch mittels interkultureller Denkfiguren. Den wesentlichen Gedanken von *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.⁵⁴

Wie in Czernowins Werk stehen also komplexe philosophisch-ästhetische Prämissen einem rein instrumentalen Werk gegenüber, das hier, im Gegensatz zu *Excavated Dialogues – Fragments*, noch dazu eine Besetzung mit einer langen historischen Vorgeschichte zum Ausgangspunkt hat. Mundrys Einführungstext spielt in charakteristischer Weise 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 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.⁵⁵

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 (Abb. 2), wird durch ein drittes komplettiert, das als Nachklang beiden anderen Ereignissen angehängt werden kann. Punkt, Wuchern und Nachklang bilden ein ebenso einfaches wie ergiebiges Material, mit dem das knapp 15-minütige Werk nahezu ausschließlich auskommt.

53 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*, S. 77). Unabhängig habe ich selbst bereits 2001 im Rahmen eines zweimonatigen Aufenthalts in Akiyoshidai, Japan eine umfangreiche Komposition auf der Grundlage von Nishidas Essay *Ort* [Bashō] (1926) realisiert: *Site* für gagaku-Ensemble und Live-Elektronik. In Utz, *Identities in Isabel Mundry's Music* versuche ich diese Arbeit auch im Rahmen eines Kommentars zu Mundrys Musik fruchtbar zu machen.

54 Elberfeld, *Einleitung*, S. 11.

55 Mundry, *Ich und Du*.

Abbildung 2: Isabel Mundry, *Ich und Du* (2008)
für Klavier und Orchester, T. 1-5.
(© 2008 by Breitkopf & Härtel Wiesbaden)

Die Komponistin unterscheidet fünf Abschnitte, die »Ich« und »Du« in den fünf Modi Schnittmenge, Selbstbefragung, Landschaft, Zuschreibung/Selbstverlust und Durchlässigkeit durchlaufen.⁵⁶ 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 Pizzikato-Impuls, Symbol für Kohärenz, Synchronizität und Identifikation, dem energetisch eindeutig eine »Auslöser«-Funktion zugewiesen ist. Das am Anfang stehende Klavier-Pizzikato (g¹, T. 1, Abb. 2) löst zunächst eine Folge von vier weiteren Pizzikatopunkten von zunehmender Intensität aus (T. 2/III⁵⁷, T. 3/I, Vla., Vc., Bartók-Pizzikato, T. 4/I, Vl. Bartók-Pizzikato hinter dem Steg; T. 5/I-III, Pizzikato in hoher Lage), deren letzter dann schließlich eine erste kaskadenartige Wucherung bewirkt (T. 5). In der ersten Phase verdichten sich die aus der Wucherung in T. 5 abgeleiteten Klangkaskaden nach einem zunächst zögernden Auslösen ab T. 10 zunehmend und fügen sich ab T. 51 zu einer durchlaufenden virtuosen 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 T. 140 die zweite Phase (Abb. 3), markiert wiederum durch ein Klavier-Pizzikato in T. 142 (nun f¹). 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- auf die makroformale Ebene. Die dritte Phase beginnt in T. 167 erneut mit dem Klavier-Pizzikato (hier nun a¹) und ist gekennzeichnet von dem Versuch des Klaviers, die kaskadenartigen Figurationen wieder aufzugreifen (Abb. 4). 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. Abb. 4, T. 174), wodurch die energische Gestik des Klaviers zunehmend deformiert wird. Mit den letzten Wucherungen in den Takten 243f. und 249f. 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 aber vor allem ein Aspekt besonders hervortreten: der der Mehrdeutigkeit. Denn 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

56 Mundry, *Ich und Du*.

57 Die römischen Ziffern bezeichnen die drei Orchestergruppen.

The image displays a page of a musical score for Mundy's *Ich und Du*, measures 167-175. The score is organized into three systems, labeled I, II, and III. System I (measures 167-171) includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), Percussion (Perc.), and Piano (P). System II (measures 172-174) continues the instrumental parts. System III (measures 175-175) features the Violoncello (Vcl.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Piano (P). The score is written in 4/4 time and includes various dynamic markings (p, mp, mf, f, ff) and performance instructions such as 'Vibrato', 'Sforz.', and 'Cresc.'. There are also tempo markings like '♩ = ca. 52'.

Abbildung 4: Mundy, *Ich und Du*, T. 167–175. (© 2008 by Breitkopf & Härtel Wiesbaden)

umgekehrt) gesehen wird oder bereits als deren Anzweifeln bis hin zur Aufgabe im Sinne einer »Durchlässigkeit«, wie sie Mundy erst für das Ende des Werkes anführt, kann gewiss nicht eindeutig entschieden werden. Mundy hat mit dem Identitätsdiskurs jedenfalls ein dem Konzept der metaphorischen Exemplifikation angemessenes Gebiet gefunden, auf dem Referenzialität hinreichend in der Schwebе gehalten werden kann und eine allzu eindeutige zeichenhafte Zuordnung des Materials vermieden wird.

Es scheint kein Zufall, dass auch Thorau die »referentielle Komplexierung« von Metaphern in der Kunst anhand des Ineinandergreifens von Verweisungsebenen zwischen Titel und musikalischer Struktur erläutert.⁵⁸ Die Deutung von Mundrys »Klavierkonzert« – und konzertierend im Sinne von »wetteifernd« verhalten sich Soloinstrument und Orchester hier allemal – würde ohne den Titel gewiss deutlich anders ausfallen. Der eher ephemere Charakter von Mundrys Welthaltigkeit unterscheidet sich damit grundlegend von Czernowins Versuch über ein gestisch unmittelbar wirkungsträchtiges Vokabular kulturelle Konflikthaftigkeit zu vermitteln. Gemeinsam ist beiden kompositorischen Entwürfen aber die Bemühung aus einem Zusammenspiel autoreferenzeller und transzendierender Ebenen und mit Hilfe einer betont morphosyntaktischen Anlage dem Entstehen musikalischer Bedeutungen eine vorrangige Rolle einzuräumen.

*

Speziell die Widersprüche, wie sie sich zwischen den aus Czernowins und Mundrys Klangereignissen herauswachsenden musikalischen Zusammenhängen und den von den Komponistinnen eingeforderten Möglichkeiten von »Welthaltigkeit« aufzutun mögen, können für eine Theorie der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts allgemein produktiv gemacht werden. Sie sollten nicht verwundern, weisen sie doch nicht zuletzt auf eine musikspezifische Mehrdeutigkeit und einen persistenten Rätselcharakter des musikalischen Kunstwerks hin, den wohl kein noch so raffiniert ausgestattetes Theoriegebäude aufzulösen versuchen sollte. Die – hier nur angedeuteten – Exkurse in die Globalisierungstheorie bzw. Metaphertheorie und Semiotik zeigen daneben, dass eine solche Theorie vor ganz anderen Herausforderungen steht, als etwa eine Theorie der dur-moll-tonalen Harmonik. Die eingangs beleuchteten Tendenzen eines epistemologischen Pluralismus der Musiktheorie, einer Hinwendung der Komponisten zu Wahrnehmung und Bedeutung sowie die Einforderung der gesellschaftlichen Relevanz aktueller Musik rücken die Notwendigkeit interdisziplinärer Vernetzung geradezu dringlich in den Vordergrund. Offensichtlich wird auch, dass es hier keine »historisch informierte« Analysepraxis oder Theoriebildung im selben Sinn mehr geben kann, wie sie sich für das 14. bis 19. Jahrhundert ausgeformt hat. Denn abgesehen von einer problematischen Reduktion auf die Autorperspektive können die »Quellen« der Komponisten, die Spuren des Kompositionsprozesses, so minutiös sie auch rekonstruiert werden mögen, stets nur einen kleinen Anteil jener Vorgänge erhellen, die sich im Zwischenbereich Struktur-Wahrnehmung-Bedeutung ereignen und die von den Komponisten selbst zunehmend als wesentlich akzentuiert werden. Strukturanalyse wird freilich dennoch weiterhin eine wesentliche Komponente in der Theorie post-tonaler Musik bilden, ihre Koppelung an (Er-)Kenntnisse aus der Musikpsychologie und anderen verwandten Gebieten erscheint aber vor dem Hintergrund der hier diskutierten »Variationen« als entscheidender Faktor, der erst ein erweitertes, kontextuelles Verständnis neuer Musik ermöglicht.

58 Thorau, *Interagierende Systeme*, S. 79–82. Thorau diskutiert hier Robert Schumanns Klavierstück *Vogel als Prophet* aus den *Waldszenen* op. 82.

Literatur

- Adorno, Thodor W.: *Das Altern der Neuen Musik* [1954], in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Gesammelte Schriften 14), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 143–167.
- *Vers une musique informelle* [1961], in: *Musikalische Schriften I–III* (Gesammelte Schriften 16), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 493–540.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London: Routledge 1994.
- Burke, Peter: *Kultureller Austausch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Cavallotti, Pietro: *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey* (Sonus 8), Schliengen: Edition Argus 2006.
- Cook, Nicholas: *Epistemologies of Music Theory*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, New York: Cambridge University Press 2002, S. 78–105.
- Cook, Nicholas / Pople, Anthony: *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, S. 1–17.
- Czernowin, Chaya: *Excavated Dialogues – Fragments* [Einführungstext], Programm buch MaerzMusik 2004, hrsg. von den Berliner Festspielen, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 283f.
- *Der Dialog als ein kompositorisches Modell*, in: *Freiräume und Spannungsfelder. Reflexionen zur Musik heute* (Kolloquium im Rahmen der 20. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik), hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Marion Demuth, Mainz: Schott 2009, S. 165–170.
- Dahlhaus, Carl: *Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse* [1971/72], in: *Gesammelte Schriften 2*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2001, S. 233–245.
- De la Motte-Haber, Helga: *Modelle der musikalischen Wahrnehmung. Psychophysik – Gestalt – Invarianzen – Mustererkennen – Neuronale Netze – Sprachmetapher*, in: *Musikpsychologie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber: Laaber 2005, S. 55–73.
- 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, S. 1–19.
- Erpf, Hermann: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927.
- Ferneyhough, Brian: *Introductory Notes*, in: *Time and Motion Study II for solo Cello and live-electronics* [Partitur], London: Peters 1978.
- *Time and Motion Study II* [1977], in: *Collected Writings*, hrsg. von James Boros und Richard Toop, Amsterdam: Harwood ²1998, S. 107–111.
- *Shattering the Vessels of Received Wisdom: in Conversation with James Boros* [1990], in: ebda., S. 369–405.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zur Symboltheorie* [1976], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Grisey, Gérard: *Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit*, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart 3* (1982–83), S. 190–202.
- Haselböck, Lukas: *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Freiburg: Rombach 2009.
- Haimo, Ethan: *Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy*, in: *Music Theory Spectrum* 18/2 (1996), S. 167–199.
- Hatten, Robert: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press 2004.
- Hiekel, Jörn Peter: *Über Isabel Mundry* [2000], ><http://www.breitkopf.com/author/show/8>: (letzter Aufruf: 30.07.2010)
- *Interkulturalität als existentielle Erfahrung. Asiatische Perspektiven in Helmut Lachenmanns Ästhetik*, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 62–84.
- Holtmeier, Ludwig: *Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtlosen Fachs*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1/1 (2003), S. 11–34.
- 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* (musik.theorien der gegenwart 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 101–126.
- Kramer, Lawrence: *Introduction: Sounding Out. Musical Meaning and Modern Experience*, in: *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley: University of California Press 2002, S. 1–9.
- Lachenmann, Helmut / Gadenstätter, Clemens / Utz, Christian: *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 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 13–66.
- *Klangtypen der Neuen Musik* [1966/93], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 1–20.
- Lerdahl, Fred / Jackendoff, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music* [1983], Cambridge, Mass.: MIT Press 1996.

- Ligeti, György: *Pierre Boulez, Entscheidung und Automatik in der Structure Ia* [1958], in: *Gesammelte Schriften* (Publikationen der Paul Sacher Stiftung Basel 10), Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, S. 413–446.
- Louven, Christoph: *Reiz- und wissensgeleitete harmonische Informationsverarbeitung*, in: *Musikpsychologie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3), hrsg. von Helga de la Motte Haber und Günther Rötter, Laaber 2005, S. 208–230.
- McClary, Susan: *Terminal Prestige. The Case of Avant-Garde Music Composition* [1989], in: *Reading Music. Selected Essays* (Ashgate contemporary thinkers on critical musicology), Aldershot: Ashgate 2007, S. 85–109.
- Mundry, Isabel: *Ich und Du* [Einführungstext], in: *Donaueschinger Musiktage 2008*, hrsg. von Armin Köhler, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 28f.
- *Resonanzverhältnis zwischen kompositorischem Ich und Gesellschaft*, München: Thinkers' Corner 2005.
- Nonnenmann, Rainer: »Musik mit Bildern«. *Die Entwicklung von Helmut Lachenmanns Klangkomponieren zwischen Konkrektion und Transzendenz*, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 17–43.
- Peyster, Joan: *Boulez: Composer, Conductor, Enigma*, London: Cassell 1976.
- Rehding, Alexander: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Saysr, Elizabeth / Proctor, Gregory: *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* (Acta Universitatis Stockholmiensis: Stockholm studies in musicology 1), hrsg. von Per F. Broman und Nora A. Engebretsen, Stockholm: Stockholm University 2008, S. 35–62.
- Spahlinger, Mathias: »dies ist die zeit der konzeptiven ideologien nicht mehr«, in: *MusikTexte* 113 (2007), S. 35–43.
- Thorau, Christian: *Interagierende Systeme – Überlegungen zu einem zeichentheoretischen Rahmen musikalischer Analyse*, in: *Systeme der Musiktheorie* (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden), hrsg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein 2009, S. 70–84.
- Utz, Christian: Art. *Syntax, musikalische*, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber 2010, S. 466–469.
- *Kunstmusik und reflexive Globalisierung. Alterität und Narrativität in chinesischer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67/2 (2010), S. 81–103.
- *Identities in Isabel Mundry's Music*, in: *Bodily Expression in Electronic Music*, hrsg. von Andreas Dorschel, Gerhard Eckel und Deniz Peters, New York: Routledge 2011, in Vorbereitung.
- *Struktur und Wahrnehmung. Gestalt, Kontur, Figur und Geste als musiktheoretische Konzepte und ihre Anwendung in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts*, Referat beim 10. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Hochschule für Musik Würzburg, 8.10.2010, Publikation in Vorbereitung.
- Utz, Christian / Kleinrath, Dieter: *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik*, in: *Musiktheorie und Improvisation. Bericht des IX. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie Mainz 2009*, hrsg. von Jürgen Blume, Lutz Dreyer und Konrad Georgi, Mainz: Schott, in Vorbereitung.
- *Klangorganisation bei Varèse, Lachenmann und Scelsi. Anwendungen einer neuen analytischen Methodik zum Begreifen der Interrelation zwischen Klangfarbe und Tonhöhe in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim: wolke 2011, in Vorbereitung.
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache* (Edition Akzente), München: Hanser 2009.
- Williams, Christopher: *Of Canons and Context. Toward a Historiography of Twentieth-Century Music*, in: *Repercussions* 2/1 (1993), pp. 31–74.

© 2010 Christian Utz (christian.utz@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Utz, Christian (2010), »Musik von einem fremden Planeten? Variationen über Struktur, Wahrnehmung und Bedeutung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts« [Music from Another Planet? Variations on Structure, Perception, and Meaning in Music of the 20th and 21st Century], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 377–399.
<https://doi.org/10.31751/p.83>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: auto-referentiality; Brian Ferneyhough; Chaya Czernowin; contemporary music; Helmut Lachenmann; Isabel Mundry; Metapher; metaphor; Morphologie; morphology; music theory; Musiktheorie; neue Musik; politische Wirkung; Salvatore Sciarrino; Selbstreferenzialität; socio-political impact

eingereicht / submitted: 01/09/2010

angenommen / accepted: 10/09/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010