

Christian Utz, *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 125), Hildesheim: Olms 2023

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: performative Analyse; performative analysis; post-tonal music; posttonale Musik

Christian Utz hat 2023 eine umfangreiche Monografie mit dem Titel *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* vorgelegt, die zahlreiche Perspektiven auf Neue Musik und eine Fülle methodischer Ansätze, sich dieser Musik analytisch zu nähern, miteinander verbindet. Der Untertitel des Buches platziert den Begriff der ›performativen Analyse‹ sehr prominent und auch der Klappen- bzw. Rückseitentext verspricht eine Auseinandersetzung mit den »ineinander verschränkte[n] Konzepten der performativen Analyse und des performativen Hörens«.

Die Lektüre beginnt also notwendigerweise mit dem Bedürfnis, zu ergründen, was denn eine ›performative Analyse‹ eigentlich sei und inwieweit sich ein ›performatives Hören‹ von einem nicht-performativen Hören unterscheidet. Die Beantwortung dieser Fragen gestaltet sich jedoch schwierig, zumal eine Differenzierung des Begriffs des Performativen ausbleibt. Bezuggenommen wird weder auf die sprachwissenschaftlichen Wurzeln des Terminus in der Sprechakttheorie John Austins von 1962¹ noch auf das für den hiesigen Kontext bedeutsame Basiswerk *Ästhetik des Performativen* von Erika Fischer-Lichte aus dem Jahr 2004.² Stattdessen wird offenbar auf ein allgemeines Verständnis von Performativität gesetzt, das alles umfasst, was mit ›Performance‹ im weitesten Sinne zu tun hat. Entsprechend unscharf bleibt der Begriff.

Dieser Mangel überträgt sich auf die Wortverbindungen der ›performativen Analyse‹ und des ›performativen Hörens‹. Zwar erfahren wir auf Seite 24, dass es sich dabei um eine Methode handele, die »Kompositionsprozess, musikalische Strukturbeziehungen, Aufführung und Klangresultat gleichermaßen zu berücksichtigen trachte«, jedoch genügt der Anspruch, sich bei der Analyse von Musik nicht nur auf die Partitur, sondern auch auf das Hörerlebnis zu beziehen, noch keinem Performativitätsbegriff im engeren Sinne, denn die Analyse einer musikalischen Performance ist noch keine performative Analyse, zumal eine Performance ohnehin viel mehr umfasst als das auf einem Mitschnitt hörbare klangliche Ergebnis einer Aufführung.

Einen Hinweis darauf, inwiefern eine musikalische Analyse tatsächlich ›performativ‹ im engeren Sinne, d.h. ›Tatsachen schaffend‹ sein könnte, gibt lediglich ein Zitat des britischen Musikwissenschaftlers Nicholas Cook, der zu bedenken gibt: »[...] analysis is performative, in the sense that it is designed to modify the perception of music.«³ Auch die Bestimmung des Begriffs des ›performativen Hörens‹ bleibt verhältnismäßig vage und geht nicht über die allgemeine konstruktivistische Grundannahme hinaus, dass jeder Wahrnehmungs- und Interpretationsakt der Konstruktion individueller Wirklichkeiten dient und dass das Hören somit grundsätzlich ein aktiver und produktiver Vorgang ist. Auf Seite 40 wird festgestellt: »Eine [...] ›performative‹, konstitutive Eigendynamik der Wahrnehmung und Rezeption ist auch in Bezug auf

1 Austin 1962.

2 Fischer-Lichte 2004.

3 Cook 2002, 94.

traditionelles Repertoire in jüngeren Tendenzen musikwissenschaftlicher Forschung stark akzentuiert worden, wobei hier ebenfalls die Klanggestalt und deren performative Hervorbringung im Zentrum der Aufmerksamkeit steht.«

Im Kontext der Ausführungen über Gérard Griseys *Partiels* (1975) heißt es schließlich: »Das Prinzip des performativen Hörens nimmt die wahrnehmungssensitive morphosyntaktische Analyse, die auch Einspielungen des Werkes berücksichtigt, zum Ausgangspunkt, um Konflikte und Verknüpfungen im Zwischenbereich von komponierter Struktur und klanglichen Phänomenen aufzuspüren« (250f.). Hiermit kommt eine weitere zentrale Begrifflichkeit der Abhandlung ins Spiel, nämlich der bei Christian Utz auch in seinem übrigen Schrifttum sehr prominente Begriff der ›Morphosyntax‹. Dieser Begriff folgt dem Grundgedanken, »dass das Hören und Verknüpfen von ›Klanggestalten‹ für die Wahrnehmung und Erfahrung posttonaler Klangprozesse besonders wesentlich ist, sodass morphologische (gestalthafte) und syntaktische (zeitlich-verknüpfende) Prozesse sich auf unterschiedlichen Ebenen durchdringen« (65). An diesen Erklärungsversuch darf durchaus die Frage gestellt werden, ob nicht auch schon für das Hören von tonaler Musik das Verknüpfen verschiedener sukzessive auftretender Klangsituationen besonders wesentlich sei, bzw. ob das Verknüpfen im Sinne einer Durchdringung der zeitlichen Anordnung von Klangereignissen nicht grundsätzlich die Aufgabe musikalischer Analyse umreißt, anstatt ein neuartiger methodischer Ansatz zu sein. Nichtsdestotrotz gelingt es Utz in den umfangreichen und detaillierten Analysen, die den Hauptteil des Buches ausmachen, durchaus Gewinn aus der morphosyntaktischen Perspektive zu ziehen.

Problematisch bleibt dagegen die Gleichsetzung von ›morphologisch‹ und ›gestalthaft‹, denn nicht alles, was eine Form oder Struktur aufweist und damit morphologisch betrachtet werden kann, ist deshalb auch schon automatisch im engeren Sinne ›gestalthaft‹. Zur Differenzierung hätte hier der von Christian von Ehrenfels in die Diskussion eingebrachte Begriff der ›Gestalthöhe‹ beitragen können, der den Grad der Ausprägung von Gestalthaftigkeit bezeichnet: »Von fundamentaler Bedeutung ist die Tatsache, dass es einen *Grad der Gestaltung* gibt – dass jede Gestalt eine bestimmte *Höhe der Gestaltung*

aufweist. Eine Rose hat eine höhere Gestalt als ein Sandhaufen [...].«⁴ Überhaupt beraubt sich das vorliegende Buchprojekt durch den unpräzisen Umgang mit den Begriffen der ›Gestalt‹ und der ›Gestalthaftigkeit‹ einer Analysekategorie, die für posttonale Musik durchaus fruchtbar sein kann: Auf Seite 25 wird von »Gestalten, Gesten, Linien etc.« gesprochen, auf Seite 40 wird der Begriff »Klanggestalt« allgemein für das hörbare Resultat einer Aufführung verwendet, auf Seite 71 findet sich die Formulierung »jede ›Gestalt‹ – jedes Klangereignis –«, womit Gestalt und Klangereignis quasi gleichgesetzt werden, während sich auf Seite 80 die Aufzählung »Klangereignisse, -gestalten oder -figuren« findet, was eher darauf schließen lässt, dass es doch einen Unterschied zwischen Klangereignissen und Gestalten gebe, sonst wäre die Aufzählung ja sinnlos, bevor schließlich auf Seite 154 im Kontext der Begriffe ›Gestalt‹, ›Kontur‹, ›Figur‹, und ›Geste‹ beiläufig darauf hingewiesen wird, dass »auf die komplexe[n] Bedeutungs- und Begriffsgeschichten der einzelnen Termini im Folgenden nur cursorisch eingegangen werden kann.« Diese Einlassung überzeugt nicht, weil eine knapp 500 Seiten starke Abhandlung selbstverständlich Platz für eine angemessene Konturierung der Begriffe geboten hätte, zumal die Literatur, auf die man sich diesbezüglich hätte beziehen können, durchaus erwähnt wird.⁵

Hat man sich jedoch damit abgefunden, dass mehrere der für die Untersuchung zentralen Begrifflichkeiten unscharf bleiben, bietet das Buch eine Fülle hochinteressanter Perspektiven auf die Rezeption und Analyse posttonaler Musik. Dem Anspruch, »Kompositionsprozess, musikalische Strukturbeziehungen, Aufführung und Klangresultat gleichermaßen zu berücksichtigen« (24), wird es in vorbildlicher Weise gerecht, indem für sämtliche analytische Betrachtungen nicht nur Partiturausschnitte, sondern mitunter auch tabellarische Strukturanalysen oder Sonogramme und Amplitudendarstellungen sowie über 50 sorgfältig ausgewählte und geschnittene Klangbeispiele bereitgestellt werden, die mit einem QR-Code abrufbar sind und unmittelbar angehört werden können.

Das thematisierte Repertoire umfasst Musik von Arnold Schönberg, Alban Berg, Pierre Bou-

4 Ehrenfels 1978, 44.

5 Ehrenfels 1890; Deutsch 1999; Handschick 2015.

lez, György Ligeti, Morton Feldman, Edgar Varèse, Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino, Isabel Mundry, György Kurtág, Bernd Alois Zimmermann und Brian Ferneyhough, setzt Schwerpunkte auf Giacinto Scelsi und Helmut Lachenmann und kommt, um Vergleiche zu tonalen Klangarchitekturen und -texturen zu ermöglichen, auch auf Musik von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert zu sprechen. Von besonderem Interesse für den gewählten Ansatz sind einige Interpretationsvergleiche, insbesondere von Boulez' *Structure 1a*, Ligetis *Continuum* und Lachenmanns *Pression*, bei denen mögliche Begründungen für bestimmte interpretatorische Entscheidungen wie der Wahl der Tempi oder der dynamischen Gestaltungen vor dem Hintergrund der Angaben in den Partituren diskutiert und hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf das jeweilige Hörerlebnis problematisiert werden.

Im Kontext der Suche nach analytischen Kategorien, mit Hilfe derer posttonale Musik beschreib- und interpretierbar wird, kommt es zu Rückgriffen auf Helmut Lachenmanns berühmte Abhandlung »Klangtypen der Neuen Musik«⁶ und Albert Bregmans *Auditory Scene Analysis* (1990),⁷ in denen Utz die Arbeit mit bestimmten »Grundformen morphosyntaktischer Beziehung im musikalischen Kontext« erkennt (94). Genannt werden a) »Gestaltbildung, Dauer und Sukzessivität«, b) kausale Kontiguität, c) Äquivalenz, d) Kategoriale Kontiguität und e) Similarität als Faktoren, die in posttonalen Klanganordnungen Zusammenhang stiften (95–98).

Aus der Beobachtung, dass »die wachsende Bedeutung morphosyntaktischer Prozesse für die Wahrnehmung posttonaler Musik [...] sich nicht zuletzt dadurch [erklärt], dass der Verzicht auf herkömmliche Mittel tonaler oder modaler Zusammenhangsbildung zu einer stärkeren Relevanz ›elementarer‹, mitunter reflexhafter Wahrnehmungsprozesse führt« (65f.), wird die mehrfach wiederholte Forderung abgeleitet, Musiktheorie solle bei der »Beschreibung musiksyntaktischer Vorgänge« (84) verstärkt auf Erkenntnisse der Musikpsychologie zurückgreifen. Hierbei handelt es sich ebenfalls um einen fragwürdigen Aspekt der Ausführungen, droht doch mit der Empfehlung, »Dahlhaus' Kritik an Adornos Materialbegriff, er weiche, indem er eine ›naturege-

bene‹ Schicht des Materials negiere, den Erkenntnissen der Musikpsychologie aus, [...] weiterzudenken« (89), das Heraufziehen einer normativen Ästhetik. In einem solchen Kontext dürfte es gerade die neue, posttonale Musik, um deren Würdigung es dem Autor ja vornehmlich geht, äußerst schwer haben.

Das dem theoretischen Ansatz grundsätzlich innewohnende Dilemma, dass nämlich »eine rein morphologische Auffassung musikalischer Zusammenhänge tendenziell zu einer räumlich-abbildhaften Beschreibung des Notentextes, eines Sonogramms oder des Klangresultats verleitet und darüber hinaus kaum produktions- oder rezeptionsästhetische Aussagen über Faktoren wie Stringenz/Zerfall, Logik/Anti-Logik, Sinn/Sinnsubversion der Klänge und Klangverbindungen gemacht werden können« (70f.), wird – wie das Zitat belegt – durchaus reflektiert. Begegnet wird dieser Problematik, indem Betrachtungen auf der morphologischen Ebene – also Betrachtungen unmittelbarer Klangsituationen – mit Betrachtungen der syntaktischen Ebenen verbunden werden. Der Gewinn, der sich aus dieser doppelten, morphosyntaktischen Perspektive schlagen lässt, zeigt sich am deutlichsten in der Analyse des Streichquartetts *Gran Torso* von Helmut Lachenmann (413–424), die sich folgerichtig in zwei Teile gliedert: Zunächst wird das Werk als »diskursive Form« aufgefasst, als musikalischer Verlauf also, innerhalb dessen das eine nachvollziehbar aus dem anderen hervorgeht, anschließend wird von der Grundannahme einer »Fragment- oder Momentform« ausgegangen, bei der die einzelnen Klangereignisse in fragmentierter Form, d.h. aus dem Zusammenhang gerissen, auftreten und sich ihr Reiz aus ihrer unmittelbaren Erscheinung speist. Anhand der Plausibilität, die beiden Perspektiven innewohnt, gelingt es Utz überzeugend aufzuzeigen, dass *Gran Torso*, obwohl das Stück eine »musikalische Struktur von äußerster Konsistenz« aufweist, selbst als musikalisches Kunstwerk zu einer »Subversion der Kategorien« (423) beiträgt. Die dem morphosyntaktischen Ansatz innewohnende Multiperspektivität ist in dieser Weise mehr als die Summe der einzelnen Perspektiven, aus denen sie sich zusammensetzt. Allein für diese Erkenntnis hat sich die Lektüre des Buches gelohnt.

Als Musikpädagoge habe ich die Aufgabe, eine musiktheoretische Abhandlung über ›performative Analyse‹ von Musik zu rezensieren,

6 Lachenmann 2015.

7 Bregman 1990.

gerne angenommen, weil mich die Idee einer performativen Analyse im Sinne einer Analyse, die nicht als sprachlich codierter Text, sondern als Performance erscheint, durchaus angesprochen hat. In der Musikpädagogik gibt es bereits zahlreiche Konzepte, die in diese Richtung gehen.⁸ Ein besonders schönes Konzept ist mir bereits vor ca. 20 Jahren im Rahmen einer Fortbildungsveranstaltung für Lehrkräfte begegnet, die den Titel »Vom Klang des Körpers« trug und von Elisabeth Theisohn (seit 2023 Inhaberin des Lehrstuhls für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik Karlsruhe) konzipiert und durchgeführt wurde. Eine der Übungen bestand darin, das *Prélude* op. 28, Nr. 20 in c-Moll von Frédéric Chopin – einen getragenen Trauermarsch über chromatischem Lamento-Bass, der im Englischen aufgrund seiner homophonen Satzstruktur schlicht als »Chord Prélude« bezeichnet wird – mit intuitiven Dirigierbewegungen zu begleiten. Der erste Durchlauf erfolgte mit geschlossenen Augen, der zweite mit öff-

neten. Dann wurde die Gruppe geteilt. Während die eine Hälfte der Teilnehmenden performte, durfte die jeweils andere zusehen. Es zeigte sich, dass alle dazu in der Lage waren, nicht nur den Melodieverlauf und die Dynamik, sondern auch die harmonischen Spannungszustände, die Phrasenarchitektur und die individuellen interpretatorischen Aspekte wie z. B. die Agogik präzise in Körperbewegungen zu transformieren. Die Tatsache, dass sich die Übung im Anschluss an die Fortbildungsveranstaltung mit Schüler:innen von Klasse 5 bis zur Jahrgangsstufe 13 gleichermaßen gut umsetzen ließ, zeigt, dass sich sämtliche musikalischen Parameter auch fernab jeder Verbalisierung und jeder Verfügbarkeit entsprechender Begrifflichkeiten erfassen und artikulieren lassen. Aus meiner musikpädagogischen Erfahrung wäre dies ein gutes Beispiel einer »performativen Analyse«, die in noch stärkerer Weise als der von Christian Utz vertretene Ansatz für sich in Anspruch nehmen kann, vom Hörerlebnis und nicht vom Notat auszugehen.

Literatur

- Austin, John L. (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press.
- Brandstätter, Ursula (2013), *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Wien: Böhlau.
- Bregman, Albert S. (1990), *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge (MA): MIT Press.
- Cook, Nicholas (2002), »Epistemologies of Music Theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 78–105.
- Deutsch, Diana (1999), »Grouping Mechanisms in Music«, in: *The Psychology of Music* [1982], hg. von Diana Deutsch, San Diego: Academic Press, 299–348.
- Ehrenfels, Christian von (1890), »Über Gestaltqualitäten«, *Vierteljahrszeitschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14, 249–292.
- Ehrenfels, Christian von (1978), »Höhe und Reinheit der Gestalt« [1916], in: *Gestalthaftes Sehen*, hg. von Ferdinand Weinhandl, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 44–46.
- Fischer-Lichte, Erika (2004), *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Handschick, Matthias (2015), *Musik als »Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung«. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, Hildesheim: Olms.
- Handschick, Matthias (2014), »Eine fabelwesenhafte Musik. Eine Begegnung mit dem Ensemblestück *Vampyrotheone* von Olga Neuwirth«, *Musik und Bildung* 4, 30–37.
- Lachenmann, Helmut (2015), »Klangtypen der Neuen Musik« [1966/93], in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–20.

Matthias Handschick

8 Vgl. Brandstätter 2013; Handschick 2014.

© 2025 Matthias Handschick

Handschick, Matthias (2025), Christian Utz, *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 125), Hildesheim: Olms 2023, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 145–149. <https://doi.org/10.31751/1236>

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.



eingereicht / submitted: 08/09/2025

angenommen / accepted: 08/09/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 19/12/2025