

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

14. Jahrgang 2017

Herausgegeben von
Ariane Jeßulat,
Ullrich Scheideler,
Kilian Sprau,
Christian Utz,
Verena Weidner,
Felix Wörner

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie e.V.
<https://doi.org/10.31751/zgmth>

Wissenschaftlicher Beirat der Gesellschaft für Musiktheorie: Jean-Michel Bardez (Paris), Thomas Christensen (Chicago), Nicholas Cook (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (†, New Haven), Inga Mai Groote (Zürich), Renate Groth (†, Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (†, Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

14. Jahrgang 2017
<https://doi.org/10.31751/42> (Ausgabe 14/1); <https://doi.org/10.31751/44> (Ausgabe 14/2)

Herausgeber:
Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, 10315 Berlin, AJeßulat@aol.com
Dr. Ullrich Scheideler, Müllerstraße 150, 13353 Berlin, ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de
Dr. Kilian Sprau, Georg-Hann-Str. 17, 81247 München, kontakt@kiliansprau.de
Univ.-Prof. Dr. Christian Utz, Mariahilferstraße 56/27, A-1070 Wien, cu@christianutz.net
Dr. Verena Weidner, Wittstocker Str. 8, 10553 Berlin, verena.weidner@uni-erfurt.de
Dr. Felix Wörner, Manzenthalstraße 37, 79541 Lörrach, felix.woerner@unibas.ch

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: redaktion@gmth.de.

Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch
Satz: Werner Eickhoff-Maschitzki, Umschlag: Oliver Schwab-Felisch
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Erscheinungsweise: jährlich.

Beiträge und Anfragen senden Sie vorzugsweise in elektronischer Form an: redaktion@gmth.de.
Postzusendungen (z. B. Rezensionsexemplare von Druckschriften) nimmt entgegen:
Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, D-10315 Berlin.
Bezug über den Buchhandel oder direkt über Georg Olms Verlag, Hagentorwall 7, 31134 Hildesheim,
Tel.: +49(0)5121-150 10, info@olms.de, www.olms.de.
Preise: Einzelband 44,- €, Abonnement 37,- € (zzgl. Versandkosten).
Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis (exklusive Versand) durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.
Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de> abrufbar.

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

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2018

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.
Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-15733-7
ISSN 1862-6742

Inhalt

14. JAHRGANG 2017, AUSGABE 1: ANALYSE UND AUFFÜHRUNG

EDITORIAL	9
ARTIKEL	
THOMAS GLASER Beethovens Violinkonzert als Modellfall René Leibowitz' und Rudolf Kolischs Projekt einer »werkgerechten Interpretation«	13
JAN PHILIPP SPRICK Form und Dramaturgie in Beethovens Violinkonzert Zur Interpretation des Kopfsatzes durch Rudolf Kolisch und René Leibowitz	53
TOBIAS BLEEK »Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden« Zur Notation und Interpretation musikalischer Gesten im Schaffen György Kurtágs	67
TOM ROJO POLLER The Interpretation is the Message Komposition als angewandte Interpretation bei György Kurtág	93
HUBERTUS DREYER, PASCAL HORN Schnittstellen zwischen <i>performance</i> und Analyse von Popmusik Performative Produktionsprozesse in Pink Floyds Album <i>Wish You Were Here</i> und Jordan Rudess' Coverversion von Genesis' <i>Dance on a Volcano</i>	133
ROLAND HUSCHNER Zur produktionsbezogenen Perspektive bei der Analyse von Popmusik.....	161
REZENSIONEN	
JAN PHILIPP SPRICK Steven Rings, <i>Tonality and Transformation</i> , New York: Oxford University Press 2011	189

FELIX WÖRNER

Stefan Keym (Hg.), *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik?*

Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses

(Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII:

Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12),

Hildesheim: Olms 2015 195

KILIAN SPRAU

Johan van Beek, *Klangrede am Klavier. Aufführungspraxis im*

18. und 19. Jahrhundert, Kassel: Bärenreiter 2016 203

14. JAHRGANG 2017, AUSGABE 2: ANALYSE UND SKIZZENFORSCHUNG

EDITORIAL 213

ARTIKEL

MARTE AUER

»Wir wollen Gesetze aufspüren«

Anton Weberns verworfene Skizzen zu einem dritten Satz

der *Symphonie* op. 21 217

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

Zur Bedeutung von Dokumenten kompositorischen und
analytischen Denkens

Béla Bartóks Arbeit mit zyklischen Themen 243

VERA FUNK

Einen Anfang finden

György Ligetis Skizzen und Entwürfe zu den *Drei Phantasien nach*

Friedrich Hölderlin für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella 263

KILIAN SPRAU

Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar

Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss' Schack-Vertonung

op. 19/2, betrachtet unter performativem Aspekt 285

MARC NEUFELD

Eine Systematik diatonischer Skalen 315

KLEINERE BEITRÄGE

ADOLF NOWAK

Kritische Anmerkungen zu dem Aufsatz von Hermann Danuser:

»Apollinische Fundamente. Über Adolf Nowaks Buch *Musikalische Logik*«

ZGMTH 13/2 (2016), 355–375 361

REZENSIONEN

MICHAEL POLTH

Stefan Prey, *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung*
auf die Analyse, Phil. Diss., Universität Osnabrück 2012

Immanuel Ott, *Methoden der Komposition bei Josquin Des Prez*

und seinen Zeigenossen (= Schriften der Musikhochschule Lübeck, Bd. 1),

Hildesheim: Olms 2014 371

HARTMUT FLADT	
Verena Weidner, <i>Musikpädagogik und Musiktheorie. Systemtheoretische Beobachtungen einer problematischen Beziehung</i> (= Perspektiven musikpädagogischer Forschung, Bd. 3), Münster: Waxmann 2015	377
ULLRICH SCHEIDELER	
Thomas Ahrend / Matthias Schmidt (Hg.), <i>Webern-Philologien</i> (= Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, Bd. 3), Wien: Lafite 2016	381
AUTORINNEN UND AUTOREN	389

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

14. Jahrgang 2017
Ausgabe 1
Analyse und Aufführung

Herausgegeben von
Christian Utz,
Ariane Jeßulat

Editorial

Interpretationsforschung und *performance studies* stellen eine Herausforderung für die Musiktheorie und -analyse dar, da sie Musik in ihrem (historisch gewachsenen und vermittelten) klanglich-multimodalen und sozialen Vollzug begreifen und damit die klassische theoretische Fixierung auf Schrift, Struktur und Satz nachhaltig hinterfragen und erweitern. Gerade jüngere Forschungen zeigen dabei aber auch, welche vielfältigen Methoden verfügbar sind, um aufführungspraktische, performative und medientheoretische Perspektiven mit strukturellen und historischen zu verknüpfen (z.B. in Nicholas Cooks *Beyond the Score*, 2013, vgl. die Rezension in der ZGMTH-Ausgabe 12/2; <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/826.aspx>).

Die Ausgabe 14/1 der ZGMTH macht den Versuch, dieses Spannungsfeld von Seiten der Musiktheorie auszuloten, wobei jeweils zwei Autoren dasselbe oder zumindest vergleichbares Repertoire aus unterschiedlichen Perspektiven bearbeiten, mit besonderer Berücksichtigung der Relevanz der Forschungsergebnisse in Bezug auf die Aufführung und Interpretation. Wie bei dieser Thematik besonders naheliegend, werden die neuen multimedialen Möglichkeiten der Online-Ausgabe durch die Integration von Video- und Audiobeispielen von allen Autoren genutzt.

Dabei werden drei Repertoires in den Fokus gerückt: das Violinkonzert Beethovens als ›Modellfall‹ einer Interaktion zwischen Aufführungspraxis und Analyse (Thomas Glaser / Jan Philipp Sprick), die Musik György Kurtágs als ein Paradigma ›einkomponierter‹ Interpretation in der neuen Musik nach 1945 (Tobias Bleek / Tom Rojo Poller) sowie populäre Musik, bei der von jeher das Spannungsfeld zwischen *performance* (sei es im Studio oder im Live-Konzert) und Analyse als besonders umstritten, aber auch als besonders facettenreich und dynamisch gelten kann (Hubertus Dreyer und Pascal Horn / Roland Huschner). Obwohl der Perspektivwechsel zwischen primär am (Noten-)Text orientierter Analyse und Interpretationsforschung zwei getrennte Herangehensweisen suggeriert, zeigt die konkrete Gegenüberstellung innerhalb der drei Textpaare dieses Bandes ein differenzierteres Bild: Während die beiden Kurtág-Analysen zwar verschiedene Akzente setzen und in ihrer Struktur und Argumentation kaum Berührungspunkte aufweisen, wirkt doch die enge Verknüpfung zwischen Komposition, Interpretation und Analyse, die den Stücken Kurtágs wesentlich zu eigen ist, als roter Faden jeglicher analytischer Annäherung – ganz so, als gelangten diejenigen, die sich auf Kurtág ernsthaft einlassen, unweigerlich zu irgendeiner Form von ›Interpretationsforschung‹ im weiteren Sinn. Im Aufsatz Tobias Bleeks wird dies vor allem, mit Bezug auf Theodor W. Adornos unvollendeter Theorie der musikalischen Reproduktion, im Spannungsfeld Notation – Geste – Ausführung verhandelt, wobei das Experimentieren mit unterschiedlichen Graden der ›Unschärfe‹ und gestisch-graphischer Suggestion für Kurtágs Partituren besonders charakteristisch ist. Tom Rojo Poller versucht hingegen mittels einer Überlagerung der breiten Diskurse von (Inter-)Textualität, Medialität und Performativität dem facettenreichen Bedeutungsfeld von ›Interpretation‹ im Schaffen Kurtágs näher zu kommen, exemplifiziert an den beiden Fassungen des Werks *Samuel Beckett: What is*

the Word op.30a/b (1990/91). Wie sehr bestimmte Interpret*innen (in diesem Fall die Sängerin Ildikó Monyók) und deren – nicht notierte oder notierbare – idiomatische Spezifika Kurtágs Partituren implizit sind, zeigt Poller anhand eines Interpretationsvergleichs besonders eindrücklich.

In Analysen von Beethovens Violinkonzert werden Fragen der Interpretation auffallend häufig einbezogen. Sowohl Thomas Glaser als auch Jan Philipp Sprick beziehen sich dabei auf eine unveröffentlichte Aufnahme des Konzerts aus dem Jahr 1964 mit dem Solisten Rudolf Kolisch unter der Leitung von René Leibowitz. Die gut dokumentierte Zusammenarbeit der beiden nachhaltig von der Schönberg-Schule geprägten Interpreten im Rahmen dieser Studioeinspielung erlaubt es, theoretische Begründungen und praktische Realisierung ihres ›strukturalistischen‹ Interpretationsideals detailliert gegenüberzustellen und dieses so auf seine Wirksamkeit in der Praxis hin zu prüfen. Während Glaser zusätzlich Aufführungsmaterialien (Leibowitz' Studienpartitur sowie den von ihm eingerichteten Stimmensatz) ausführlich in seine Betrachtungen aller drei Sätze des Konzerts miteinbezieht und somit philologische und aufführungsanalytische Betrachtungsweisen zusammenführt, sieht Sprick auf Grundlage einer detaillierten Sichtung von Werkanalysen die Ambivalenz zwischen Ritornell- und Sonatenform im Kopfsatz des Werkes in Leibowitz' und Kolischs Tempodramaturgie widergespiegelt.

Das Ermitteln einer Achse zwischen Interpretationsforschung und jenen musiktheoretisch geprägten Ansätzen, die sich grob unter dem seit den 1970er Jahren etablierten Begriff ›Strukturanalyse‹ zusammenfassen lassen, gerät im Bereich der Popmusik-Analyse zu einem möglicherweise aporetischen Unterfangen in zweierlei Hinsicht: Weder kann ›Interpretation‹ hier als Deutung eines zuvor angefertigten ›Werks‹ verstanden werden, noch ließe sich ›Struktur‹ anhand eines Notentexts bestimmen. Vielmehr ist der performative Prozess, im Studio oder auf der Bühne, in den meisten Fällen ein entscheidender Faktor in der Genese und Konkretion von Popsongs. In der Konsequenz solcher Überlegungen bewegen sich die Texte von Dreyer/Horn und Huschner in ihrer methodischen und inhaltlichen Schwerpunktsetzung an der Grenze zur Inkommensurabilität: Während Dreyer und Horn gezielt die Dimensionen struktureller Analyse von Motivik, Form und Harmonik anhand von hierfür ›dankbaren‹ Beispielen aus dem Bereich des Progressive Rock (Pink Floyd; Genesis/Jordan Rudess) ausloten und variierende Grade von Performativität in deren Entstehungsprozessen feststellen, entwickelt Roland Huschner auf Basis einer eigenen ethnographischen Studie einen grundsätzlich an den sozialen und technischen Prozessen der Studioproduktion orientierten Analyseansatz.

Ebenso wie das Experiment dieser Ausgabe die methodische Flexibilität musikalischer Analyse im Aufführungskontext mit wechselnden musiktheoretischen, musikphilologischen, aufführungspraktischen und kultursoziologischen Fokussen demonstriert, liegt die Notwendigkeit auf der Hand, Analysemethoden, Curricula und Fachtermini im Rahmen der Suche nach dem ›Nicht-Notierten‹ wesentlich zu erweitern und zu justieren. Eine solche Öffnung lag uns vor allem am Herzen – weniger ein polarisierender Methoden- oder Kompetenzvergleich.

Die Ausgabe wird komplettiert durch drei Rezensionen. Jan Philipp Sprick macht auf das bereits 2011 erschienene Buch *Tonality and Transformation* von Steven Rings

aufmerksam, das in einer Reihe jüngerer emphatischer Theorien tonaler Musik steht und sich insbesondere in mancher Hinsicht mit Richard Cohns *Audacious Euphony* (2012) vergleichen lässt (vgl. die Rezension in der ZGMTH-Ausgabe 11/2; <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/755.aspx>), gehen doch beide Bücher stark von David Lewins *Transformational Theory* aus. Im Vergleich zu Cohns Entwurf zielt Rings noch stärker auf eine Integration von Theorie und Wahrnehmung ab und ist zudem eklektischer, wobei insbesondere Anschlussmöglichkeiten des *Generalized Interval System* der *Transformational Theory* mit *Schenkerian Analysis* und Funktionstheorie entwickelt werden.

In dem von Felix Wörner rezensierten Band *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses*, der von Stefan Keym herausgegeben wurde, wird ein zentrales Paradigma der ›klassischen‹ Musiktheorie behandelt und zwar unter einem spezifisch kulturgeschichtlichen Gesichtspunkt, der die enge Koppelung des Modells ›motivisch-thematische Arbeit‹ mit der Vorstellung einer Vorherrschaft deutscher Musik in der Linie »Bach – Beethoven – Brahms« herausstellt. Die Auswirkungen dieses »wirkungsmächtigen Rezeptionsklichs« (Hans-Joachim Hinrichsen) sind bis in die Gegenwart spürbar. Michael Polth arbeitet in seinem Beitrag eine aktualisierte Definition des Topos anhand von Beethovens motivisch-thematischem Komponieren aus und zeigt, dass die »›Inszenierung von Strukturen‹, die entscheidend auf unterschiedlichen Möglichkeiten beruht, mittels Motiven metrische Dispositionen des Tonsatzes erfahrbar zu machen« als Schlüsselaspekt von Beethovens Neuerungen gelten kann.

Abschließend thematisiert Kilian Sprau mit seiner Rezension von Johan van Beeks 2016 im Bärenreiter-Verlag erschienenem Buch *Klangrede am Klavier. Aufführungspraxis im 18. und 19. Jahrhundert* direkt das in dieser Ausgabe verhandelte Spannungsfeld. Die grundsätzlich vor dem Kontext der historisch informierten Aufführungspraxis zu verstehenden Ausführungen von Beeks gehen von einem rhetorischen Interpretationsmodell aus, das es als vorrangige Aufgabe der Interpret*innen sieht, »den ›Sinnzusammenhang‹ des vorgetragenen Werks zu Gehör zu bringen«. Bemerkenswert ist dabei das – von jüngeren Tendenzen der *musical performance studies* mitunter scharf kritisierte – Festhalten des Autors am Paradigma der strukturellen Analyse: Für van Beek ist ein Erfassen der »›syntaktische[n]‹ Kohärenz des Werkganzen« Voraussetzung jeglicher adäquater Aufführung.

Ariane Jeßulat, Christian Utz

Beethovens Violinkonzert als Modellfall

René Leibowitz' und Rudolf Kolischs Projekt einer ›werkgerechten Interpretation‹

Thomas Glaser

ABSTRACT: René Leibowitz' Auftreten gegen die (aus seiner Sicht) ›entstellende‹ Interpretations- und Orchesterpraxis seiner Zeit und sein Bemühen, Beethovens Werken zu zeitgenössischen Interpretationen eigenen ästhetischen Rechts zu verhelfen, bilden eine Konstante in seinen zahlreichen Schriften und Äußerungen zu Beethoven. Aufführungspraktische Details von Leibowitz' Beethoven-Deutungen und seine Versuche um eine ›werkgerechte Interpretation‹ können hier aus dem Austausch mit dem Geiger Rudolf Kolisch sowie aus den bei Einspielungen verwendeten Orchestermaterialien abgeleitet werden, die sich als Nachlassdokumente erhalten haben. In ihrem Radiogespräch »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven«, das 1964 die gemeinsame Aufnahme des Konzerts flankierte, setzen sich Leibowitz und Kolisch zum Ziel, Probleme der zeitgenössischen Aufführungspraxis aufzudecken. Beethovens Violinkonzert wird für Leibowitz und Kolisch so zum Modellfall. Die Auseinandersetzung mit Beethoven, die bei beiden Interpreten vor dem Hintergrund ihres durch die musikalische Moderne des 20. Jahrhunderts geprägten Musikdenkens zu lesen ist, eröffnet die Möglichkeit, den Blick auf einen Ausschnitt in der Aufführungsgeschichte der Werke Beethovens zu richten. Der Beitrag zeigt so auch, dass Leibowitz' Interpretation nachhaltig von der Aufführungslehre der Wiener Schule geprägt wurde.

René Leibowitz' campaign against what he considered the ›corrupt‹ performance and orchestral tradition of his time and his efforts to do aesthetic justice to Beethoven's works through contemporary interpretations form an integral part of his numerous writings and statements on Beethoven. Leibowitz' exegesis of Beethoven, the details of his performance practice and his attempts to realize ›adequate‹ interpretations can be traced back to Leibowitz' exchanges with the violinist Rudolf Kolisch and studied in the orchestral scores and parts used for recordings (now in the estate of Leibowitz). In their 1964 radio conversation "Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven" ("Problems of Performance in Beethoven's Violin Concerto"), produced around the time of their recording of Beethoven's violin concerto, Leibowitz and Kolisch aim to expose the performance practice problems of their day for which Beethoven's violin concerto serves them as a model. Against the background of their aesthetics of music, shaped by twentieth-century musical modernity, their study of Beethoven provides the opportunity to focus on one part of the performance history of Beethoven's works. The present essay thus also demonstrates the extent to which Leibowitz' interpretation was shaped by the Second Viennese School's theory of performance.

Darauf, dass Aufführungsmaterialien einen lohnenswerten Untersuchungsgegenstand musikwissenschaftlicher Forschung bilden, wurde in jüngster Zeit wiederholt hingewiesen. In dieser Hinwendung zu den Dokumenten musikalischer Praxis manifestiert sich eine Verschiebung des Erkenntnisinteresses von der Analyse eines als Text aufgefassten musikalischen Werks hin zu der Analyse von dessen Aufführung als praktizierter Interpretation.¹ So kommt beispielsweise Fabio Morabito nach Einsichtnahme in von Aufführenden annotierte Stimmensätze, die Quartettformationen zugeschrieben werden können, in denen Pierre Baillot (1771–1842) als Primgeiger wirkte, zu dem Schluss, dass in diesen Annotationen Spuren der Aufführung selbst zu finden seien: »In this light, pencil marginalia are a political statement about the scope of performers' creative input into the musical event.«² Eine weitere reiche Materialbasis in diesem Sinne bieten Orchesterstimmen. Nicolas Southon etwa konnte anhand von Stimmenmaterialien aus dem 19. Jahrhundert, die im Gebrauch des Orchesters der Pariser *Société des Concerts du Conservatoire* waren, die Aufführungsgeschichte von Beethovens Sinfonien in Frankreich schlaglichtartig beleuchten. Insbesondere die Direktionsstimmen François-Antoine Habenecks (1781–1849), der vom ersten Geigenpult mit dem Bogen führte, lassen Rückschlüsse auf dessen Orchesterleitung zu.³

Die genannten Quellenbefunde legen keineswegs einen linearen Forschungsansatz (»from page to stage«⁴) nahe; ein solcher könnte der Aufführung als performativem Akt nicht gerecht werden. Der Versuch, anhand eines eingerichteten Notentexts das Klangergebnis zu rekonstruieren oder zu antizipieren, wird zu Teilen immer Fiktion bleiben müssen.⁵ Im Falle des Dirigenten René Leibowitz, dessen Bemühen, Beethovens Werken zu zeitgenössischen Interpretationen eigenen ästhetischen Rechts zu verhelfen, hier in den Fokus rücken soll, erweitert sich die Quellenbasis insofern, als eine Fülle von Studioeinspielungen und Konzertmitschnitten unter seinem Dirigat zugänglich ist. Dieser Umstand entbindet jedoch weder davon, jene Quellengattung der überlieferten Partituren und Orchestermaterialien zu berücksichtigen, noch ist es zielführend, eine vorhandene Aufnahme als das einzig verbindliche Zeugnis interpretatorischer Bemühungen zu klassifizieren. Die isolierte Betrachtung von Klangaufzeichnungen muss generell als methodisch fragwürdig gelten.

Dieser Studie liegt ein Ansatz zugrunde, der die individuelle Ausprägung einer klingenden Interpretation auf die Werkstruktur, so wie sie der (annotierte) Notentext abbildet, rückbezieht.⁶ Den Untersuchungsschwerpunkt bilden die mit Rudolf Kolisch als

1 Vgl. Hinrichsen 2000.

2 Morabito 2016.

3 Southon 2007.

4 Cook 2009, 233. Vgl. auch Cook 2013, 245: »[...] performers do not reproduce structure: rather they reference or signify it.«

5 Vgl. Bischoff 1992.

6 Damit wird nicht die Analyse musikalischer Mikrostrukturen verfolgt, wie sie sich im Umfeld des *Music Information Retrieval* mit dem Begriff der »inverse interpretation« ausgeprägt hat, vgl. Senn/Kilchenmann/Camp 2012, 31.

Solist aus einer Rundfunkproduktion hervorgegangene Einspielung⁷ von Beethovens Violinkonzert D-Dur op. 61 (1806) unter Leibowitz' Leitung und die überlieferten zugehörigen Notenmaterialien – eine annotierte Taschenpartitur⁸ und ein vollständiger Stimmensatz⁹ –, die in Leibowitz' Nachlass erhalten sind. Die Bezugspunkte der Diskussion stellen vorrangig die Motiv- und Themenkomplexe dar, auf deren Stellenwert Leibowitz' und Kolischs notentextliche Annotationen hinweisen, auf die sie in schriftlichen Zeugnissen, gedruckten wie ungedruckten, zu sprechen kommen und von denen anzunehmen ist, dass Dirigent und Geiger sie für das Satzgeschehen als konstitutiv wahrnahmen. Bei der Gewichtung dieses Materials sind indes die Schwierigkeiten mitzudenken, die aus der Vielschichtigkeit einer musikalischen Komposition erwachsen, wie etwa die Identifizierung musikalischer Strukturen oder deren exakte ›Lokalisierung‹. Als Interpretamente gehen Strukturmerkmale selbst erst aus einem Deutungsprozess hervor.¹⁰

1. DIALOGE ÜBER AUFFÜHRUNGSFRAGEN BEI BEETHOVEN

René Leibowitz und Rudolf Kolisch kannten sich seit den späten 1930er Jahren.¹¹ Bereits im April 1939 brachte Leibowitz anlässlich der Pariser Erstaufführung von Arnold Schönbergs Viertem Streichquartett op. 37 (1936) den interpretatorischen Leistungen des Kolisch-Quartetts große Wertschätzung entgegen, wovon eine Konzertbesprechung Zeugnis ablegt.¹² Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs intensivierte sich der Austausch zwischen beiden Musikern trotz der großen räumlichen Entfernung ihrer Lebensmittelpunkte Paris und – bei Kolisch zunächst – Madison (Wisconsin). Von beiden Seiten wurden die Aktivitäten des jeweils anderen aufmerksam verfolgt. Rückblickend hält Leibowitz fest, dass aus dem Kennenlernen von Kolischs Aufsatz »Tempo and Character in Beethoven's Music«¹³ Mitte der 1950er Jahre sowie »der Korrespondenz und den Dis-

7 *Beethoven Violinkonzert D-Dur op. 61*, Rudolf Kolisch / René Leibowitz / Radio-Orchester Bero-münster, Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2.

8 *Ludwig van Beethoven, Violinkonzert / Violin Concerto / Concerto pour Violon. D dur / D major / Ré majeur op. 61* (Philharmonia Partituren 45), Wien: Wiener Philharmonischer Verlag 1936, Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna. Ob Leibowitz diese Partitur für die Aufführung heranzog, lässt sich nicht mehr feststellen. Denkbar ist, dass er aufgrund des akribisch eingerichteten Stimmensatzes und der erworbenen profunden Kenntnis des Werks die Partitur in erster Linie als ›Kontrollmedium‹ einsetzte. Und vorausgesetzt, er legte besonderes Augenmerk auf die aufführungspraktische Seite, d.h. die Vermittlung und das ›Befolgen‹ der Einrichtung und damit auf den Kontakt zum Orchester, wäre es denkbar, dass Leibowitz die Einspielung des Konzerts weitestgehend auswendig dirigierend bestritt.

9 Ludwig van Beethoven, *Violin-Konzert. D dur – D major – Ré majeur op. 61*, Breitkopf und Härtels Orchesterbibliothek Nr. 452 a/c, Leipzig o.J., Sammlung René Leibowitz, *Paul Sacher Stiftung*, Basel (nachfolgend SRL, PSS).

10 Vgl. Gottschewski 1998.

11 Vgl. Schürmann-Zehetner 2010, 45.

12 Vgl. Leibowitz 1939.

13 Kolisch 1943.

kussionen, die danach entstanden, [...] sich seither der beste Teil meiner Aktivität«¹⁴ erklären lasse.

In der Korrespondenz zwischen Kolisch und Leibowitz findet Beethovens Violinkonzert erstmals in einem Brief Kolischs vom 24.11.1954 Erwähnung. Bereits in diesem Dokument greift Kolisch die auch andernorts hervorgebrachten Monita gegenüber einer in der damaligen Gegenwart die Werke Beethovens ›korrumpierenden‹ Aufführungspraxis auf, wobei er an dieser Stelle explizit das Violinkonzert anspricht, »as it has been completely distorted by tradition. You should be aware of the fact that a ›RIGHT‹ performance would cause an upheaval.«¹⁵ Bis zur Einspielung des Konzerts zusammen mit Leibowitz und dem Orchester von Radio Beromünster vom 21.9. bis 23.9.1964 und dessen Erstsendung im darauffolgenden November sollten allerdings noch fast zehn Jahre vergehen; »die Rehabilitierung des Stücks als Musik«¹⁶ blieb gleichwohl über diesen gesamten Zeitraum hinweg Zielvorgabe. In dieser Dekade wurden Fragen der Interpretation bei Beethoven, insbesondere während Leibowitz' Arbeit an der Gesamtaufnahme der Sinfonien¹⁷, die im Frühjahr 1961 in London mit dem Royal Philharmonic Orchestra erfolgte, immer wieder erörtert. Während des Sinfonieprojekts fungierte Kolisch in erster Linie als brieflicher Ratgeber, beim Violinkonzert trat dann der ›Praktiker‹ Kolisch auf den Plan. Leibowitz und Kolisch setzten sich schließlich in ihrem Radiogespräch¹⁸ (Erstsendung am 27.11.1964), das die gemeinsame Aufnahme flankierte, nichts Geringeres zum Ziel, als ihre Einspielung als ›werkgerechte Interpretation‹ darzulegen. Dazu gingen sie auf ausgewählte Stellen der Komposition ein, um ›Verfehlungen‹ der zeitgenössischen Aufführungspraxis aufzudecken. Beethovens Violinkonzert wird ihnen so zum Modellbeispiel.

Jede Interpretation, so Leibowitz, setze gleichsam mit einer ›Aktualisierung‹ ein, d.h. mit einem Reflektieren und ggf. einer Kritik bisheriger Aufführungstraditionen des jeweiligen Werks. Ebenso sei dessen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte zu hinterfragen. Anhand des von Leibowitz eingeführten Begriffs der ›lecture radicale«¹⁹ wird deutlich, dass diese Auffassung nicht im Sinne historisch-rekonstruktiver Maßnahmen hinsichtlich früherer Aufführungsbedingungen, sondern als Erschließen des Werkcharakters in historischer Perspektive zu verstehen ist.²⁰

14 Kolisch/Leibowitz 1979, 149.

15 Brief von Rudolf Kolisch an René Leibowitz, Darmstadt, 24.11.1954, SRL, PSS. Auch abgedruckt in: Kolisch 1992, 112.

16 Brief von Rudolf Kolisch an René Leibowitz, Madison, 21.3.1964, SRL, PSS. Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung der *Paul Sacher Stiftung*. Eine historische Parallele zu dieser Intention Kolischs zeigt sich im Programm des Vereins für musikalische Privataufführungen. So sollten laut Vereinsmitteilung in der programmierten Serie B, die im Gegensatz zur Serie A mit deren Schwerpunkt auf zeitgenössischen Kompositionen sich dem klassisch-romantischen Repertoire (teilweise in Bearbeitungen) widmete, »klassische, oft und schlecht gespielte Werke gut gespielt werden.« Zit. nach Szmolyan 1984, 110 (Anm. 4).

17 *Beethoven – The Complete Symphonies. Royal Philharmonic Orchestra / René Leibowitz*, Conductor, Chesky Records, CH-2009.

18 Kolisch/Leibowitz 1979.

19 Leibowitz 1971a/86, 8.

20 Vgl. Leibowitz 1971b/86, 69. »[L]e postulat de l'identité de l'œuvre« (Leibowitz 1947, 20, Hervorhebung im Original: »[D]as Postulat der Identität des Werks«, Übersetzung TG), das Leibowitz

Leibowitz' Forderung, sich der individuellen Gestalt eines musikalischen Materials mit einem technischen Rüstzeug anzunehmen, das nicht tradierte Spielweisen immergleich repetiert, sondern das sich gerade durch die Erfordernisse dieses Materials zu bestimmen und damit Konzessionen spieltechnischer Art zu vermeiden habe²¹, zeigt Gemeinsamkeiten mit dem zentralen Gedanken Kolischs, »daß auch traditionelle Musik nur von dem vorgeschobenen Posten der Interpretation aus gültig aufgeführt werden kann.«²² Kolischs Überlegung zielt darauf, sich alle verfügbaren Errungenschaften der modernen Instrumentaltechnik zu Nutze zu machen und der Musik früherer Jahrhunderte mit dem (spieltechnischen) Wissen der Gegenwart zu begegnen. Die konkret anzuwendenden Spieltechniken wiederum sind laut Kolisch im jeweiligen Einzelfall aus der Analyse der musikalischen Gestalt und mit Blick auf deren Ausdrucksgehalt zu erschließen.

Dem liegt ein Werkbegriff zugrunde, der eine einseitige Orientierung am Notentext gegen einen ihm vermeintlich eingeschriebenen ›Geist‹ verteidigt, in dem sich jedoch zugleich die Überzeugung artikuliert, »daß dieses Skript, unsere Notenschrift, wirklich ungenügend ist, zuviel Raum läßt für subjektive Ausdeutung.«²³ Texttreue im Sinne einer ›Objektivität‹ des Vortrags und ein von Kolisch als »Eintritt der Person«²⁴ beschriebenes Stilwissen, das nicht mit überlieferten Vorgaben zusammenfallen muss, schließen sich als ästhetische Zielsetzungen keinesfalls aus. Ein solches Aufführungsverständnis impliziert also keineswegs bloße Buchstabentreue oder einen Verzicht auf jedwede ›Beteiligung‹ der Interpretierenden, sondern fordert im Gegenteil deren Subjektivität und Ausdrucksintention.²⁵ Vor dem Hintergrund dieser interpretationsästhetischen ›Prämissen‹ ist die Kritik von Leibowitz und Kolisch zur Aufführungspraxis ihrer Gegenwart zu lesen.²⁶

Von besonderer Bedeutung sind dabei Entscheidungen, die unmittelbar Eingang in die praktische Zusammenarbeit zwischen Geiger und Dirigent fanden. Im Gegensatz zu den Sinfonien galt es für das Violinkonzert, die Metronomwerte der einzelnen Sätze erst zu erschließen. Sein Aufsatz »Tempo and Character in Beethoven's Music«²⁷, in dem Kolisch postulierte, dass Tempo und musikalischer Charakter bei Beethoven aufeinander bezogen seien, fungierte dabei als maßgebliche Quelle. Der Dialog im Rundfunk macht deutlich, dass die Tempowahl für das Violinkonzert von Leibowitz und Kolisch

bzgl. des musikalischen Sinns eines Werks aufstellt, macht Parallelen zur Wiener Schule deutlich, in deren Schriften sich ebenso Hinweise auf die ›Unverbrüchlichkeit‹ von Werkgehalt und Autorintention finden lassen. Denkt Schönberg bekanntlich den komponierten Gegenstand nicht getrennt vom klingenden Werk, so nimmt die Aufführung dennoch keinen Einfluss auf die Wesensform des Musikwerks. Vgl. dazu Kapp 2002, 461.

21 Leibowitz 1960/86, 154.

22 Kolisch 1958, 88.

23 Kolisch 1983, 101.

24 Ebd., 28. Vgl. auch Kolisch 1940/2009, 208.

25 Vgl. Kapp 1990, 106.

26 Einige Gemeinplätze, die nach Leibowitz und Kolisch für die Aufführungsgeschichte von Beethovens Violinkonzert bezeichnend sind und von ihnen erläutert werden, finden nachfolgend Berücksichtigung.

27 Kolisch 1943.

auf Grundlage umfassender ›Verwandtschaftsbeziehungen‹ innerhalb von Beethovens Œuvre ausgehandelt wurde.

So bewegte etwa die mit op. 61 vergleichbare Themenstruktur im ersten Satz von Beethovens Sonate für Klavier und Violoncello op. 69 (*Allegro, ma non tanto*) beide Interpreten dazu, für den ersten Satz des Violinkonzerts (vorgezeichnete Taktart: **C**) auch die *Alla-breve*-Vorzeichnung, die in der Alten Gesamtausgabe zu op. 69 gedruckt ist, zu postulieren.²⁸ Damit verbunden ist die von Kolisch vorgeschlagene Unterdrückung des Viertelmtrums, die sich in den Anweisungen »dolce legato« (Partitur) bzw. »dolce quasi legato« (Stimmensatz) für das einleitende Paukenmotiv niederschlägt. Während Kolisch für das Grundtempo des Satzes die Metronomvorgaben Beethovens für die beiden Streichquartette op. 18,4 ($\text{♩} = 84$) und op. 59,1 ($\text{♩} = 88$) heranzieht²⁹, stützt sich Leibowitz' Argumentation einerseits auf die Zusammenstellung der opera 61, 69 und der Violoncello-Sonate op. 102,1, anhand derer Kolisch den Charaktertyp der zitierten »*alla breve* form of the slow *Allegro*« expliziert, andererseits auf die erwähnte Themenverwandtschaft von op. 61 mit op. 69. Dieser Umstand ist insofern von Interesse, als Leibowitz in »Comment interprète-t-on Beethoven?« dafür eintritt, die in der Alten Gesamtausgabe von Beethovens Werken für den Kopfsatz (*Allegro vivace*) von op. 102,1 gedruckte Tempoangabe $\text{♩} = 144$ für das *Allegro ma non troppo* des Violinkonzerts zu übernehmen, und daraus die Tempoangabe $\text{♩} = 72$ ableitet³⁰, obwohl für op. 102 keine vom Komponisten autorisierten Metronomzahlen bekannt sind.³¹ Die Schlägeinheit orientiert sich am Grundpuls des eröffnenden Holzbläserthemas, dessen Kopf in Halben konzipiert ist.³²

Für das *Larghetto* machen Leibowitz und Kolisch einen *Andante*-Charakter geltend, dessen Bewegungsform sich ebenfalls in Halben artikuliere. Aufgrund des charakteristischen Motivs aus Viertelnote mit angebundenem Achtel ordnet Kolisch diesen Satz dem Typ ›*Adagio alla breve*‹ zu. In Partitur und Stimmensatz trägt Leibowitz die *Alla-breve*-Vorschrift nach. Der Metronomwert $\text{♩} = 30$ wird aus den von Beethoven gemachten Metronomangaben ($\text{♩} = 60$) für die langsamen Sätze des Streichquartetts op. 59,2 und der Neunten

28 Vgl. ebd., 187 (Anm. 13); Kolisch/Leibowitz 1979, 152; Leibowitz 1960/86, 145 (Anm. 1). Die Neue Gesamtausgabe hingegen argumentiert für **C**. Dass Leibowitz die Taktangabe *Alla breve* in seiner annotierten Taschenpartitur auslässt und das gedruckte **C** beibehält, dürfte als Versehen zu bewerten sein; denn der für die Einspielung verwendete Stimmensatz weist die Änderung in allen Stimmen auf.

29 Kolischs »Tempo and Character in Beethoven's Music« subsumiert die Kopfsätze dieser beiden Streichquartette sowie op. 61, op. 69 und – nachfolgend von Interesse – op. 102,1 zusammen mit weiteren Typen unter der Kategorie *Cantabile Allegro*. Kennzeichnend für die genannten Werke ist laut Kolisch: »The *alla breve* form of the slow *Allegro* exhibits the typical ›*Allegro* melody‹, in quarter-notes, conceived in long phrases in singing style without separation into small motives.« (Kolisch 1943, 187, Hervorhebungen im Original)

30 Vgl. Leibowitz 1960/86, 145, Anm. 1. Für die Einrichtung der Partitur berücksichtigte Leibowitz die Angabe $\text{♩} = 72$ dennoch nicht. Sein Partitureintrag in schwarzer Tinte weist eine Korrektur von $\text{♩} = 84$ zu $\text{♩} = 80$ auf, die Angabe ist in eckige Klammern gesetzt (Bsp. 1). Charakter und Tempobezeichnung der Violoncellosonate op. 102,1 – der *Fortissimo*-Beginn des *Allegro vivace* mit seinen *Sforzato*-Schlägen – waren für Leibowitz möglicherweise ausschlaggebend, sich hinsichtlich des Metronomwerts an den beiden auch von Kolisch genannten Streichquartetten zu orientieren.

31 Schreiben von Jens Dufner, Beethoven-Haus Bonn, an den Verfasser, 17.3.2016.

32 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 152.

Sinfonie abgeleitet. In Leibowitz' Partitur fand zu Finalbeginn schließlich mit $\downarrow = 104$ die Angabe Eingang, die Kolisch als »Paradigma für das 6/8-Allegro«³³ bezeichnete und die an der Metronomangabe Beethovens für den ersten Satz des Streichquartetts op. 18,5 orientiert ist.

2. HERAUSARBEITEN MOTIVISCHER BEZIEHUNGEN: ANALYSE UND AUFFÜHRUNG IM KOPFSATZ

Die »Aufführungsprobleme«, die Kolisch und Leibowitz für das Beethoven-Konzert benennen, erschöpfen sich nicht in den genannten Tempofragen. Es ist davon auszugehen – dies legt der Blick in Partitur und Stimmensatz nahe –, dass eine ganze Reihe von Stellen in Vorbereitung auf die Aufführung genauer diskutiert wurde. Eine besondere Qualität der Bezeichnungen, die so in den Orchestermaterialien, die für die Gesamtaufnahme der Sinfonien Verwendung fanden, nicht anzutreffen ist, erreichen Leibowitz' zum Teil detaillierte Vortragsanweisungen für einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen in Form schriftlicher Aufforderungen an die Orchestermitglieder. Im zweiten Satz erfolgt zudem die Kennzeichnung der Formabschnitte des Larghetto in der Partitur.

Grundlage hierfür wie auch für den Kopfsatz war offensichtlich die im Vorwort der von Leibowitz verwendeten Taschenpartitur wiedergegebene Formübersicht³⁴, die im Allegro ma non troppo den Beginn des Seitensatzes in der Orchesterexposition in Takt 43, den Beginn der Schlussgruppe in Takt 77 anzeigt – Angaben, die im Dialog zwischen Leibowitz und Kolisch zur Sprache kommen und dabei bestätigt werden.³⁵ Neben diesen formalen Einsichten bilden Hinweise zur Artikulation, zum Vortrag der motivisch-thematischen Gestalten und zur harmonischen Struktur den eigentlichen Kern der auf aufführungspraktische »Korrekturen« im Violinkonzert zielenden Überlegungen beider Interpreten.

Ausgehend von der strukturellen Bedeutung des eröffnenden Paukenmotivs (Bsp. 1) erklärt sich der Nachdruck, mit dem Leibowitz und Kolisch sich dessen Ausführung widmen und dafür plädieren, dieses Motiv analog zum Charakter des in Takt 2 folgenden Holzbläserthemas zu gestalten. Das zu Beginn des Kopfsatzes exponierte Paukenmotiv aus fünf Viertelschlägen bildet innerhalb der großformalen Anlage ein enges Netz von Strukturbezügen aus, wie William Kinderman bemerkt:

33 Ebd., 153. Die Nennung des Finale aus Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 op. 73 an dieser Stelle ist ein Rückgriff auf »Tempo and Character in Beethoven's Music«. Vgl. Kolisch 1943, 299.

34 Gezeichnet von H. G.

35 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 152f. Auch für Leibowitz besitzt diese Formanlage Gültigkeit, denn er bemerkt, dass »la coda du [premier] mouvement [...] (après la cadence du soliste) [...] débute par une dernière citation du deuxième thème« (Leibowitz 1960/86, 147: »die Coda des [ersten] Satzes [...] (nach der Kadenz des Solisten) [...] greift letztmalig das zweite Thema auf«, Übersetzung TG). Andreas Krause stellt ausgehend von der großformalen Anlage des ersten Satzes die Idee eines »motthematischen Kopfsatzes« (2009, 157) zur Diskussion.

van Beethoven

VIOLINKONZERT

VIOLIN CONCERTO / CONCERTO POUR VIOLON

L. van Beethoven, Op. 61
(1770-1827)

♩ = 100

Allegro ma non troppo 5

Wiener Philharmonischer Verlag N° 45 1

Dolce quasi legato

p

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 1–7, Partitur (oben); T. 1–2, Paukenstimme (unten), Einrichtung René Leibowitz/ Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna; mit freundlicher Genehmigung von Margherita Parise und des Fondo Leibowitz)

[...] the device exposes in the most distinct way the tonal substratum and underlying pulse of the musical structure. Its importance is confirmed by the manner in which later themes defer to its rhythm, and no less by Beethoven's imaginative reinterpretation of this elemental gesture.³⁶

Die oben genannten Vortragshinweise in den Aufführungsmaterialien zum initialen Paukenmotiv (»dolce legato«, »dolce quasi legato«) finden ihre Ergänzung im ersten Takt der Paukenstimme durch einen Legato-Bogen und über jedem Viertel eingefügte Tenuto-Striche (Bsp. 1). In Kombination mit der Bogensetzung kann Leibowitz' Bezeichnungsweise als Behelfsmittel verstanden werden, um einen das Viertelmetrum unterbindenden Paukenvortrag zu signalisieren, bei dem die Schläge weder zu trennen noch einzeln hervorzuheben sind; Kolischs Worten zufolge soll das Motiv »nicht stampfend gespielt«³⁷ werden, ist also im Sinne gleichmäßig gehaltener und angebundener Töne aufzufassen. Was in dieser Herangehensweise ebenso wie in den von Leibowitz und Kolisch vorgebrachten Bestimmungen zur Artikulation der Streicher (dazu nachfolgend) zum Ausdruck gelangt, kann letztlich als Versuch zur Ausprägung eines Legato-Charakters (in strukturell analogen Kontexten) gewertet werden. Die Paukenstimme sticht dabei aber insofern heraus, als sie im Vergleich etwa zu den Streichern im ersten Satz keine weiteren Annotationen hinsichtlich des Motivvortrags mehr erfährt. Die auf das Paukenmotiv bezogenen handschriftlichen Zusätze in den Aufführungsmaterialien begegnen in dieser Ausführlichkeit lediglich zu Beginn des Kopfsatzes.

Was das vorangehende Kolisch-Zitat (»nicht stampfend gespielt«) implizit anspricht und worüber die annotierten Notentexte Auskunft geben, ist die Verschränkung einer Reihe von Vortragsparametern, von denen in Kolischs Theorie der Aufführung das Tempo einer ist.³⁸ Wie die obige Würdigung des Aufsatzes durch Leibowitz für die eigene Dirigierpraxis deutlich macht, sind im speziellen Fall der Interpretation des Violinkonzerts diese Zusammenhänge von Relevanz. Leibowitz' und Kolischs Bemühungen um eine Vortragsgestaltung, die aus der Analyse der motivisch-thematischen Struktur zu Beginn des Allegro ma non troppo und damit aus dem Impuls hervorgeht, sich gegen »intuitives«

36 Kinderman 1995, 117.

37 Kolisch/Leibowitz 1979, 152.

38 Im Kern war Kolisch daran gelegen »to deduce, from a study of pieces for which Beethoven did provide such [metronomic] indications, the tempi of those for which he did not.« (Kolisch 1943, 180.) Kritik schlug Kolisch von prominenter Seite entgegen. So monierte Adorno etwa die Schlüsse, die der Geiger ausgehend von der Isolierung von Motivgestalten für das »Werk-Ganze« und hinsichtlich der Zusammenstellung von Charaktertypen zog. Auch berge die Aufstellung eine Tendenz zu »Schematisierungen [...], die dem konkreten immanenten Gesetz seiner [Beethovens] Musik äußerlich sind« (Brief von Theodor W. Adorno an Rudolf Kolisch, Los Angeles, 16.11.1943, zit. nach Adorno 1993, 256, vgl. dazu auch Kinzler 1991; Plantinga 1999, 298–304; Raab 2008). Wie Regina Busch zu bedenken gibt, sprechen die von Kolisch selbst in Aufführungen nicht realisierten Tempi keineswegs gegen die These über das Verhältnis von Tempo und Charakter (vgl. Busch 1992, 104). Bereits Kolisch hatte sich dazu geäußert: »But what matters is always, of course, only a significant divergence which destroys the meaning – never mere nuances within the type.« (1943, 180, Hervorhebung im Original)

Musizieren auszusprechen³⁹, d.h. das *dolce* nicht etwa mit einer Tempovorstellung, sondern mit ›anschlagsmäßigen‹ Merkmalen zu verbinden, finden auf diese Weise Eingang in die musikalische Praxis.

Für Leibowitz' und Kolischs Praxis der Bezeichnung von Stricharten und Artikulationsvorschriften ist dann festzuhalten, dass sie die beim ersten Auftreten des Grundmotivs in der Pauke eingeführte Spielanweisung in beiden Expositionen auch für Motivvarianten berücksichtigt (auf Abweichungen wird noch einzugehen sein), wodurch motivische Beziehungen im Orchestersatz herausgearbeitet werden. Dies macht etwa die Ausführung der in Achteln mit trennenden Achtelpausen notierten Variante des Grundmotivs in den Streichern ab Takt 10 deutlich⁴⁰ (Bsp. 2): Lassen die (allem Anschein nach flüchtig gemachten) Bleistifteinträge in der Partitur (T. 10, 12) für die Violinen die Lesart *portato* zu (dieses ist in Leibowitz' Stimmensatz⁴¹ gedruckt, dort auch in den Bratschen, korrespondiert jedoch weder mit der Alten noch mit der Neuen Gesamtausgabe), so stellt sich mit Blick auf die ergänzten Legato-Bögen in den Bässen (Stimmensatz, Vc./Kb., T. 11, 13; die nachfolgenden Bassviertel in Takt 14 erhalten je einen Tenuto-Strich) die Frage, ob diese Anweisungen im Bassregister einen Hinweis darauf geben können, bei den hohen Streichern den bei einem Portato-Strich üblichen Nachdruck auf jedem einzelnen Ton zu vermeiden. Dies vor dem Hintergrund der zu Anfang des Allegro ma non troppo offengelegten Absicht zur Durchsetzung eines Legato-Charakters, den dann wiederum auch das handschriftliche »Dolce« in den Streichern (Partitur, T. 11) befestigen kann. Dessen eingedenk wären die Nachträge in den Violinen eher als Entsprechung der schon von Beginn des Satzes bekannten Zeichengebung in der Paukenstimme aufzufassen, sodass mithin die Streichinstrumente auf dieselbe Weise ausgeführt werden sollen. Damit einher geht an allen drei Stellen der Hinweis, mit Aufstrich einzusetzen. Dem Höreindruck zufolge gelang die praktische Umsetzung (Audiobsp. 1).⁴²

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 1–17

Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 0:00–0:34, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

- 39 Vgl. dazu auch Adorno/Kolisch 1954/2009, 246 (Kolisch; Hervorhebung im Original): »Intellektuelles‹ Musizieren gegen ›spontanes‹, musikantisches, was gewöhnlich bedeutet, daß das eingefrorene, versteinerte ›Rubato‹ wiederholt wird. Jeder empfindet *gleich*. Nichts widerlegt diese These schlagender als die Gleichförmigkeit in der Freiheit.«
- 40 Leon Plantinga (1999, 218) bezeichnet diese Streichertakte als »a discordant echo of the opening timpani strokes«.
- 41 Insgesamt wird in dem Druck des Stimmensatzes bezüglich der Stricharten uneinheitlich verfahren, woraus sich Leibowitz' ›Nachbesserungen‹ erklären lassen.
- 42 Hingegen werden etwa in der zeitnahen Aufnahme des Violinkonzerts durch Wolfgang Schneiderhan und die Berliner Philharmoniker unter Eugen Jochum (*Beethoven Violinkonzert / Mozart Violinkonzert No. 5*, Wolfgang Schneiderhan / Eugen Jochum / Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon 447 403-2, 1962), die Leibowitz und Kolisch im Vorfeld ihrer Aufnahme diskutierten, die Streicherachtel deutlich voneinander abgesetzt. Die Einrichtung der Notenmaterialien kann also durchaus auch als Reaktion darauf gelesen werden.

The image shows a handwritten musical score for Ludwig van Beethoven's Violin Concerto, Op. 61, 1st movement, measures 8-19. The score is written on aged paper and includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Timpani (Timp.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The manuscript features various performance markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), 'dolce', 'allegro', and 'paura'. There are also handwritten annotations in blue and red ink, including 'Dolce' and 'P' in blue, and 'ce' and 'fg' in red. Measure numbers 10 and 15 are visible at the bottom of the staves.

Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 8–19, Einrichtung René Leibowitz/Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

Auf motivische Zusammenhänge zielen daneben die in den Streicherstimmen durchgängig eingetragenen Anweisungen zu einem Legato-Spiel ab (Partitur und Stimmensatz, T. 35–41).⁴³ Kolisch macht am Beispiel dieser Sechzehntelfigur, mit der Beethoven auch die nachfolgende Überleitung zum Seitensatz bewerkstelligt⁴⁴, und der triolischen Begleitung zum Moll-Abschnitt des Seitensatzthemas (T. 51–63) auf ein vermeintliches Merkmal von Beethovens Notierungsweise für Streichinstrumente aufmerksam: »Wenn er [Beethoven] hier keinen Bogen setzt, so bedeutet das nicht, dass solche [raschen] Passagen nicht legato gespielt werden sollen, was in der zeitgenössischen Praxis wohl selbstverständlich war.«⁴⁵ Dieses Argument wird von Kolisch und Leibowitz weitergedacht und auf das Grundmotiv zu Beginn des Satzes in Form der genannten nachgetragenen Stricharten übertragen. Als ausgemacht gelten kann, dass die Orchestermitglieder über solche »verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten« instruiert wurden (vgl. Audiobsp. 2).⁴⁶

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 35–63
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 1:07–2:03, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Es ist also davon auszugehen, dass Leibowitz und Kolisch hinsichtlich des Grundmotivs und dessen Varianten eine Systematisierung von Vortragsbezeichnungen im Blick hatten. Dieses Bestreben kann nachvollzogen werden sowohl anhand des Umgangs mit den genannten bei Beethoven ohne Artikulationsanweisung notierten und durch Pausen getrennten Achtelfolgen in den Streichern (T. 10–13) als auch anhand des in Leibowitz'

- 43 Robin Stowell (1998, 70) rechnet diese sequenzierte Sechzehntelkette nicht zu den »various clearly defined recurrences« des Paukenmotivs.
- 44 Diese Überleitung wird von Leibowitz in beiden Drucken nachträglich handschriftlich eingerichtet, ebenso in der Durchführung (T. 231–238) und vor Beginn der Solokadenz (T. 504–509).
- 45 Kolisch/Leibowitz 1979, 153. Dass sich die Sachlage freilich komplexer darstellt, hat Clive Brown herausgearbeitet und von einer Generalisierung in der Art von Kolisch Abstand genommen: »It can scarcely be doubted that Beethoven envisaged some variety of bowing where he merely wrote unmarked notes. Even where composers specified these kinds of detail, however, it is abundantly clear that the majority of nineteenth-century soloists did not feel themselves bound to follow them to the letter, and it is probable that few composers would have expected them to do so.« (Brown 1999, 182)
- 46 In der Korrespondenz zwischen Kolisch und Leibowitz wird die pädagogische Funktion des Orchesterleiters bei der Vermittlung spielpraktischer Inhalte immer wieder diskutiert. So befand Kolisch, Leibowitz' Vorschlag zu einem neuen Fingersatz im ersten Satz der *Eroica* (T. 65–72) sei »ein wichtiger Schritt von dem tödlichen Symbol der versteinerten Technik, dem Wechsel zwischen ›erster« und ›dritter« Lage, fort.« (Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Madison, 24.1.1960, SRL, PSS; auch abgedruckt in Kolisch 1992, 114), und lieferte zugleich einige verbesserte Griffe, um im vorgegebenen Tempo die Wechselnote des Motivs, die nun mit dem nachfolgenden Achtel gebunden wird, nicht zu verkürzen. Die nachgelassenen Aufführungsmaterialien, die 1961 bei der Aufnahme dieser Sinfonie im Rahmen von Leibowitz' Gesamteinspielung Verwendung fanden, belegen, dass der Streichergruppe diese Griffe kommuniziert wurden. Ein entsprechendes Vorgehen im Violinkonzert darf vorausgesetzt werden.

Stimmensatz gedruckten *portato* (T. 10, 12), die über den gesamten Satz hinweg häufig Zusätze und Präzisierungen erfahren. In der Mehrzahl der Fälle sind diese im Stimmmaterial der Streichinstrumente festgehalten, bei denen es offensichtlich galt, einem nachdrücklichen Absetzen der einzelnen Motivtöne entgegenzuwirken.⁴⁷ Die *Portato*-Zeichen, so meine vorgeschlagene Lesart, weisen auf eine Strichart hin, die durch das eröffnende Paukenmotiv bzw. den Piano-Dolce-Charakter des eröffnenden Holzbläserthemas vorgegeben wird. Keineswegs ist damit eine Nivellierung von Spieltechniken oder Artikulationsweisen intendiert. Einer Änderung des Charakters thematischer Gestalten, etwa infolge einer Änderung von Intensitäten und/oder Besetzungsstärken, wie im Folgenden für die Reprise gezeigt werden kann, ist artikulatorisch zu entsprechen.

Mit Beginn des Seitensatzes (T. 43), wo Leibowitz die ostinate Variante des Grundmotivs in den ersten Violinen (T. 42–49) entsprechend Takt 10 und den Nachfolgetakten ausführen lässt⁴⁸, wird folglich eher auf die Korrespondenzen zwischen Haupt- und Seitensatz abgezielt – worauf auch die Einrichtung der vorangehenden Überleitung ab Takt 35 schließen lässt, anhand der ebenfalls die besagte ›Legato-Tendenz‹ festgemacht werden kann. In geringerem Maße werden hingegen Gegensätze im Sinne eines Themendualismus prononciert, die das thematische Material beider Themen mit ihrem Piano-Dolce- bzw. Piano-Charakter ohnehin nicht bereithält.⁴⁹

Sowohl die den Hauptsatz ein- als auch die zum Seitensatz überleitenden Takte sind jeweils durch das Grundmotiv bzw. dessen Varianten bestimmt. Auch für den ersten Themenvortrag der Solovioline (T. 102–109) und den Beginn der Reprise (T. 365) trifft dies zu. Obwohl Leibowitz die repetierten Sechzehntel der Streicher in Takt 18 mit den Einträgen »punta« (Partitur) bzw. »an der Spitze« (Stimmensatz) versieht und damit ein *détaché* an der Bogenspitze fordert, konstatiert er deren motivische Verwandtschaft mit dem Grundmotiv, wenn er von »la liquidation du premier thème qui commence à la mesure 18«⁵⁰ spricht. Damit zeichnet sich eine Interpretation ab, die in der Verarbeitung

47 Die folgenden Varianten des Grundmotivs sind im von Leibowitz verwendeten Stimmensatz – in den mit * gekennzeichneten Takten auch in der von ihm verwendeten Partitur – bereits mit *Portato*-Anweisungen versehen: Takte 10–13 (Bässe ausgenommen, Leibowitz trägt, wie erwähnt, hier *Legato*-Anweisungen nach), 42, 44, 46, 65*, 67*, 110–113 (Bässe ausgenommen, hier trägt Leibowitz keine Strichart nach), 166*, 168* (die folgenden Streicherviertel mit *Tenuto*-Strichen von Leibowitz' Hand, analog ab Takt 444), 206, 208, 210 (die nachfolgenden Viertel mit *Tenuto*-Strichen von Leibowitz' Hand, analog ab Takt 485), 238, 240, 242, 244, 308, 310, 312, 314 (Vl. 1/Vl. 2, Leibowitz ergänzt die *Portato*-Anweisungen in den übrigen Streichern, in Takt 300 auch in den Bässen), 330–347* (Hr., auch 518*, 520*, Fag., Trp.), 355*, 356, 440*, 442*, 480, 482 und 484. Der Abgleich beider Aufführungsvorlagen zeigt zu Satzbeginn Partitur und Stimmen in weitgehender Übereinstimmung. In der Folge nimmt der Detailreichtum in der Partitur ab – so kehren beispielsweise keine der genannten Zusätze vom Beginn der Orchesterexposition in der Soloexposition wieder – es zeigen sich dagegen aber neu hinzutretende Anweisungen.

48 Lediglich der Stimmensatz gibt an dieser Stelle das *Portato*-Zeichen wieder. Zu den gedruckten Vorgaben in den Takten 42, 44 und 46 fügt sich in Takt 48 Leibowitz' Ergänzung.

49 Allein in den Takten 28 und 51 wird die harmonische Uniformität der Orchesterexposition aufgebrochen.

50 »die Fortsetzung des ersten Themas, die in Takt 18 beginnt« (Leibowitz 1960/86, 145, Übersetzung TG). Bei der Übersetzung sieht man sich terminologischen Unwägbarkeiten gegenüber, insofern »liquidation« kontextabhängig unterschiedliche Bedeutungen haben kann. Leibowitz selbst beschreibt

des Grundmotivs einen durchführungsartigen Zug erblickt, der sich über weite Teile des Satzverlaufs erstreckt. Die spezifischen Aufführungshinweise, die Leibowitz und Kolisch diesbezüglich geben, wären folglich als Versuche zu betrachten, den klangfarblichen und motivischen Varianten dieses Motivs Rechnung zu tragen und damit zugleich die übergeordnete motivische Verwandtschaft hörbar zu machen. Im Fall der diminuierten Motivvariante der Überleitung resultiert daraus ein Klang, der entsprechend Beethovens Piano-Vorschrift die Streicher gegenüber dem Dolce-Thema der Holzbläser zunächst im Hintergrund hält und dessen dynamisches Potential – wie das des übrigen Orchesters – erst im Folgenden entfaltet.⁵¹ Von Kolisch wird dieser Sachverhalt in der Radiosendung unter dem Themenpunkt ›Streichernotation‹ abgehandelt: »Wenn er [Beethoven] sie [rasche Passagen] nicht legato gespielt haben will, so setzt er ausdrücklich Punkte darüber oder vermerkt ›non legato‹, ›staccato‹ oder ›al punto d'arco‹.«⁵² In Beethovens Konzert sind es dann die trugschlüssige Wendung nach B-Dur (T. 28) sowie die auffälligen dynamischen und rhythmischen Akzente, in denen am ehesten ein kontrastierendes Element erblickt werden kann. Dessen Vorbereitung dürfte Leibowitz' Wahl der *Espressivo*-Anweisung in den Takten 16 bis 17 (Partitur und Stimmensatz) insofern gegolten haben, als hier mit der aufgrund der thematischen Konstellation augenscheinlich geänderten Streicherartikulation eine markante Abschnittsgliederung bewirkt wird.⁵³ Zudem richtet der Dirigent – das Nachzeichnen und farbige Hervorheben des dynamischen Verlaufs in der Partitur ›visualisiert‹ dies – sein Augenmerk auf Beethovens Schwelldynamik, die sich aus einem *Pianissimo*-*Fortissimo*-Gegensatz heraus entwickelt. Kulminationspunkt ist das großangelegte Orchestertutti in Takt 28 (Audiobsp. 3).

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 18–34
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 0:35–1:06, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

an anderer Stelle (vgl. Leibowitz 1951, 40–42) mit diesem Begriff Techniken des Abspaltens und Fortspinnens am Beispiel des ersten Satzes von Johann Sebastian Bachs Italienischem Konzert (BWV 971). Schönberg kennzeichnet das kompositionstechnische Verfahren im Rahmen seiner Ausführungen zum Thementypus Satz: »Liquidation consists in gradually eliminating characteristic features, until only uncharacteristic ones remain, which no longer demand a continuation. Often only residues remain, which have little in common with the basic motive. In conjunction with a cadence or a half cadence, this process can be used to provide adequate delimitation for a sentence.« (Schoenberg 1967, 58, Hervorhebung im Original.) Im vorliegenden Artikel erfolgt ein Rückgriff auf den ›neutraleren‹, die Sachlage freilich nicht völlig adäquat beschreibenden Begriff ›Fortsetzung‹.

- 51 Eduard Melkus sieht in dieser Passage eine »einfache, stufenweise Steigerung zum Forte«, in dem »ff-Ausbruch T. 28 [...] nur die notwendige Fortsetzung der vorangegangenen p-Tremoli« (1964, 168).
- 52 Kolisch/Leibowitz 1979, 153. Der Austausch zwischen Leibowitz und Kolisch in Fragen der Streicherartikulation, insbesondere der ›Problematik‹ des *spiccato*, fand in inhaltlich sich ähnelnder Form Eingang in einschlägige Veröffentlichungen beider. Vgl. Leibowitz 1965/86, 494; Kolisch 1983, 49.
- 53 In Soloexposition und Reprise entfällt dieses Tutti, die Themenabfolge ist hier eine andere. Die Strichart für die Streichertremoli wird beibehalten.

In der Reprise, in der das Hauptthema im vollen Orchester einsetzt (T. 365–373), während in der Exposition dieses Tutti ausgespart blieb, gehen dann mit der veränderten instrumentalen Disposition artikulatorische Modifikationen einher. Auf das *fortissimo*⁵⁴ folgend setzt Leibowitz in Takt 366 ein *sforzato piano* – die themenführenden Holzbläser nimmt er aus –, legt eine dynamische Steigerung an, die ihren Ausgang von ebendort nimmt und ihr Ziel in dem *fortissimo* des vom übrigen Orchester skandierten Grundmotivs hat (T. 369). Damit markiert er zugleich den Beginn des Nachsatzes (T. 370), auf den er diese Steigerungsanlage überträgt. Wird das in der Exposition noch für die repetierten Achtel eingeforderte, getragene und leicht angebundene Spiel zu Reprisenbeginn zunächst suspendiert, wenn Leibowitz in den Streichern (Stimmensatz, T. 365, 369) mit dem Wechsel von Ab- und Aufstrich auf ein deutliches *détaché* dringt, so wird jene Strichart dann in den Takten mit einer reduzierten Besetzung, jeweils mit Aufstrich einsetzend, erneut eingefordert (Stimmensatz, T. 374–377). Die Intensitätsstufen dieser vier Takte bewegen sich in Leibowitz' Notenmaterialien zwischen *forte* und *fortissimo* (Bsp. 3/Audiobsp. 4).



http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 365–381
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 12:20–12:54 © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Aus diesen Maßnahmen, die auf die klangliche Balancierung einzelner Instrumente und Instrumentengruppen zueinander hinauslaufen und damit für den Orchesterklang insgesamt prägend sind, lässt sich schlussfolgern, dass für Leibowitz und Kolisch ein einmal verfügbarer Motivvortrag keineswegs starr zur Anwendung gelangt, sondern sich vielmehr abhängig vom musikalischen Kontext – hier zu Reprisenbeginn angesichts geänderter Dynamikverhältnisse und geänderter Instrumentation – mittels einer entsprechenden Anweisung (neu) zu realisieren hat. Deutlich wird dies auch, wenn Leibowitz in der Durchführung vor dem in Takt 247 im *fortissimo* und in der Variante der Dominanttonart a-Moll einsetzenden Seitensatzthema für das auftaktige Grundmotiv in Takt 246 ausdrücklich Bogenwechsel in Violinen und Bratschen vorsieht, die er entgegen dem jeweils gedruckten *portato* auch in den Takten 261 und 263 beibehält, während das *piano dolce* der vorangehenden Dur-Version entsprechend durch die zu Beginn des Satzes eingeführte Artikulation der Streicher (T. 240, 242, 244) begleitet wird.

Die vergleichende Höranalyse der Einspielung fördert gleichwohl andere Ergebnisse zu Tage (Audiobsp. 4 und 5). Leibowitz' und Kolischs Versuchen, ihre Interpretation schriftlich zu fixieren, stehen die Grenzen der Realisierbarkeit gegenüber. So werden im direkten Abgleich der genannten Reprisenakte die Schwierigkeiten des Orchesters im Umgang mit dem von Leibowitz geforderten Wechsel der Stricharten offenkundig. Der Änderung der Bogenführung, die Leibowitz nach dem *fortissimo* des Orchester-

54 Zuvor vermerkt Leibowitz in der Partitur, das *crescendo*, das Beethoven in Takt 364 notiert, nicht zu früh zu beginnen, und gibt in den Pizzicato-Takten den Hinweis »senza cresc.« (T. 361).

39

365

370

Fl. *ff sf sf*

Ob. *ff sf sf* a²

Cl. *ff sf sf*

Fg. *ff sf sf*

Cor. *ff sf sf*

Tr. *ff sf sf*

Timp. *ff* *tr*

TUTTI

Viol. princ. *ff sf sempre ff*

Vl. I *ff sf sempre ff*

Vl. II *ff sf sempre ff*

Vla. *ff sf sempre ff*

Vlc. *ff sf sempre ff*

Cb. *ff sf sempre ff*

365

370

W. Ph. V. 45

Beispiel 3: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 365–371, Einrichtung René Leibowitz/Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

tutti in den Takten 374 bis 377 vorgibt, folgen die Streicher nicht, stattdessen wird das *détaché* vom Beginn der Reprise fortgesetzt.⁵⁵ Die Takte 261 und 263 wiederum legen Unterschiede in der Balance der Intensitätsgrade offen, die auf eine Unentschiedenheit der Streicher in der Ausführung der angezeigten Strichart hindeuten. Während in Takt 263 das von Leibowitz vorgegebene *détaché* vergleichsweise deutlich artikuliert wird, treten die Bogenwechsel in Takt 261 weniger trennscharf hervor, was zur Folge hat, dass die Kontinuität des *fortissimo*, die Beethoven vorschreibt (T. 256: *sempre fortissimo*), in diesem Takt einen zwar begrenzten, aber dennoch wahrnehmbaren Einbruch erfährt.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio05.mp3

Audiobeispiel 5: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 246–264
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 8:16–8:51, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

3. TEMPOGESTALTUNG

War etwa seit Beginn des 19. Jahrhunderts ein Begriffsverständnis gebräuchlich, das unter Tempo *rubato* »verschiedene Formen der Tempomodifikation beim musikalischen Vortrag«⁵⁶ zusammenfasste, so erfuhr dieses um die Jahrhundertmitte und dann verstärkt in der Auseinandersetzung mit Richard Wagners 1869 veröffentlichter Dirigierschrift⁵⁷ eine Neuakzentuierung: Anstatt der Verlängerung und Verkürzung einzelner Dauernwerte wurde der Tempovortrag in toto anvisiert. Leibowitz knüpft hier an, äußert jedoch zugleich einen Vorbehalt, wenn er die musikalische Zeitgestaltung nicht auf subjektive Befindlichkeiten der Ausführenden zurückgeführt wissen will:

[...] l'exécution de n'importe quel fragment musical – aussi infime soit-il – implique la recreation à la fois spontanée et réfléchie de la structure même de ce fragment et cette structure se réalise concrètement de par la synthèse sur le plan sensible de toutes ses composantes : mélodie, harmonie, rythme, tempo, phrasé, timbre, intensité. [...] Il ressort de là que les fluctuations du tempo dépendent de la pulsation du discours [musical], c'est-à-dire du sens même des transformations structurales.⁵⁸

55 Die Nuancierung im Vortrag, die hier verfehlt wird, könnte, bediente man sich Kolischs Polemik aus »Über die Krise der Streicher«, ein Beispiel eingefahrener Konventionen in der Streicherpraxis abgeben; eine Praxis, die »alle dynamischen und Ausdruckskategorien zu einem uncharakteristischen Brei nivelliert« (Kolisch 1958, 86).

56 Synofzik 2005, 8. Vgl. auch Hudson 1994.

57 Wagner 1869/1911.

58 »[...] die Ausführung gleich welchen musikalischen Fragments – so winzig es auch sei – schließt das zugleich spontane und durchdachte Nach-Schaffen der Struktur dieses Fragments ein und diese Struktur tritt konkret im Nachvollzug der Synthese aller ihrer Bestandteile zu Tage: Melodik, Harmonik, Rhythmik, Tempo, Phrasierung, Klangfarbe, Tonstärke. [...] Daraus geht hervor, dass die Schwankungen des Tempos von dem Pulsieren der Tonsprache abhängen, d.h. von der Bedeutung der strukturellen Wandlungen« (Leibowitz 1971d/86, 221f., Übersetzung TG). Von Kolisch ist diesbezüglich überliefert: »Wir müssen der Konstruktion bis ins letzte Detail nachspüren und *eigentlich*

Bestimmt Leibowitz das »Rubato als Träger der subjektiven Kategorien im musikalischen Vortrag«⁵⁹, so bewegt er sich auf einer Linie mit Kolisch, indem er das Subjektive der Musik und nicht etwa das Subjektive der Interpretation damit bezeichnet: »Es handelt sich [...] um die Verdammung der exzessiven Dimension dieses Rubato, welches im Dienste eines Beethoven-fremden, sentimentalischen Ausdrucks das Tempo wesentlich ändert.«⁶⁰

In der Interpretation des Violinkonzerts sind Flexibilisierungen im Tempoverlauf vor allem an Stellen ausgeprägt, an denen der Solovioline die Ausdeutung thematischer Prozesse übertragen ist. Vielleicht lässt sich mit dem Begriff »Wiener Espressivo«⁶¹ am ehesten die Vortragsweise in diesen Passagen charakterisieren, in denen Kolisch thematisches Material »frei«, d.h. ohne Betonung metrischer Schwerpunkte vorträgt. So ist im Kopfsatz Kolischs expressive Ausdeutung der Diminuendo-Takte 521 und 522 im Schlussabschnitt des Satzes nach der Solokadenz auffällig, die im Rahmen der letzten Wiederkehr des Seitensatzthemas eine Augmentation von Takt 517 bzw. 519 darstellen und in denen mit den verdoppelten Dauernwerten der zwei Oktaven nach oben versetzten Melodietöne die Folge der Hauptfunktionen S und D im ganztaktigen harmonischen Rhythmus erfolgt. Kolischs Spielweise zeitigt dabei eine aufführungspraktische Konsequenz: Das erste Fagott setzt in Takt 523 verfrüht ein. Als Solist übernimmt Kolisch hier die Führung des Orchesters, für das jedoch, worauf der vorzeitige Einsatz des Fagotts hindeutet, diese Vortragsentscheidung, die auf Kolischs analytischen Überlegungen zur Struktur des Themas beruht, nicht ganz schlüssig ist; freilich ist nicht ausgeschlossen, dass der Grund (auch) praktischer Natur und in der fehlenden Abstimmung von Solist, Dirigent und Orchester zu suchen ist (Bsp. 4/Audiobsp. 6).

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio06.mp3

Audiobeispiel 6: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 511–524
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 23:36–24:06, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Diese Tempogestaltung ist gleichwohl nicht der von Leibowitz gemeinsam mit Kolisch bzw. der in *Le Compositeur et son double* kritisierten Vortragsart geschuldet, die in der Coda »eine Art träumerische Reminiszenz-Stimmung«⁶² erzeugt und dazu führt, dass »certains figures perdent ainsi non seulement leur caractère propre, mais deviennent

die Kompositionsarbeit nachvollziehen.« (Adorno/Kolisch 1954/2009, 245, Hervorhebung im Original)

59 Kolisch/Leibowitz 1979, 151.

60 Ebd., 153.

61 Vgl. dazu Mattes 2013; Kapp 1990.

62 Kolisch/Leibowitz 1979, 153. Im dritten Teil seiner Violinschule schreibt Joseph Joachim in Takt 511 »in tempo« (Joachim / Moser 1905, 198), was den Schluss zulässt, dass eine im Vergleich mit der Exposition übermäßige Temporückung an dieser Stelle zu Beginn des 20. Jahrhunderts wohl bereits in die Aufführungspraxis eingegangen war.

56 SOLO
sul D e G

Viol. princ.

dolce
pizz.

VI.I
pizz.

VI.II
pizz.

Vla.
pizz.

Vcl. e Cb.
pizz.

p

515

Ob.

Cor.

pp

dim.

Viol. princ.

3 3

dim.

VI.I
dim.

VI.II
dim.

Vla.
dim.

Vcl. e Cb.
dim.

520

Fg.

Cor.

pp

Viol. princ.

3 3 3 3 3 3

VI.I
arco

VI.II
arco

Vla.
arco

Vcl. e Cb.
arco

pp

525 W. Ph. V. 45

Beispiel 4: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 511–528, Einrichtung René Leibowitz/Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

même, parfois, à peine reconnaissables.«⁶³ Kolischs und Leibowitz' Tempo von $\text{♩} = 59$ ⁶⁴ nach Abschluss der Solokadenz, das in den Takten 521 und 522 auf $\text{♩} = 52$ reduziert wird, weist eine deutlich geringere Schwankungsbreite auf als die Werte, die Kolisch aus den von ihm zu Vergleichszwecken herangezogenen Einspielungen ermittelt.⁶⁵ Maßgeblich ist dabei Folgendes: Die Anwendung des *espressivo* erfolgt im Rückschluss auf die melodische und harmonische Struktur und aufgrund des Umstands, dass der Solovioline hier erstmals das Seitensatzthema (in der Dur-Variante) in vollem Umfang übertragen ist. Kolisch begreift diese zwölf Takte als musikalische Sinneinheit – bereits in Leibowitz' obige Bemerkung zur Tempowahl floss diese Sichtweise ein – und gestaltet einen Phrasenschluss, in dem er die beiden Halben in Takt 522 geringfügig, aber dennoch wahrnehmbar dehnt. Für das Verhältnis von Analyse und Aufführung in Kolischs Theorie bestätigt sich hier, was Jan Philipp Sprick für Kolischs Analysen zu den Beethoven-Streichquartetten festgehalten hat: »Die ›structural analysis‹ ist gewissermaßen immer im Hinblick auf die ›re-creative analysis‹ konzipiert.«⁶⁶ Wenn Kolisch in seinem Artikel »Schönberg als nachschaffender Künstler« über dessen Kompositionen bemerkt, dass die »Gliederung [...] durch eine Interpunktion verdeutlicht [wird], die nicht nur die Hauptabschnitte trennt, sondern jedes Phrasenende deutlich macht«⁶⁷, so verweist das auf einen grundlegenden Aspekt der Aufführungslehre der Wiener Schule. Vor dem Hintergrund dieser prinzipiell analytisch fundierten Herangehensweise besteht für Kolisch

63 »[...] bestimmte Figuren gehen so nicht nur ihres eigenen Charakters verlustig, sondern werden bisweilen sogar kaum wiedererkennbar« (Leibowitz 1960/86, 147, Übersetzung TG). Ein weiterer »Traditionsbestand«, der oftmals – und so auch bei Kolisch und Leibowitz (Kolisch / Leibowitz 1979, 153) – diskutiert wird, ist die Tempoabsenkung in der g-Moll-Episode des Kopfsatzes (T. 331–356), zu der Janet M. Levy festhält, es handele sich dabei um »an entrenched performance tradition, almost a ›given‹ rather than a personal choice« (2001, 43, Anm. 20).

64 Durchschnittswert ermittelt für Takte 511–520. Zum Vergleich: Die Exposition beginnt mit $\text{♩} = 63$, der Seitensatz mit $\text{♩} = 61$ (Durchschnittswerte ermittelt für die Takte 1–9 und 43–50). Im Rahmen dieser Studie kam die Analysesoftware *Sonic Visualizer* (Version 2.5) zum Einsatz (vgl. zur Funktionsweise Cook/Leech-Wilkinson 2009). Tempomessungen bilden hier lediglich Anknüpfungspunkte für weiterführende interpretatorische Betrachtungen. Selbstredend können metronomische Durchschnittstempi die Vielschichtigkeit musikalischer Zeitabläufe nur annähernd wiedergeben und »ebnen« Extremwerte tatsächlich realisierter Tempi innerhalb der gemessenen Passagen »ein«. Vgl. dazu jüngere Studien, die den Aspekt der Zeitgestaltungsanalyse stärker herausstellen (Laubhold 2014; Drčar 2015). Im Vergleich mit den von Mark Katz zusammengetragenen Daten von 32 Einspielungen aus dem Zeitraum von 1925 bis 1998 zum Kopfsatz des Violinkonzerts von Beethoven ist die Tempogestaltung von Leibowitz und Kolisch zu Codabeginn freilich »herausragend«. Liegt der Maximalwert in Katz' Untersuchungssample bei $\text{♩} = 109$ (Heifetz / Münch / Boston Symphony Orchestra, 1955), der Minimalwert bei $\text{♩} = 65$ (Neveu / Rosbaud / Orchester des Südwestdeutschen Rundfunks, 1949; Stern / Bernstein / New York Philharmonic Orchestra, 1965), so bewegt sich der Mittelwert aller von Katz untersuchter Aufnahmen bei $\text{♩} = 78$ –80. Katz vermisst die Takte 511 bis 518. Vgl. Katz 2003, 42–44.

65 Kolisch spezifiziert im Radiogespräch diesbezüglich nicht genauer und nennt als Grundlage lediglich »[e]ine statistische Untersuchung vieler Plattenaufführungen« (Kolisch/Leibowitz 1979, 153). Als Bezugspunkt verifizierbar ist, wie oben gezeigt, die Einspielung mit Schneiderhan, Jochum und den Berliner Philharmonikern.

66 Sprick 2009, 216.

67 Kolisch 1924, 306. Vgl. auch Kolisch 1983, 89f.

oder Leibowitz kein Unterschied zwischen der Wiedergabe von Stücken des klassisch-romantischen Repertoires und von Schönbergs Werken.⁶⁸

4. DIE SOLOKADENZ ZUM ERSTEN SATZ

Die Gesamtanlage von Beethovens Violinkonzert weist das Werk nicht ausschließlich als Virtuosenstück aus⁶⁹, vielmehr kann ihr eine ›sinfonische Orientierung‹ bescheinigt werden. So steht die Mitwirkung des Soloinstruments an den Themenexpositionen bzw. der Entfaltung des musikalischen Prozesses gegenüber der Einbindung des Orchesters zurück, das mit Blick auf die Gattungstradition recht eigentlich eine ›Aufwertung‹ in diesem Konzert erfährt.⁷⁰ So fügt sich die Violine eher ein, als dass sie das Satzgeschehen dominierend bestimmt.⁷¹ Diese Sichtweise lässt sich insoweit stützen, als das zweite prononcierte Hervortreten der Solovioline im Kopfsatz in der Durchführung ab Takt 284 von Leibowitz und Kolisch keineswegs abschnittsgliedernd ausgelegt, sondern als Teil eines bereits begonnenen Verarbeitungsprozesses begriffen wird: Mit dem Hinweis auf die identische Länge von Durchführung und Solokadenz (jeweils 141 Takte) verortet Kolisch den Durchführungsbeginn in Takt 224⁷², den auch das Formschema von Leibowitz' Taschenpartitur angibt, und fällt damit eine Entscheidung gegen Takt 284 und den zweiten Eintritt der Solovioline, den Analysen bisweilen als Ausgangspunkt des neuen Formteils benennen.⁷³ Vor diesem Hintergrund können Leibowitz' und Kolischs Bemühungen um eine Violin-Übertragung der von Beethoven für die Klavierfassung seines Violinkonzerts (op. 61a, 1807) erstellten Solokadenz zum ersten Satz betrachtet werden. Entsprechend spieltechnisch anspruchsvoll und unidiomatisch musste, so Leibowitz, diese Übertragung daher ausgefallen.⁷⁴ Für die Originalfassung op. 61 selbst liegen bekanntlich keine von Beethoven komponierten Solokadenzen vor.

In dem Lexikonartikel »La Cadenza«, dessen Publikationsjahr 1963 den Rückschluss auf die Zeit seiner Abfassung während der Aufführungs- und Aufnahmepreparation des Beethoven-Violinkonzerts erlaubt, erläutert Leibowitz vier Strukturtypen und schlägt die

68 Vgl. Kolisch 1983, 54f.

69 Vgl. Schwarz 1958.

70 In neuerer Handbuchliteratur wird Beethovens op. 61 als »gattungsgeschichtliche Ausnahmekomposition« (Knop 2013, 393) vorgestellt, zugleich werden anhand dieses Beispiels kompositorische Konventionen der Gattung herausgearbeitet.

71 Hartmut Hein hält im Vergleich mit Beethovens Klavierkonzerten für das Violinkonzert fest: »Die wesentlich unabhängige Funktion des Orchesters entsteht durch die begrenzteren Möglichkeiten des solistischen Melodieinstruments, das Orchester zur Übernahme seiner Verarbeitungsweisen zu bewegen, während ein Klaviersatz zu Beethovens Zeit schon alle Reaktions- und Initiationsmöglichkeiten hat, dem Orchester in allen Lagen und auf allen Ebenen harmonischer, dynamischer, melodischer und polyphoner Gestaltung zu begegnen« (2001, 339).

72 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 154; Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Madison, 17.11.1960, SRL, PSS. Auch abgedruckt in: Kolisch 1992, 116.

73 Vgl. u.a. Knop 2013, 399; Krause 2009, 158.

74 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 155.

instrumentale Solokadenz der Kategorie »struttare episodiche«⁷⁵ zu. Zu deren Merkmalen rechnet er u.a. eine durchführungsartige Anlage, nicht im Sinne einer harmonisch-thematischen Verarbeitung, sondern in Form einer freien ›Reihung‹ melodisch-thematischer Gedanken.⁷⁶ In der Folge ist es nicht das virtuose Moment als vielmehr die strukturelle Funktion dieses Formteils, auf die Leibowitz abzielt.⁷⁷ Ganz allgemein gesprochen bilde die Solokadenz zunächst eine Zäsur innerhalb des Satzverlaufs eines Instrumentalkonzerts aus. Einen Ausweis für das Prozesshafte einer Formanlage, das durch ihren Einschub zwar gleichsam ›suspendiert‹ werde, könne die Solokadenz aber dennoch liefern, indem sie die Möglichkeit zu einer erneuten Auseinandersetzung mit dem exponierten Themenmaterial eröffne.⁷⁸

Kolischs Überlegung wiederum nimmt ihren Ausgang von der Grundthese, dass es sich sowohl bei dem Orchestertutti ab Takt 224 als auch bei der Solokadenz um durchführungsartige Abschnitte handle: »Die strukturelle Idee [der Solokadenz] ist also offenbar die einer zweiten Durchführung. Welch ein grandioser Einfall, dadurch ein Gegengewicht zu den zwei Expositionen herzustellen!«⁷⁹ Zwei Gründe waren offensichtlich für die Bestimmung des Durchführungsbeginns ausschlaggebend: die Harmonik mit dem in Takt 224 trugschlüssig eintretenden F-Dur und – im Vergleich mit der Orchesterexposition – die Varianten in der Instrumentation. Die Themengestalt, mit der Orchester (T. 224) und später die Solovioline in der Kadenz (T. 510) ihren jeweiligen Part eröffnen, ist aus der Orchesterexposition bekannt, in der sich mit dem B-Dur-Gedanken in Takt 28 rhythmisch und dynamisch akzentuiert erstmals ein vollgültiges Tutti ausbildete, an das sich, wie oben gezeigt, nach einer überleitenden Passage in den ersten Violinen das zweite Thema anschloss (T. 51). Diese Reihenfolge bleibt auch in der Durchführung gewahrt (Seitensatzthema ab T. 239). Vergewenwärtigt man sich das Auftreten dieses ›Durchführungsgedankens‹ in Takt 224 und 497, so ist Folgendes bemerkenswert: Er bleibt – abgesehen von der Solokadenz – dem Orchester vorbehalten und fehlt, legt man die im Orchester exponierte Themenreihenfolge zugrunde, in der Soloexposition ebenso wie in der Reprise, in der Beethoven eine stärkere Verklammerung der aus beiden Expositionen bekannten formalen Abläufe und damit von Orchester und Solovioline vornimmt. Erst der unmittelbar der Solokadenz vorgeschaltete Tuttiblock (T. 497–510) bringt ihn zu Gehör. Die erste, ›eigentliche‹ Durchführung, deren Beginn Kolisch in Takt 224 markiert, ebenso wie die zweite, als die der Geiger die instrumentale Kadenz der Violine ansieht, können aus formaler Sicht damit als jeweils komplementär zu den ihnen vorausgehenden Satzteilen begriffen werden, indem sie sowohl die von der Solovioline exponierten als auch im Wechsel von Tutti und Solo rekapitulierten Themenkomplexe ›vervollständigen‹.

75 Leibowitz 1963, 357. Neben der Instrumental- bzw. Vokalkadenz behandelt Leibowitz ebenso die mit dem Begriff ›Kadenz‹ bezeichnete harmonische Wendung.

76 Gegenüber Kolisch bemerkt Leibowitz, dass ihn hinsichtlich der Klaviersolokadenz »der Durchführungskarakter [sic] auch frappiert hat.« (Brief von René Leibowitz an Rudolf Kolisch, Paris, 21.11.1960, zit. nach Kolisch 1992, 117)

77 Vgl. Leibowitz 1963, 357.

78 Vgl. ebd., 358.

79 Kolisch / Leibowitz 1979, 154.

Bereits die Reprise erfährt als Formteil gegenüber der Solo-Exposition eine Dynamisierung und bereitet damit auf den Durchführungscharakter der Kadenz vor. Der Einschub der Solokadenz bricht dabei den ›Themenblock‹ auf, der zuvor den ersten Teil der Durchführung bis zum Einsatz des Soloinstruments bildete (T. 224–283). Der ›Durchführungsgedanke‹ in Takt 497, hier wie in Takt 28 in B-Dur formuliert, wird in derselben Tonart am Beginn der Solokadenz aufgegriffen. Der Solovioline wird in der Kadenz eine hohe spieltechnische Virtuosität auferlegt, zumal die thematische Verarbeitung im selben Zuge erfolgen muss. Dem Fehlen von für das Violinkonzert komponierten Solokadenz aus Beethovens Hand⁸⁰ wird also von Kolisch und Leibowitz mit einer Verwendung der Klavierkadenz und deren – für ein Streichinstrument untypischen – Idiomatik begegnet.⁸¹ Nicht die Zurschaustellung der Spielfertigkeiten des Solisten rückt hier in den Vordergrund; die instrumentaltechnischen Anforderungen erklären sich vielmehr aus der kompositorischen Struktur der für Violine bearbeiteten Klavierkadenz. Die Funktion der von Beethoven mit der Klavierkadenz komponierten Paukenstimme geht dabei über die der Begleitung hinaus, indem das aufgebotene Grundmotiv wie im Kopfsatz insgesamt den metrischen Puls vorgibt und in quasi solistischer Manier die Bewegungsformen kennzeichnet.

In Audiobeispiel 7, das den Marcia-Abschnitt (*Più vivace*) der Solokadenz wiedergibt (T. 36–51), ist die achttaktige Periode (T. 36–43) durch eine Steigerungsanlage gekennzeichnet. Insgesamt ist Kolischs Spiel agogisch freier als im übrigen Kopfsatz. So verbindet er das vorgeschriebene *crescendo* mit einem *accelerando*, der Durchschnittswert für die Takte 36 bis 43 (und ihre Wiederholung) ist $\downarrow = 71$, die Tempomaxima liegen bei $\downarrow = 82$ –84. Auch in den Takten 44 bis 51 bindet Kolisch Dynamik und Agogik aneinander: Mit dem *diminuendo* im zweiten Durchgang retardiert er. Sein Vortrag ist in diesen Takten weniger reich an Tempohöhepunkten, insgesamt kann eine Annäherung an die für den ersten Satz maßgeblichen Werte festgehalten werden (Durchschnittswert in den Takten 44 bis 51: $\downarrow = 63$).

Was bereits Kolischs Radio-Statement über die Klaviersolokadenz zum zweiten und dritten Satz herausstellt, nämlich dass Beethoven in diesen Fällen weniger originell

80 Mit Blick auf die damalige Aufführungspraxis dürfte Leibowitz' und Kolischs Übertragung einen Sonderfall dargestellt haben. Leibowitz hält dazu fest, dass es »manche Ersatzstücke von fremden Händen, darunter auch einige ganz gute« gäbe, betont aber hinsichtlich seiner Unternehmung mit Kolisch, dass versucht worden sei, »diese natürlich sehr idiomatischen Gebilde [der Klavierfassung] ohne Preisgabe des geringsten Details auf das fremde Medium zu übertragen« (Kolisch/Leibowitz 1979, 154). Die von Joseph P. Swain hervorgehobenen Charakteristika der Solokadenz zu Beethovens Klavierkonzerten beschreiben durchaus zutreffend auch die Solokadenz zu der Klavierfassung des Violinkonzerts: »Indeed, one characteristic that all his [Beethoven's] cadenzas share is that their structures respond to the demands and special features of the movements for which they are composed. [...] Both the emphasis on the principal motive and the use of subsidiary keys will be among the most important components of a long cadenza form.« (1988, 46 u. 58)

81 Leibowitz zufolge weist allgemein die Solostimme im Violinkonzert diese Merkmale auf: »En fait, il s'agit là plutôt d'une partie écrite selon les ›règles‹ du piano que selon celles que l'on considère habituellement comme ›violonistiques‹.« (Leibowitz 1965/86, 496: »In der Tat handelt es sich hier vielmehr um eine nach den ›Regeln‹ des Klaviers geschriebene Partie als nach solchen, die man gewöhnlich als ›violonistisch‹ betrachtet«, Übersetzung TG.) Die Beethoven-Forschung streicht diesen Punkt ebenso nachdrücklich heraus. Vgl. u.a. Stowell 1998, 19; Knop 2013, 402.

gearbeitet habe als in der Instrumentalkadenz zum Kopfsatz, wird in mehreren mit Leibowitz gewechselten Briefen wiederholt.⁸² Dass ein Ungleichgewicht in der musikalischen Erfindung zwischen den Klavierkadenzen der einzelnen Konzertsätze herrschte, war jedoch kein Beweggrund, eigene Solostücke an deren Stelle zu verwenden.⁸³

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio07.mp3

Audiobeispiel 7: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, Solokadenz, T. 36–51 (»Marcia. Più vivace«)

Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 19:15–20:16, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

5. ARTIKULATION UND DYNAMIK IM LARGHETTO

Zu Beginn des Larghetto versieht Leibowitz alle Streicher mit Dämpfer und weitet somit die klangliche Einfärbung auf den gesamten Streichersatz für die Takte 1 bis 88 aus (also bis drei Takte vor Satzende, wo Beethoven »senza sordino« fordert, Vl. 1/Vl. 2) – bei Beethoven sind Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe ohne Dämpfer notiert. In den Streicherstimmen ist beim ersten Themavortrag und bei den drei folgenden Variationen über dem Auftaktmotiv aus punktiertem Achtel und Sechzehntel ein Bogen gedruckt. Weist diesen auch das den Satz beschließende doppelt punktierte Motiv (T. 89 mit Auftakt) auf, so streicht Leibowitz die in seiner Ausgabe gedruckten Bögen an dieser Stelle mit Blick auf den nun geänderten Streicherklang.

Für die Artikulation des Themas und von dessen ersten beiden Variationen ist die im Stimmensatz gedruckte Zeichenkombination aus Querstrich und Punkt zwischen Notenkopf und Bogen maßgeblich. In der Partitur, in der die Bogeneinträge fehlen, bestimmt Leibowitz jeweils mit Akzent⁸⁴, Punkt und Bogen zusätzlich den »Schärfegrad« der Trennung der auf einen Bogenstrich zu spielenden Motivtöne (Bsp. 5/Audiobsp. 8). Wie im ersten Satz zeigt sich auch hier im Abgleich von Partitur und Stimmensatz, dass letzterer detaillierter bezeichnet ist. Beim Wiedereintritt der Tonika im letzten Takt des Themas und der ersten Variation hebt Leibowitz das gedruckte *portato* (Stimmensatz) in den Violinen hervor, eine Übertragung dieser Strichart in die Partitur findet aber nicht statt. Offensichtlich ist, dass Leibowitz dieses *portato* – die Neue Gesamtausgabe verzeichnet es nicht – als adäquat erachtet, im vorgegebenen dynamischen Rahmen (*pianissimo* bzw. *piano*) Themavortrag wie -variation zu beschließen. In den crescendoierenden Takten im

82 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 154; Briefe von Rudolf Kolisch an René Leibowitz, Madison, 21.3., 1.6., 30.6.1964, alle SRL, PSS.

83 So ließ Kolisch Leibowitz brieflich wissen, dass er sich keine eigenen Kadenzen zum dritten Satz zutraue. Vgl. Brief von Rudolf Kolisch an René Leibowitz, Madison, 27.1.1961, SRL, PSS.

84 Die Ähnlichkeit dieses Zeichens (v) mit der Anweisung »mit Aufstrich spielen« ist unverkennbar. Aufgrund der Ausarbeitung der Bogenführung im Stimmensatz ist dennoch davon auszugehen, dass die Partitur zu Satzbeginn keine Stricharten wiedergibt. Detaillierte Angaben dazu macht Leibowitz in der Partitur erst wieder im Orchestertutti, wo beide Notendrucke übereinstimmen.

58 $\text{♩} = 30$

Larghetto

Clarineti in C [Do]

Fagotti

Corni in G [Sol]

Violino principale

Violino I *non sord.*

Violino II *con sord.*

Viola *con sord.*

Violoncello e Contrabasso *con sord.*

5 10

Cor.

Vcl. e Cb.

Viol. princ.

TUTTI *senza sord.*

SOLC *ff* *Cadenza ad lib.*

90 *ff* *Attaca sub. il Rondo*

W. Ph. V. 45 5

Beispiel 5: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 2. Satz, T. 1–10/88–91, Einrichtung René Leibowitz/Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

Übergang zum Tutti (T. 28–30), das *forte* einsetzt, belässt Leibowitz den Druck, ohne ein *portato* hinzuzufügen.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio08.mp3

Audiobeispiel 8: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 2. Satz, T. 1–10/89–91
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 24:35–25:15/32:02–32:16,
© SRF, mit freundlicher Genehmigung

Untermauern lassen sich die vorausgehenden Bemerkungen durch folgenden Befund: Mit dem Orchestertutti, in dem die Streicher das Auftaktmotiv im dialogischen Wechsel mit den Bläsern vortragen, wird deutlich, dass Leibowitz' Einrichtung der Streicher in engem Zusammenhang mit Beethovens Anlage des Satzes steht, für die kennzeichnend ist, dass das in seiner motivischen Substanz stabile Thema in unterschiedlichen instrumentalen Farben variiert auftritt. So streicht Leibowitz in den Streicherstimmen von Takt 30 bis 35 ausnahmslos die oben erwähnten Bögen, mit denen das Stimmenmaterial wohl am deutlichsten von der (späteren) Neuen Gesamtausgabe abweicht.⁸⁵ Stattdessen wird das Auftaktmotiv ab Takt 30 jetzt »am Frosch« und mit wechselnden Bogenstrichen (Abstrich-Aufstrich) artikuliert, bevor durch einen Strichwechsel in Takt 32, der für die Motivtöne nun die Folge Aufstrich-Abstrich anzeigt und dann beibehalten wird, die anschließenden Legato-Viertel in Takt 33 wie auch in Takt 36 mit Aufstrich zu nehmen sind. Bereits im Thema vollzog sich an den analogen Stellen (T. 2, 5) eine Umkehrung der Bogenführung, der zufolge das Motiv nicht mehr wie beim Auftakt zum Thema im Aufstrich, sondern jetzt im Abstrich erscheint. Für die nachfolgenden Viertel ist ebenfalls das schon für die Variation im vollen Orchester Gesagte gültig. Daneben werden in Takt 33 mit den Bässen im Stimmensatz auch die Bratschen dem Legato-Spiel der Violinen angepasst.

Die von Kolisch geforderte Differenzierung zwischen den Pizzicato-Achteln der Begleitung und dem »Pizzicato-Legato« der Cantabile-Hauptstimme der ersten Violinen ab Takt 56 mit Auftakt – »durch Vibrato und andere technische Mittel kann und muß dieser Stelle der Cantabile-Charakter zuteil werden, der ihr zukommt«⁸⁶ – arbeitet Leibowitz durch den Zusatz »vibr[ato]« (Stimmensatz, T. 56: Vl. 1/Vl. 2) und Nachträge entsprechender Bögen (Partitur und Stimmensatz mit Beginn der Viertelbewegung, T. 58–64: Vl. 1/Vl. 2, Vla.) aus. Wie für das Larghetto allgemein kennzeichnend orientieren sich auch in dieser Variation (T. 56–65) die praktischen Anweisungen zur Streicherartikulation an dem orchestralen »Auftritt« des (variierten) Themas.

85 Von dem vorgesehenen Nachtrag der Hörner in den Takten 34 und 35, worauf in der Partitur die nicht vollständig getilgten Bleistiftspuren hindeuten, nahm Leibowitz schließlich Abstand.

86 Kolisch/Leibowitz 1979, 154.

6. DAS FINALE: NACHVOLLZUG DER MUSIKALISCHEN SYNTAX

Die Einrichtung des zweiten Satzes – wie die Untersuchung bisher insgesamt – verdeutlicht, dass die Lösung von Ausführungsfragen sich keineswegs in der Frage nach der Gestaltung eines ›richtigen‹ musikalischen Tempos erschöpft, wenngleich Leibowitz wie Kolisch der Zeitgestaltung eine zentrale Rolle im musikalischen Vortrag beimessen.⁸⁷ Es versteht sich von selbst, dass Grundüberlegungen aus Kolischs Aufführungstheorie in der gemeinsam mit Leibowitz verfertigten Einrichtung des Violinkonzerts dabei ihren Niederschlag finden, und jene Theorie zugleich Impulse dafür liefert, die Bereiche des musikalischen Vortrags über das von Kolisch und Leibowitz explizit Diskutierte hinaus aufzuschlüsseln. Dass Leibowitz Kolischs Überlegungen aufgriff, dürfte unbestritten sein, ebenso sein Anliegen, für Differenzierungen im Ausdruck Entsprechungen in der Spielpraxis anzubieten. Das betrifft etwa jene Kategorien von Beethovens Musiksprache, wie z.B. das *piano dolce*, für die im Streicherspiel, so Kolischs Kritik, »ein technisches Korrelat nicht etabliert worden«⁸⁸ ist. Die Einrichtung der Begleitung zu dem Piano-Dolce-Hauptthema am Beginn des Kopfsatzes kann als Versuch gelesen werden, diesem ›Desiderat‹ entgegenzuwirken. Wie für die ersten beiden Sätze ist auch für das Finale des Violinkonzerts ein interpretatorischer Ansatz gültig, der als Versuch der Revision von etablierten Aufführungstraditionen bewertet werden kann. Zugleich ist im Finale in einigen Fällen eine Spezifizierung von Vortragsanweisungen zu vermerken, die über die bisher dargestellten Eintragungen hinausweisen.

Entsprechend der Einrichtung der ersten beiden Sätze sind etwa Nachträge von Legato-Bögen über den Zwei-Achtel-Motiven angebracht, mit denen die Begleitung der Streicher zum Rondotheema der Solovioline präzisiert wird (Partitur und Stimmensatz: Violoncelli und nachfolgend übrige Streicher, T. 1–27, Bsp. 6/Audiobsp. 9). In beiden Notendruckern orientiert sich diese Legato-Auszeichnung des Achtelmotivs an dem Charakter des Themas der Solovioline mit dessen von Beethoven notierter Anbindung von Viertel und Achtel (Takte 1–3/5–7). Wird die so eingerichtete Begleitung über Takt 20 hinaus fortgesetzt, d.h. den Abschnitt, den Kolisch im Radiogespräch behandelt, so übernimmt Leibowitz die aus dem Thema der Solostimme bekannte Motivbindung auch für das in Takt 21 einsetzende Tutti und modifiziert damit Beethovens Notentext, der ab hier die Motivbindung im Thema nicht mehr verzeichnet. Im weiteren Verlauf des Satzes wiederholt sich diese Artikulation jeweils bei der Wiederkehr des Themas, auch bei dessen modifizierter Gestalt zu Codabeginn (T. 282–296)⁸⁹, sowie bei dem isoliert auftretenden

87 Vgl. Leibowitz 1971c/86.

88 Kolisch 1958, 86.

89 Für die Solovioline ist die Viertel-Achtel-Bindung in den Takten 293 und 294 von Leibowitz nicht nachgetragen (Partitur). Mit den Auszierungen des Soloinstruments (T. 297–309) über einem chromatisch absteigenden Bass, mit dem der Gang von As-Dur in die Dominante beschriftet wird, gibt Leibowitz der Begleitung keine ausdrückliche Legato-Anweisung. Vgl. zu seinem Umgang mit Tonrepetitionen und der Spezifizierung von Spielanweisungen auch die nachfolgenden Erläuterungen zu den Finaltakten 135 bis 141 und 151 bis 157. Mit dem Eintritt der Tonika und während der folgenden Motivauftritte (T. 315–337) sowie vor Satzschluss (T. 349–351) werden Viertel und Achtel dann erneut angebonden (Stimmensatz und Partitur).

66 Rondo (♩ = 104)
Allegro

Flauto
Oboi
Clarineti in [A] [La]
Fagotti
Corni in [D] [Re]
Trombe in [D] [Re]
Timpani in [D] [A] [Re] [La]

Violino principale
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Allegro
SOLO
sul G

tr

5

Ob.
Cor.
Viol. princ.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

pp tr ten. delicatamente

W. Ph. V. 45

10

Beispiel 6: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 3. Satz, T. 1–11, Einrichtung René Leibowitz / Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

Kopfmotiv (T. 81–88⁹⁰, T. 167–171⁹¹, T. 256–266, jeweils mit Auftakt): Leibowitz setzt an allen Stellen die von Beethovens Themenphrasierung bekannte Motivbindung und das für die Begleitung verfügte *legato* in Partitur und Stimmensatz ein. Dieses Vorgehen deckt sich mit einer Feststellung Reinhard Kapps, dass bei Kolisch wie allgemein innerhalb der Wiener Schule »[a]uf lückenlose Bindung der Töne zur Herstellung eines wirklichen *legato* [...] größerer Wert gelegt [wurde] als in der üblichen Praxis.«⁹² Von Kolisch selbst sind Äußerungen überliefert, in denen er diesen Sachverhalt diskutiert. So gibt er in »Schönberg als nachschaffender Künstler« ein Schönberg'sches Bonmot wieder – »von jemand, der ein Musikstück ohne Gliederung vorträgt, sagt [Schönberg], er musiziere so, wie eine böhmische Köchin spricht«⁹³ –, mit dessen Übernahme sich Kolisch für den Nachvollzug der musikalischen Syntax stark macht und so zugleich gegen einen undifferenzierten, durchgehenden Gebrauch des *legato* opponiert.⁹⁴

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio09.mp3

Audiobeispiel 9: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 3. Satz, T. 1–10
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 33:28–33:42, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Belege, die dafür sprechen, dass der Fluchtpunkt von Leibowitz' und Kolischs Lesart von Beethovens Violinkonzert keinesfalls in einem praktischen Regelwerk mustergültiger Aufführungsanweisungen zu suchen ist, zeigen sich im Finale anhand einer Vortragsanweisung, die sich unter den bisher genannten nicht findet. Innerhalb eines auf der Mollsubdominante einsetzenden und durchführungsartige Züge aufweisenden Couplet-

In Leibowitz' Aufführungsmaterialien pausieren Fagotte und Bässe im Finale in den Takten 330 und 332. In Beethovens Autograph sind von Takt 329 bis 334 für die Bassstimme zwei Fassungen anzutreffen; die Fagotte sind angewiesen, den Bässen zu folgen. Während bei Leibowitz das Motiv in den Takten 329 und 331 auf dem letzten Achtel, das jeweils einen Dachakzent erhält, endet, und die ganztaktige Pause folgt, orientiert sich die Neue Gesamtangabe an der autographen Alternativversion, die den Takten 335 bis 340 entspricht. Vgl. Hertrich 1994, 22.

- 90 Leibowitz' Eintragung »tenuto« (Stimmensatz und Partitur) in Takt 81 verlegt Beethovens Anweisung aus Takt 85 vor, zudem werden die Auftaktachtel in den Takten 84 und 86 vom *piano* ins *forte* gesetzt.
- 91 Die Sequenzierung des Kopfmotivs, die Beethoven bis Takt 171 anlegt, richtet Leibowitz so ein, dass die Dynamik mit den jeweiligen Motivauftritten kontinuierlich von *pianissimo* über *piano* bis *mezzoforte* gesteigert wird.
- 92 Kapp 2008, 231 (Hervorhebung im Original).
- 93 Kolisch 1924, 306.
- 94 Hartmut Krones sieht in den dezidierten Vortragsanweisungen, die den Werken der Wiener Schule eigen sind, u.a. eine Reaktion der Komponisten auf Nachlässigkeiten aufführungspraktischer Art im damaligen Wiener Konzertleben: »[O]ffensichtlich kamen bereits sie [die Komponisten der Wiener Schule] mit jenen Interpretationen in Berührung, die einem ›Dauerlegato‹ frön(t)en, das sich im wahrsten Sinne des Wortes ›ohne Punkt und Komma‹ weiterwälzt und einem Redner den sicheren Tod brächte (weil er nie atmen könnte). Dieses (›philharmonische‹) ›Dauerlegato‹ wurde insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg als *Wiener Mozart-Stil* berühmt, der, wie man inzwischen weiß, nichts mit Mozart zu tun hat.« (Krones 2011, 436, Hervorhebung im Original)

Abschnitts (T. 127–173) rückt erneut die Ausführung des *legato* in den Blickpunkt. Orientierte Kolisch, wie gezeigt, den Vortrag der nachschlagenden Achtel in der Begleitung des Rondothemas an dessen charakteristischem Motiv aus Viertel mit angebundenem Achtel, argumentiert Leibowitz bezüglich der Achtelbegleitung der Violinen und Bratschen in den Folgetakten dieses Satzabschnitts ganz ähnlich. Beethovens *dolce legato* im ersten Fagott (Takt 135), dem im Wechsel mit der Solovioline die melodische Führung obliegt und das im Stimmensatz von Leibowitz zu einem »Più legato« (in Takt 151 dann »molto legato«) angewiesen wird, gibt ihm dabei den entsprechenden Anhaltspunkt.⁹⁵ Von der Einrichtung des Satzbeginns unterscheidet sich Leibowitz' Vorgabe für die Streicher hier insofern, als in dem Vermerk »breites Détaché fuori legato« die besondere Qualität des Fagottthemas, eben dessen Dolce-Legato-Charakter, hervorgehoben wird, mit der dieses sich von dem Charakter des Rondothemas in der eröffnenden Solovioline absetzt (Bsp. 7/Audiobsp. 10). Dem trägt Leibowitz mit dem Versuch Rechnung, für die Realisierung der Tonrepetitionen in der Streicherbegleitung, die kein »eigentliches Legato«⁹⁶ zulassen, in der angedachten Vortragsart eines »breiten Détaché« eine Lösung aufzubieten.⁹⁷ Auch diese Stelle kann als Beleg dafür einstehen, dass versucht wurde, in der Interpretation von Beethovens Violinkonzert der Absicht Kolischs, adäquate Spieltechniken für die Ausdruckskategorien dieser Musik zu entwickeln, zu entsprechen. Ein weiteres Anliegen ist darin zu sehen, auf diese Weise einem Versäumnis im Streicher-spiel entgegenzuwirken, das nach Kolischs Auffassung sich in seinen Darstellungsmitteln beschneidet, indem es durch die Beschränkung auf einen lediglich »großen« Ton eine solche Nuancierung eben nicht zulässt. Die Einlassungen zu einem, so Leibowitz, sinn-stellenden *spiccato* an der diskutierten Stelle erörtern das Negativbeispiel.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio10.mp3

Audiobeispiel 10: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 3. Satz, T. 123–142
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 36:17–36:44, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Mit einem *détaché* an der Bogenspitze – Leibowitz' Eintrag lautet »Spitze« (Partitur und Stimmensatz) – und der Anbindung von Viertel und Achtel in den Takten 41 bis 45 (analog T. 214–218) wird davon Abstand genommen, die Keile (in der Neuen Gesamtausgabe Punkte) über bzw. unter den Notenköpfen als Anweisung zu einem *spiccato* zu lesen.⁹⁸ Auch den Hörnern wird angezeigt, ihre (mit Staccato im *piano* notierte) Fanfare »nicht

95 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 154.

96 Ebd., 153. Vgl. auch Kolisch 1983, 79 u. 83f.

97 Zur Gewährleistung der Uniformität der akkordischen Begleitung während des Vortrags der Solovioline erfolgen zuvor ab Takt 127 die ausdrücklichen Hinweise »vibrato« (Partitur und Stimmensatz) und »legato sempre« (Stimmensatz).

98 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 153f. Vgl. auch Kolisch 1983, 82: »Staccato-Punkte bedeuten außerdem noch kein Spiccato.« Im Gegensatz zu seiner obigen Aussage über den gebundenen Vortrag (vgl. Anm. 45) entspricht Kolischs Befund für das *spiccato* durchaus den historischen Gegebenheiten. Vgl. Rainer/Rainer 2014, 178.

Viol. princ.
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl. e Cb.

77

Vibrato
dolce
p
130

Fg.
Viol. princ.
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl. e Cb.

dolce
beats detached from left
pizz.
135

Fg.
Viol. princ.
VI. I
VI. II
Vla.
Vcl. e Cb.

1. *pizz.*
140

W. Ph. V. 45

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 3. Satz, T. 126–140, Einrichtung René Leibowitz/Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

schmetternd« vorzutragen (T. 46–49/219–222). Aus diesem Verständnis, das orchestrale Brillanz nicht als Selbstzweck betrachtet, sondern Darstellungsmittel durch Abwägen der Verhältnisse der einzelnen Elemente der Gesamtdisposition zueinander erschließt (hier: von dynamischen und artikulatorischen Aspekten zwischen zwei Orchestergruppen), erklärt sich ebenso der Eintrag »alla corda« in den Violoncello- und Bassstimmen (T. 273): Beim Vortrag der mit Punkten versehenen Achtel hat der Bogen die Saiten nicht zu verlassen, um das *crescendo* zum *forte* (T. 275) realisieren zu können. Im Gegensatz zu den vorangehenden Piano-Stellen entfalten die Bläser hier vor dem Beginn der Solokadenz dann ihre volle dynamische Kraft.

7. LEIBOWITZ UND KOLISCH ALS BEETHOVEN-INTERPRETEN: VERORTUNG UND AUSBLICK

Es ist naheliegend, Kolischs Entscheidung, sich mit Beginn der 1960er Jahre erneut auf das Unternehmen einer Aufführung von Beethovens Violinkonzert und diesmal auch auf dessen Einspielung einzulassen, als Versuch einer ›historisch informierten‹ Analyse mittels einer Aufführung zu begreifen: Die Notwendigkeit, gegen die Aufführungstradition des Beethoven'schen Konzerts ›anzuspielen‹, wurde von Kolisch und Leibowitz 1964 weiterhin als dringlich angesehen, insbesondere da mit der genannten, 1962 zeitnah entstandenen Einspielung mit Wolfgang Schneiderhan und den Berliner Philharmonikern unter der Leitung Eugen Jochums ein gewisser Konkurrenzdruck aufkam, dem sich Leibowitz und Kolisch ausgesetzt sahen.⁹⁹ Mit Schneiderhan hatte sich ein weiterer Geiger daran gemacht, Beethovens Klaviersolokadenzen in einer (letztlich gekürzten) Fassung für Violine zur Aufführung zu bringen. Nach Analyse der Einspielung Schneiderhans und im Wissen, dass auch diese den im Radiogespräch kritisch hinterfragten konventionellen Aufführungsmustern weitgehend folgte und damit »die Rehabilitierung des Stücks als Musik« weiterhin anstand, wurde der Ton in der Korrespondenz zwischen Leibowitz und Kolisch wieder zuversichtlicher.¹⁰⁰

Noch kurz vor dessen Tod berichtete Kolisch Leibowitz dann aus seiner Korrespondenz mit Hansjörg Pauli, durch dessen Vermittlung die Durchführung des Projekts seinerzeit ermöglicht worden war, und gab einen für ihn wesentlichen Eindruck weiter, mit dem er zugleich ihr vormaliges Unternehmen resümierte: »Er [Pauli] sagt, daß unsere Aufnahme noch immer diskutiert wird und viel Nachfrage gefunden hat. Endlich habe ich auch ein Band davon bekommen; die entscheidenden Punkte erscheinen darauf.«¹⁰¹

99 Vgl. Mattes 2015, 258.

100 Vgl. Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Madison, 21.3.1964, SRL, PSS: »Ich habe erfahren, dass Schneiderhan die Kadenz bereits auf Platten eingespielt hat! Ein harter Schlag! Aber wichtiger ist ja die Rehabilitierung des Stücks als Musik.« Vgl. des Weiteren Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Madison, 30.6.1964, SRL, PSS (auch abgedruckt in: Kolisch 1992, 121f.): »Seine [Schneiderhans] Argumentation [in dem Begleittext zur Aufnahme] ist gewiß sehr ernst und anständig, nur etwas kleinlich. Die Frage der ›Stilreinheit‹ in instrumental technischen Kategorien ist ja sehr kompliziert und ich glaube, daß wir mit unserer Deutung bestehen können.«

101 Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Wien, 12.8.1972, SRL, PSS (Hervorhebung im Original).

Dieses Briefzitat wirft die Frage auf, welche Punkte es waren, die für Kolisch rückblickend die qualitativen Merkmale der eigenen Einspielung ausmachten. Offensichtlich spricht er hier von jenen »entscheidenden Punkte[n]«, die von ihm gemeinsam mit Leibowitz propagiert worden waren und deren Realisierung er zugleich als praktisch geglückt empfand. Kolisch dürfte indes die Schwierigkeiten nicht überhört haben, die dem Orchester der Umgang mit der Vielzahl von Artikulationsvorschriften bereitet hatte, mit denen versucht worden war, die musikalische Struktur bis in kleinste Bereiche auszuleuchten.

Einerseits kann im Kopfsatz dieses Vorgehen anhand der vorgenommenen Einrichtung des Streichersatzes nachverfolgt werden, andererseits finden sich, wie oben gezeigt, in der Durchführung und der Reprise dieses Satzes dann auch Stellen, deren Reichtum an artikulatorischen Details für die Orchestermitglieder offensichtlich eine Überforderung darstellte (vgl. 2.). Im *Larghetto* hingegen ist das Streicherspiel mit Blick auf die Änderung der Strichvorgaben zwischen Thema und dessen Variation im Orchestertutti etwa als durchaus gelungen umgesetzt einzuschätzen, wohingegen ab Takt 45 und 65 während der von Kolischs *Espressivo*-Spiel geprägten Geigenkantilene eine Reihe von verschobenen Einsätzen zwischen Soloinstrument und Orchester auftreten. Kolisch selbst ist in dieser Rundfunkaufnahme von Beethovens Violinkonzert eine gewisse Nervosität anzuhören. Diese bricht sich im Finale Bahn, wenn er die Figurationen der Solovioline (T. 297–308) nur mit Mühe gegen die rhythmisch klar akzentuierenden Streicher »im Takt« halten kann. Nach eingehender Höranalyse kann aber festgehalten werden, dass, selbst wenn Kolisch an die Grenzen seines geigerischen Leistungsvermögens gelangt sein sollte¹⁰², Leibowitz und das Orchester darauf umsichtig reagieren. Die Finalstelle (T. 293–308), an der Leibowitz' Partitur keinen gesonderten agogischen Hinweis enthält, in der aber dennoch eine Tempomodifikation stattfindet, indem Leibowitz die Orchesterbegleitung ab Takt 302 dem Spiel der Solovioline anpasst, kann dies zeigen (Audiobsp. 11). Vielmehr wäre zu entgegnen, dass das »almost obsessive pursuit of control over the orchestra«¹⁰³, das Arnulf Christian Mattes dem Dirigat von Leibowitz attestiert, eben nur einen Aspekt dieser Praxis darstellt. Neben einer gegenüber Nachlässigkeiten der Orchesterpraxis demonstrierten Strenge, mit deren Objektivierungsanspruch letztlich eine auktoriale Deutungshoheit geltend gemacht wird, ist ihr eben auch die Fähigkeit eingeschrieben, während des musikalischen Vortrags auf situative Gegebenheiten zu reagieren.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio11.mp3

Audiobeispiel 11: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 3. Satz, T. 293–308
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 41:09–41:34, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Festgehalten werden kann, dass strukturanalytische Untersuchungen den Ausgangspunkt und zugleich die Richtschnur für Leibowitz und Kolisch bei der Interpretation musika-

¹⁰² Vgl. Mattes 2015, 261.

¹⁰³ Ebd.

lischer Werke bilden. In dem Stellenwert, der dem Bereich der Analyse zugeschrieben wird, tritt ein Konnex zu Einsichten der Wiener Schule dergestalt hervor, dass Analyse als Voraussetzung jeglicher Interpretation, theoretisch-hermeneutisch wie aufführungspraktisch, begriffen wird. Einem solchen ›autoritativen‹ Modell begegnen jüngere Forschungstendenzen mit einer gewissen Skepsis. Wie die vorliegende Untersuchung zeigt, manifestiert sich in den Bestrebungen von Leibowitz und Kolisch durchaus eine Differenz zwischen theoretischem Anspruch und dem Bereich der Praxis. Denn in Teilen halten die verbindlichen Vorgaben, die beide Interpreten im Werktext zu etablieren suchen, den Bedingungen der musikalischen Praxis letztlich nicht stand. Einem textbasierten Werkbegriff, wie er auch für die Wiener Schule maßgeblich ist, kann entgegen gehalten werden, dass Strukturelemente sich im Vorgang der Aufführung aus der Wechselwirkung von Hörerfahrung und Rezeptionsverhalten der Zuhörer*innen erst konstituieren. Nicholas Cook vertritt die Ansicht, dass der Paradigmenwechsel von Musik als Text zu Musik als Aufführungskunst gerade bei Referenzwerken aus dem Kanon der westlichen Kunstmusik offensichtlich werde. Diese bildeten

overlearned schemata that enable performers to focus their attention to an exceptional degree on nuance and real-time interaction, on those musical elements that are not captured by the notated text but that keep listeners listening to the same music over and over again (and performers performing it over and over again) because, in performance, it *isn't* the same music.¹⁰⁴

Neben dem – auf den ersten Blick – in seinen Invektiven gegenüber der »Streichersekte«¹⁰⁵ geäußerten Generalverdacht einer »reaktionäre[n] Ideologie«¹⁰⁶ differenziert Kolisch gleichwohl zwischen instrumentenspezifischen und orchestralen Traditionen, die zur Zeit der Entstehung eines Werks vorherrschend waren, und solchen, die sich im Verlauf der Aufführungsgeschichte als die vermeintlich ›authentischen‹ gerierten. Dieses Moment impliziert keine allgemeine, Kolischs Theorie der Aufführung inhärente rekonstruktive Tendenz. Spieltechnische und instrumentenbauliche Errungenschaften und Modernisierungen werden von Kolisch in Aufführungen der eigenen Gegenwart vorausgesetzt.

Ist in Fragen des Stils wie der Spieltechnik für Kolischs und Leibowitz' Aufführungstheorie ein ›Gegen-den-Strich-Bürsten‹ kennzeichnend, so macht dieses eine Reflektion über die ›Vergangenheit‹ der Werke und deren Aufführungsgeschichte nicht etwa obsolet, wie Kolischs Einlassungen zum *spiccato* zeigen können. Diese Strichart war – den Beleg erbringen jüngere Untersuchungen¹⁰⁷ – zur Zeit der Wiener Klassik keineswegs gebräuchlicher Bestandteil der Orchesterpraxis. Kolischs Fürsprache für deren zurückhaltenden Gebrauch erweist sich also durchaus als ›historisch informiert‹. Und wie am Beispiel seines Eintretens für die gleichstufig temperierte Intonation eine Aussage über die historische Position des Geigers getroffen werden konnte¹⁰⁸, ist es der Interpretati-

104 Cook 2004, 20 (Hervorhebung im Original).

105 Kolisch 1958, 85.

106 Ebd., 84.

107 Vgl. neben Rainer/Rainer 2014 auch Köpp 2009, 199.

108 Vgl. Kovács 2002.

onsforschung aufgegeben, weitere Inhalte von Kolischs diesbezüglichen Schriften und Äußerungen offenzulegen und zu kontextualisieren. Für den Interpreten Leibowitz ist das Forschungsfeld über den Bereich der sinfonischen Musik hinaus auf Aufführungsfragen im Musiktheater auszuweiten, zu dessen Geschichte und Praxis umfangreiche Schriften vorliegen; beides sind Aufgaben, die mit Blick auf die mittlerweile (wieder) verfügbaren Tonaufnahmen mit Kolisch und Leibowitz lohnenswert erscheinen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1993), *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte* (= *Nachgelassene Schriften. Fragment geliebene Schriften*, Bd. 1), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. / Rudolf Kolisch (1954/2009), »Gespräch über Neue Musik und Interpretation zwischen Prof. Dr. Adorno und Prof. R. Kolisch« [1954], *Musiktheorie* 24/3 (2009), 241–246.
- Bischoff, Bodo (1992), »Die letzte Stufe der Aneignung: Robert Schumanns Dirigierpartitur der 7. Sinfonie A-Dur, op. 92 als Dokument seiner Beethoven-Interpretation«, in: *Beethoven und die Zweite Wiener Schule* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 25), hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition, 153–189.
- Brown, Clive (1999), *Classical and Romantic Performance Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press.
- Busch, Regina (1992), »... den Genuß klassischer Musik wieder verschaffen«, in: *Beethoven und die Zweite Wiener Schule* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 25), hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition, 103–121.
- Cook, Nicholas (2004), »Making Music Together, or Improvisation and its Others«, *The Source* 1, 5–25.
- (2009), »Methods for Analysing Recordings«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 221–245.
- (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas / Daniel Leech-Wilkinson (2009), »A Musicologist's Guide to Sonic Visualizer«. http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html (31.3.2017).
- Drčar, Alexander (2015), *Strawinsky dirigiert: ›Le sacre du printemps‹: ›Danse sacrale‹*, Freiburg i.Br.: Rombach.
- Gottschewski, Hermann (1998), »Interpretation als Struktur«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 2: *Freie Referate*, hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel: Bärenreiter, 154–159.
- Hein, Hartmut (2001), *Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 48), Stuttgart: Steiner.

- Hertrich, Ernst (Hg.) (1994), *Beethoven Werke. Gesamtausgabe. Abteilung III, Bd. 4. Werke für Violine und Orchester. Kritischer Bericht*, München: Henle.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2000), »Musikwissenschaft. Musik – Interpretation – Wissenschaft«, *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1, 78–90.
- Hudson, Richard (1994), *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*, Oxford: Clarendon Press.
- Joachim, Joseph / Andreas Moser (1905), *Violinschule in 3 Bänden – Violin School in 3 Volumes*, English Translation by Alfred Moffat, Bd. 3, Berlin: Simrock.
- Kapp, Reinhard (1990), »Rudolf Kolisch – die Konstruktion des Wiener Espressivo«, in: *Beiträge '90. Österreichische Musiker im Exil*, hg. von Monica Wildauer, Kassel: Bärenreiter, 103–110.
- (2002), »Performance« bei Arnold Schönberg und John Cage«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien: Böhlau, 455–467.
- (2008), »Partitur und Notentext, übersetzt in Klang. Zur musikalischen Aufführung«, in: *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*, hg. von Gabriele Leupold und Katharina Raabe, Göttingen: Wallstein, 199–233.
- Katz, Mark (2003), »Beethoven in the Age of Mechanical Reproduction: The Violin Concerto on Record«, *Beethoven Forum* 10/1, 38–54.
- Kinderman, William (1995), *Beethoven*, Berkeley: University of California Press.
- Kinzler, Hartmuth (1991), »Die Metronomzahlen und ihre Deutung – Kolisch, Talsma und die Folgen«, in: *Kulturwissenschaften aktuell (= Schriftenreihe des Fachbereiches Erziehungs- und Kulturwissenschaften 12)*, hg. von Reinhold Mokrosch, Osnabrück: Universität Osnabrück, 211–262.
- Knop, Frederik (2013), »Violinkonzert, Romanzen, Tripelkonzert«, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 1)*, hg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber, 393–415.
- Köpp, Kai (2009), *Handbuch historische Orchesterpraxis. Barock – Klassik – Romantik*, Kassel: Bärenreiter.
- Kolisch, Rudolf (1924), »Schönberg als nachschaffender Künstler«, *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8, 306f.
- (1940/2009), »How to Rehearse and Play Chamber Music« [1940], *Musiktheorie* 24/3 (2009), 207–209.
- (1943), »Tempo and Character in Beethoven's Music«, *The Musical Quarterly* 29/2, 169–187 u. 29/3, 291–312.
- (1958), »Über die Krise der Streicher«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 1, hg. von Wolfgang Steinecke, Mainz: Schott, 84–90.
- (1983), *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke (= Musik-Konzepte, Bd. 29/30)*, München: edition text + kritik.

- (1992), *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* (= *Musik-Konzepte*, Bd. 76/77), München: edition text + kritik.
- Kolisch, Rudolf / René Leibowitz (1979), »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven«, *Musica* 33/2, 148–155 (Erstsendung als Radiogespräch 27.11.1964).
- Kovács, Inge (2002), »Temperierte Intonation. Anmerkungen zu Rudolf Kolischs ›Religion der Streicher‹«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien: Böhlau, 213–221.
- Krause, Andreas (2009), »Die Konzerte«, in: *Beethoven Handbuch*, hg. von Sven Hiemke, Kassel: Bärenreiter, 132–172.
- Krones, Hartmut (2011), »Das 20. und 21. Jahrhundert (Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart)«, in: *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, hg. von Elisabeth Th. Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer, Wien: Lit, 359–485.
- Laubhold, Lars (2014), *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträgern. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text + kritik.
- Leibowitz, René (1986), *Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Édition augmentée/Version définitive [erw. Neuauflage der 1. Aufl. Paris 1971], Paris: Gallimard.
- (1939), »La Musique«, *Esprit* 7/79, 140–143.
- (1947), *Schoenberg et son école. L'Étape contemporaine du langage musical*, Paris: Janin.
- (1951), *L'Évolution de la musique. De Bach à Schoenberg*, Paris: Éditions Corrêa.
- (1960/86), »Comment interprète-t-on Beethoven ?«, in: Leibowitz 1986, 142–158.
- (1963), »La Cadenza«, in: *Enciclopedia della Musica*, Bd. 1, hg. von Claudio Sartori, Milano: Ricordi, 357–359.
- (1965/86), »Peut-on encore jouer du violon ?«, in: Leibowitz 1986, 484–497.
- (1971a/86), »Avant-Propos«, in: Leibowitz 1986, 7–10.
- (1971b/86), »Les ›Maestri‹ et leur maîtrise«, in: Leibowitz 1986, 61–73.
- (1971c/86), »Réflexions sur le tempo«, in: Leibowitz 1986, 92–114.
- (1971d/86), »Que peut-on apprendre de Chopin ?«, in: Leibowitz 1986, 219–225.
- Levy, Janet M. (2001), »The Power of the Performer: Interpreting Beethoven«, *The Journal of Musicology* 18/1, 31–55.
- Mattes, Arnulf Christian (2013), »Keine Rührung – Erkenntnis!‹ The Aesthetics of Espressivo in the ›Performance Theories‹ of Arnold Schoenberg and Rudolf Kolisch«, *Svensk tidskrift för musikforskning* 95, 109–120.
- (2015), »Performance as Critique«, in: *Transformations of Musical Modernism*, hg. von Erling E. Gulbrandsen und Julian Johnson, Cambridge: Cambridge University Press, 245–263.

- Melkus, Eduard (1964), »Zur Interpretation des Violinkonzertes Opus 61 von L. v. Beethoven«, *Österreichische Musikzeitschrift* 19/4, 159–173.
- Morabito, Fabio (2016), »The Score in the Performer's Hands: Reading Traces of the Act of Performance as a Form of Analysis?«, *music theory online* 22/2. <http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.2/mto.16.22.2.morabito.html> (31.3.2017).
- Plantinga, Leon (1999), *Beethoven's Concertos. History – Style – Performance*, New York: Norton.
- Raab, Claus (2008), Art. »Kolisch, Rudolf«, in: *Das Beethoven-Lexikon (= Das Beethoven-Handbuch 6)*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber, 410f.
- Rainer, Jocelyne/Ingomar Rainer (2014), »Louis Spohr und die ›neue‹ Ästhetik des Streicherspiels im 19. Jahrhundert. Zur Fragwürdigkeit sogenannter Musiziertraditionen im klassisch-romantischen Repertoire anhand eines kleinen Beispiels«, in: *Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert*, hg. von Dieter Torkewitz, Wien: Praesens, 167–178.
- Schoenberg, Arnold (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang, London: Faber and Faber.
- Schürmann-Zehetner, Yvonne (2010), *René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Universität Wien.
- Schwarz, Boris (1958), »Beethoven and the French Violin School«, *The Musical Quarterly* 44/4, 431–447.
- Senn, Olivier / Lorenz Kilchenmann / Marc-Antoine Camp (2012), »A Turbulent Acceleration into the Stretto. Martha Argerich plays Chopin's Prelude op. 28/4 in E minor«, *Dissonance* 120, 31–35.
- Southon, Nicolas (2007), »Les ›Sinfonies‹ de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire : Une étude des matériels d'orchestre du XIX^e siècle«, *Revue de Musicologie* 93/1, 123–164.
- Sprick, Jan Philipp (2009), »›Struktural‹ und ›Re-creative Analysis‹. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten«, *Musiktheorie* 24/3, 210–218.
- Stowell, Robin (1998), *Beethoven: Violin Concerto*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Swain, Joseph P. (1988), »Form and Function of the Classical Cadenza«, *The Journal of Musicology* 6/1, 27–59.
- Synofzik, Thomas (2005), »Tempo rubato«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070514f249t260/ft/bsb00070514f249t260?page=249&c=solrSearchHmT> (31.3.2017).
- Szmolyan, Walter (1984), »Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins«, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen (= Musik-Konzepte 36)*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 101–114.
- Wagner, Richard (1869/1911), »Über das Dirigieren« [1869], in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 8, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, 261–337.

Notendrucke

Beethoven, Ludwig van, Violinkonzert/Violin Concerto/Concerto pour Violon. D dur/D major/Ré majeur op. 61, Philharmonia Partituren Nr. 45, Wiener Philharmonischer Verlag A.G., Wien 1936, Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna.

Beethoven, Ludwig van, Violin-Konzert. D dur – D major – Ré majeur op. 61, Breitkopf und Härtels Orchesterbibliothek Nr. 452 a/c, Leipzig o. J., Sammlung René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Tondokumente

Beethoven Violinkonzert D-Dur op. 61, Rudolf Kolisch / René Leibowitz / Radio-Orchester Beromünster, Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2 (Aufnahme 21.–23.9.1964; Erstsending 27.11.1964).

Beethoven Violinkonzert / Mozart Violinkonzert No. 5, Wolfgang Schneiderhan / Eugen Jochum / Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon 447 403-2 (1962).

Briefdokumente

Briefwechsel Rudolf Kolisch / René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Form und Dramaturgie in Beethovens Violinkonzert

Zur Interpretation des Kopfsatzes durch Rudolf Kolisch und René Leibowitz

Jan Philipp Sprick

ABSTRACT: Ein Schwerpunkt der Aufführungstheorie von Rudolf Kolisch liegt auf der Realisierung der ›richtigen‹ Tempi für Beethovens Musik. In diesem Beitrag wird eine Diskussion über »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven« von René Leibowitz und Rudolf Kolisch aus dem Jahr 1964 mit der Studioaufnahme des Violinkonzerts durch die beiden Künstler aus demselben Jahr in Zusammenhang gebracht. Voran gestellt ist ein kursorischer Überblick über aktuelle Forschungsliteratur zu diesem Werk, insbesondere im Hinblick auf dessen unkonventionelle Form. Meine eigenen Überlegungen zur formalen Gestaltung des Violinkonzerts widmen sich vor diesem Hintergrund der Frage nach dem Verhältnis von ritornellartiger Wiederkehr und zyklischer Sonatenform. Die sehr langen Tutti-Abschnitte des Werks werfen im Hinblick auf die Aufführung viele Fragen auf, sodass es kein Zufall zu sein scheint, dass gerade Aspekte von Interpretation und Aufführungspraxis in der wissenschaftlichen Literatur zu Beethovens Violinkonzert eine erstaunlich große Rolle spielen. Ein zentrales Ergebnis der vorgenommenen Analyse der Aufnahme Kolischs und Leibowitz' ist, dass die beiden Künstler in Hinblick auf die Tempogestaltung stärker zwischen Solo- und Tutti-Abschnitten variieren als es die gemeinsame theoretische Diskussion nahelegt. Vermutet werden kann, dass durch diese Tempodisposition die ungewöhnliche Blockhaftigkeit von Beethovens Formgestaltung affirmativ herausgehoben werden sollte.

In Rudolf Kolisch's theory of performance there is an emphasis on the realization of the ›right tempo in Beethoven's music. In this article, a discussion between René Leibowitz and Rudolf Kolisch from 1964 about "Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven" ("Problems of Performance in Beethoven's Violin Concerto") is contextualized with the studio recording of the violin concerto by the two artists from the same year. This comparison is preceded by an overview of recent analytical literature on the work with an emphasis on its unconventional form. Against this background, my own reflections on the formal concept of the violin concerto focus on the relation of ritornello-like recurrence and cyclic sonata form. Since the long tutti passages in the orchestra pose a challenge to performers, it is no surprise that questions of performance play an important role in analytical studies on the concerto. An important result of the analysis of Kolisch's and Leibowitz's recording is that their tempi in the solo and tutti passages vary more than their theoretical discussion suggests. It may be assumed that this disposition of tempo is used to highlight and to affirm the unusual bloc structure of Beethoven's formal design.

Rudolf Kolisch widerspricht seinen Kritikern in der Neuausgabe von *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* energisch, wenn er sagt, dass das Missverständnis der ›Metronomgegner‹ darin zu liegen scheine, »daß sie meinen, die Verwendung des Metronoms bedeute die Forderung, ein Musikstück von A bis Z nach einem Metronomschlag zu spielen«. ¹ Laut Kolisch wäre das jedoch »nicht nur unkünstlerisch, sondern würde den Sinn der Musik zerstören«. Dabei bedeutet die Verwendung des Metronoms zur Tempobestimmung nicht »seine Verwendung zum Vergleich der Länge der Taktteile [...], sondern bloß zur Bestimmung der allgemeinen Geschwindigkeit«. Dadurch lässt es dem Interpreten volle rhythmische Freiheit – in Kolischs Worten »volle ›künstlerische Freiheit‹ der Darstellung überhaupt«. Kolischs Einwände gegen die Verwendung subjektiver Kategorien als Grundlage einer Aufführung führen also nicht zu der Auffassung, dass jeder subjektive Aspekt in der Aufführung ausgeschlossen werden sollte. Kolisch folgt damit der Dialektik Theodor W. Adornos, für den die »Schrift in der Musik [...] immer gegen das Subjekt wahr und unwahr« ist und damit den »philosophischen Schlüssel der gesamten Theorie [der musikalischen Reproduktion]« darstellt. ² Objektivität und Subjektivität stellen im Hinblick auf die »volle ›künstlerische Freiheit‹ der Darstellung« ³ für Kolisch also keine Alternativen dar, sondern sind untrennbar aufeinander bezogen. Wie sich dieses Plädoyer für eine Interpretation im Geiste einer »vollen ›künstlerischen Freiheit‹ der Darstellung« in der Aufnahme von Beethovens Violinkonzert materialisiert, die der Geiger im Jahr 1964 mit René Leibowitz einspielte, soll Gegenstand der nachfolgenden Überlegungen sein. ⁴

In der jüngeren Forschungsliteratur zu Beethovens Violinkonzert op. 61 (1806) fällt auf, dass fast alle Beiträge stets auch die Aufführungsgeschichte diskutieren und ausdrücklich auf bestimmte Probleme der Aufführung eingehen, insbesondere auf die Frage der richtigen Tempowahl. Ein dabei immer wieder aufgeworfener Aspekt ist der nicht sehr virtuose Charakter der Solostimme, die einer Anfang des 19. Jahrhunderts sich etablierenden Gattungstradition des virtuosens Violinkonzerts entgegen zu stehen scheint. Hinzu kommt der unkonventionelle Beginn des Konzerts mit der Solo-Pauke, der gesangliche Charakter des Hauptthemas und die Tempobezeichnung des ersten Satzes mit *Allegro ma non troppo*. All diese Aspekte führen in vielen der vorliegenden Aufnahmen zu sehr unterschiedlichen Tempi im ersten Satz. Die Tempospanne reicht von $\text{♩} = 44\text{--}48$ bei Wolfgang Schneiderhahn und Wilhelm Furtwängler (1953) bis zu $\text{♩} = 63$ bei Christian Tetzlaff und Michael Gielen (1989). Neuere Aufnahmen wie diejenigen von Isabelle Faust und Claudio Abbado (2012) oder Thomas Zehetmair und Franz Brüggen (2012) bewegen sich in einem ähnlichen Tempo wie Tetzlaff/Gielen. Über dieses Tempo hinaus geht teilweise die Aufnahme von Nigel Kennedy (2008) mit dem Polish Chamber

1 Dieses und die weiteren Zitate in Kolisch 1992, 10. Vgl. dazu auch Sprick 2009, 217.

2 Adorno 2001, 184.

3 Kolisch 1992, 10.

4 Vgl. zur Entstehungsgeschichte der Aufnahme den Text von Thomas Glaser in dieser Ausgabe.

Orchestra, deren Interpretation sich aber auch auf der Ebene der Artikulation etc. durch eine große Extravaganz auszeichnet.⁵

Die Diskussion der aufführungspraktischen Dimension in der Forschungsliteratur steht in engem Zusammenhang mit der formal-strukturellen Anlage des Violinkonzerts. Dies zeigt auch der kollegiale Austausch zwischen Kolisch und Leibowitz, auch wenn sich die beiden Musiker in dem dokumentierten Radiogespräch »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven«⁶ stärker mit detaillierten Interpretationsfragen hinsichtlich einzelner Passagen und Abschnitte beschäftigen als mit formalen Aspekten des Violinkonzerts. Gerade Überlegungen zur Form können aber auch eine Grundlage für Tempoentscheidungen sein, da die ungewöhnliche Länge und Dramaturgie des Kopfsatzes alle Interpret*innen vor eine große Herausforderung stellen. Dass sich die meisten Äußerungen von Kolisch und Leibowitz auf Tempofragen und Aspekte der Aufführungspraxis im Hinblick auf Bogenstriche und Artikulation beziehen, zeigt auch das überlieferte Notenmaterial der Aufführung.⁷ Vor diesem Hintergrund wäre zu fragen, was Kolisch und Leibowitz unter einer ›strukturellen Analyse‹ von Musik genau verstanden haben und welche Aspekte des musikalischen Satzes sie überhaupt einer näheren analytischen Betrachtung unterziehen. Diese Frage lässt sich auf der Grundlage der vorliegenden Texte der beiden Musiker nicht abschließend beantworten, es ist jedoch ein klares Übergewicht motivisch-thematischer Analysen zu beobachten. Analysen von Form und Harmonik spielen eine untergeordnete Rolle.⁸

Ich möchte vor diesem Hintergrund Überlegungen zum Verhältnis von der in der Sekundärliteratur breit diskutierten formalen Anlage des Kopfsatzes und der vorliegenden Aufnahme des Violinkonzerts von Kolisch und Leibowitz anstellen. Dabei stehen weniger die verbalen Äußerungen der beiden Musiker im Mittelpunkt, die sich kaum zu formalen und dramaturgischen Fragen äußern, als vielmehr das musikalische Ergebnis der Zusammenarbeit.

I. BEETHOVENS VIOLINKONZERT AUS ZEITGENÖSSISCHER PERSPEKTIVE

Warum die formale Anlage des Kopfsatzes offenbar ein immer wieder diskutierter Aspekt ist, zeigt sich in einem von Johann Nepomuk Möser verfassten umfangreichen Bericht von der Uraufführung des Violinkonzerts am 23. Dezember 1806, der Anfang 1807 in der *Wiener Theater-Zeitung* erschien. Der Text wird aufgrund seiner vielen Perspektiven

5 Vgl. dazu die Übersicht bei Mahling 1994, 469 und die noch differenziertere Darstellung bei Katz 2003, 42. Katz liefert nicht nur eine Metronomzahl für den gesamten Satz, sondern differenziert noch einmal in unterschiedliche Abschnitte (z. B. T. 1–9, T. 18–24, T. 28–37 usw.). Es ist auffällig, dass die ersten neun Takte in allen Aufnahmen langsamer gespielt werden als die folgenden und dass sich das Tempo über den zweiten (T. 18) bis zum dritten Gedanken (T. 28) in den meisten Aufnahmen sukzessive erhöht.

6 Kolisch/Leibowitz 1979.

7 Vgl. dazu den Aufsatz von Thomas Glaser in dieser Ausgabe.

8 Vgl. dazu auch ausführlich Sprick 2009.

in der Forschungsliteratur zu Beethovens Violinkonzert immer wieder erwähnt und diskutiert.

Ueber Beethhovens Concert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt, es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten. [...] Die Musik könne sobald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bey ihr finde, sondern durch eine Menge zusammenhängender und überhäufeter Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente, die den Eingang charakterisieren sollten, zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Concert verlasse.⁹

Insbesondere das Eröffnungsritornell wird von Möser als satztechnisch zu kompliziert erachtet. Darüber hinaus wird kritisiert, dass die Violine zu wenig am motivisch-thematischen Geschehen beteiligt sei und dass auf diese Weise nicht genug zwischen reduzierter Begleitung des Soloinstruments und davon getrennten Tutti-Abschnitten differenziert werde.¹⁰ Und in der Tat sind die vielen Wiederholungen ein auffälliger Aspekt des ersten Satzes, wodurch auch dessen ungewöhnliche Länge erklärt werden kann. Die Wiederholungen ereignen sich aber nicht nur auf der Ebene einfacher melodischer Abschnitte, sondern insbesondere im Hinblick auf die konstruktionsbedingte Wiederholung ganzer Formabschnitte. Es ist jedoch nicht so, dass die vielen Wiederholungen immer nur Kritik hervorgerufen hätten. Für Hans-Joachim Moser beispielsweise sind sie positiv konnotiert, da der Satz gerade aufgrund der vielen Wiederholungen und der »unzweifelhaften Verwandtschaft [der Themen] untereinander« von einer »beglückende[n] substantielle[n] Einheitlichkeit« geprägt ist.¹¹

Bezugnehmend auf zeitgenössische Zeugnisse hat Michael Walter den Versuch einer Analyse von Beethovens Violinkonzert aus der Perspektive seiner ersten Zuhörer*innen vorgelegt. Methodisch grenzt Walter dieses Vorgehen von herkömmlichen Analysen ab, die in erster Linie vom musikalischen Text ausgehen. Walter möchte vielmehr einen »Erfahrungsraum« rekonstruieren, in dem ein Violinkonzert um 1800 vor dem Hintergrund zeitgenössischer Konventionen rezipiert worden ist. Dabei kann es durchaus einen »kreativen Umgang mit diesen [Konventionen] *unter der Bedingung* der [damals] zeitgenössischen Wahrnehmungsperspektive« geben.¹² Walter geht dabei sowohl auf Möser's Rezension als auch auf die Schriften Heinrich Christoph Kochs als wichtige zeitgenössische Quellen ein. Dabei betont er insbesondere den ungewöhnlichen Formverlauf und vermutet, dass dieser Formverlauf das zeitgenössische Publikum in jedem Fall überrascht

9 Möser 1807. Mahling 1994 geht ausführlich auf Möser's Bericht ein (455f.) und bietet auch detaillierte Informationen zur Entstehungsgeschichte des Violinkonzerts.

10 Walter 2004, 385.

11 Moser 1960, 201.

12 Walter 2004, 386.

haben dürfte.¹³ Walter zitiert wesentliche Abschnitte aus Kochs Überlegungen zur Formgestaltung in Konzertsätzen. Koch zufolge geht »dem Vortrage der Solostimme ein Ritoruell als Einleitung« voraus,

in welchem der Zuhörer auf den Inhalt der Solostimme aufmerksam gemacht wird, und in welchem die melodischen Haupttheile des ganzen Satzes, jedoch gemeinlich in einer andern und enger zusammengeschobenen Verbindung, vorgetragen werden, als es hernach in der Concertstimme geschieht.¹⁴

Nach Koch ist das Orchesterritoruell also nur als »Einleitung« zu betrachten. Legt man Kochs Auffassung als repräsentativ für den zeitgenössischen »common sense« zu Grunde, wäre ein/e zeitgenössische/r Hörer*in in jedem Fall von den schieren Dimensionen des Orchesterritoruells in Beethovens Violinkonzert überrascht worden. Koch geht aber zudem auf einen weiteren Aspekt ein, der in Beethovens Violinkonzert eine wichtige Rolle spielt. Er erwähnt ergänzende Tutti-Abschnitte, die nur den Orchesterpassagen vorbehalten sind: »Mit diesen melodischen Haupttheilen sind gewöhnlich solche dazu passende Theile verbunden, die dem vollständigen Vortrage eines ganzen Orchesters entsprechen.«¹⁵ Im Kopfsatz des Violinkonzerts gibt es mit dem dritten Gedanken der Orchesterexposition einen solchen Abschnitt, dem – wie unten weiter erläutert wird – eine wichtige gliedernde Funktion für die Gesamtdramaturgie des Satzes zukommt.

Durch die Länge der Abschnitte und die wenig interaktive Struktur des Violinkonzerts wird Walter zufolge ein für Koch wesentliches Moment der Konzertsatzform allerdings nicht erfüllt: Die »Unterhaltung« zwischen Soloinstrument und Orchester, in der dem Orchester die Rolle des »Gesprächspartners« des Soloinstruments zukommt. Koch spricht ausdrücklich davon, dass man in Solokonzerten eine »leidenschaftliche Unterhaltung des Concertspielers mit dem ihn begleitenden Orchester« vorfindet.¹⁶ Für Walter ist das Orchester aber gerade kein »Gesprächspartner« des Soloinstruments, da Orchester und Solopart nicht als zwei getrennte Einheiten fungieren, sondern zu stark ineinander verwoben sind. Dies sehe man – so Walter – etwa daran, dass die Solovioline nach ihrem quasi-improvisatorischen Eingang das erste Thema sofort figuriert, sodass kein Gegenüber eigenständiger musikalischer Akteure entstehen könne.¹⁷

Diese kursorischen Überlegungen zur zeitgenössischen Musiktheorie und kritischen Rezeption zeigen, dass die ungewöhnliche formale Anlage und das damit zusammenhängende Verhältnis von Soloinstrument und Orchester offenbar bereits seit der Uraufführung diskutiert wurde und schon früh einen wesentlichen Topos der musikanalytischen

13 Walter liefert keine Nachweise für diese These. In der jüngeren Literatur gibt es eine breite Diskussion, die sich eher gegen Annahmen wie diejenige Walters wendet, denen zufolge das zeitgenössische Publikum um 1800 Abweichungen von einem etablierten Formverlauf ausdrücklich in eine Wertung einer Komposition einfließen ließ. Vgl. dazu etwa Diergarten 2012, 26f.

14 Koch 1802, 354f., zit. nach Walter 2004, 387.

15 Ebd.

16 Koch 1793, 332, zit. nach Walter 2004, 387.

17 Vgl. Walter 2004, 393.

Rezeption des Violinkonzerts etabliert hat. Dies bestätigt auch die folgende Zusammenfassung der neueren analytischen Literatur.

II. BEETHOVENS VIOLINKONZERT IN DER ANALYTISCHEN LITERATUR

Ein immer wiederkehrender Aspekt in den Formanalysen des ersten Satzes von Beethovens Violinkonzert ist eine konstatierte Spannung aus Ritornell- und Sonatensatzform.¹⁸ Hans-Joachim Moser bemerkt, dass der »Bau des Kopfsatzes [...] merkwürdig genug« und »weder mit den Begriffen des Sonatensatzes noch denen der herkömmlichen Konzertform einfach zu fassen« sei.¹⁹ Die Werkbesprechung von Christoph-Hellmuth Mahling geht, unter Bezugnahme auf die zeitgenössische Rezension Möasers, von fünf thematischen Gedanken in der Orchesterexposition aus. Das Paukenmotiv, das in den ersten beiden Takten des Satzes dem »ersten Hauptgedanken« vorangestellt ist, spiele dabei eine entscheidende Rolle für die motivisch-thematische Arbeit des Satzes.²⁰ Hinsichtlich der formalen Grobgliederung verbleibt Mahling komplett im Modus der Sonatensatzform und geht kaum auf mögliche Bezugnahmen auf eine Ritornellform ein. In einem Abschnitt zur Aufführungspraxis des Violinkonzerts betont Mahling die Vorteile eines schnellen Tempos und nimmt dabei positiv Bezug auf Kolischs und Leibowitz' Überlegungen zur Tempogestaltung bei Beethoven.²¹

Anders argumentiert Andreas Krause. »Lediglich die bis heute außergewöhnliche Monumentalität des Kopfsatzes [...] verschleiert«, so Krause, »dass Beethoven hier zunächst nichts anderes als die Kleinteiligkeit des traditionellen Ritornellkonzerts übersteigert«.²² Auch Krause erwähnt die fünf »themenfähige[n] Gedanken« in der Exposition und fragt nach dem Eindruck, den die Tatsache macht, dass »der Solist ca. 5 Minuten bis zu seinem ersten Einsatz wartet«.²³ Erst mit dem Einsatz der Solo-Exposition beginne ein die »Themenfähigkeit dieser ›Gedanken‹ ordnender Prozess der Bewertung«, der typisch für eine »sonatenhafte Dialektik« sei.²⁴ Das Verharren des Kopfsatzes in der Tonika wiederum sei typisch für das Ritornellkonzert. Krause weist dann noch ausdrücklich auf die Besonderheit hin, dass der dritte der fünf Gedanken der Orchesterexposition, die B-Dur-Episode ab Takt 28, im gesamten Satz – mit Ausnahme der Kadenz – dem Or-

18 Vgl. Plantinga 1999, 223.

19 Moser 1960, 199. Moser geht in seiner Analyse von historisch inadäquaten Prämissen aus, wenn er in der Orchesterexposition und dem ersten Solo-Abschnitt, also den Takten 1 bis 88 und 101 bis 186, »zwei Aufgesangsstollen eines Sonaten-Bars« sieht, die sich darin unterscheiden, dass der »zweite die normale Tonartendisposition der klassischen Themenaufstellung zeigt«. Im Gegensatz zur mittlerweile in der Formenlehre gängigen Auffassung, dass Haupt- und Seitensatz erst in der Solo-Exposition in unterschiedlichen Stufen erscheinen, moniert Moser, dass die Tonartendisposition während der Orchesterexposition insofern »regelwidrig« gestaltet sei, als dass sowohl Haupt- als auch Seitensatz in der Tonika auftreten (ebd., 201).

20 Mahling 1994, 459f.

21 Ebd., 467f.

22 Krause 2009, 156.

23 Ebd., 156.

24 Ebd.

chester vorbehalten bleibt. Auch Krause äußert sich, wie bereits Mahling, zu möglichen aufführungspraktischen Konsequenzen dieser Aspekte und schlägt für den Anfang ein Alla-breve-Tempo vor.²⁵

Frederik Knop erwähnt wie viele andere Autoren Möser zeitgenössische Kritik und die Stellung von Beethovens Konzert zwischen französischer Konzertform und der »sinfonischen« Entwicklung der Konzertform seit Mozart, die sich auch in Beethovens Klavierkonzerten niedergeschlagen habe.²⁶ Ähnlich wie andere Autoren betont auch Knop die gattungsgeschichtliche Ausnahme, die Beethovens Violinkonzert darstelle.²⁷ Ausnahmen ereigneten sich jedoch nicht auf großformaler Ebene. Die eigentliche Neuorientierung liege vielmehr – so Knop – im »Bereich der Verteilung und Ausarbeitung thematischen Materials«, die im Sinne der sinfonischen Ausrichtung der Komposition dem Orchester eine tragende Rolle bei der thematischen Arbeit zuweise.²⁸ Knop beobachtet zudem eine »Ausweitung der Durchführung« auf den gesamten Satz, die durch die vielfältigen Varianten des initialen Paukenmotivs hergestellt werde. Knop geht auf die unterschiedlichen Möglichkeiten ein, den Durchführungsbeginn zu lokalisieren und entscheidet sich – wie die Mehrheit der Autoren – für einen Durchführungsbeginn in Takt 284, mit dem Beginn des zweiten Solos.²⁹ Die Durchführung ist in ihrer Kürze für Knop »zurückhaltend gestaltet« und zeige »wesentliche Expositionsphänomene« in einem anderen Licht.³⁰ Sie zeichne sich also durch »Kontinuität gegenüber der Exposition« aus. Die bruchlose Verwendung von Material aus der Exposition sorge für den »Eindruck weitgehender Stabilität« im ersten Satz des Konzerts.³¹

Fasst man die wesentlichen Punkte der dargestellten Analysen zusammen, so ergeben sich eine Reihe von Aspekten, die in nahezu allen Aufsätzen auftauchen: Alle Autoren betonen die ungewöhnliche motivisch-thematische Verschränkung von Solopart und Orchester und sie äußern sich vergleichsweise häufig zu aufführungspraktischen Fragen. Ein weiterer Topos ist die Diskussion des Violinkonzerts vor dem gemeinsamen Hintergrund von Sonaten- und Ritornellform und der gattungsgeschichtlichen Situation des Violinkonzerts um 1800. Damit repräsentieren diese Studien zwar den aktuellen Stand der jüngeren Formenlehre, gehen aber nicht explizit auf aktuelle Publikationen der »new Formenlehre« ein. Obwohl das Sonatenprinzip bei Mozarts und Beethovens Konzertsätzen eindeutig im Vordergrund steht, bleibt das Ritornellprinzip im Hintergrund immer noch erhalten. William Caplin betont in diesem Zusammenhang die historische Genese der Konzertsatzform und plädiert dafür, kompositorische Strategien der Ritornellform

25 Ebd. Mahling äußert sich nicht explizit zur Frage, ob das Tempo als Alla-breve aufgefasst werden soll. Sein Plädoyer für ein schnelles Tempo legt eine solche Entscheidung aber durchaus nahe (vgl. ebd., 467).

26 Knop 2013, 393.

27 Ebd., 395.

28 Ebd., 396.

29 Ebd., 399. Anders als viele Autoren nimmt Robin Stowell den Durchführungsbeginn in Takt 224 und damit mit Beginn des zweiten Orchesterritornells an (1998, 62).

30 Knop 2013, 399.

31 Ebd., 400f.

bei der Analyse von Konzertsätzen einzubeziehen, um auf diese Weise »compositional procedures« zu verstehen, »that clearly are vestiges of the older ritornello form.«³² Auch in der Diskussion der Konzertsatzform in James Hepokoski and Warren Darcys *Elements of Sonata Theory* steht das Sonatenprinzip im Vordergrund. Die Verbindung beider Formmodelle zeigt sich aber auch hier daran, dass Hepokoski und Darcy bei der Auswahl der Terminologie für ihre Beschreibung der »Type 5 Sonata« – ihrem Modell für die Konzertsatzform – zumindest mit der uneingeschränkten Verwendung des Ritornellbegriffs eindeutig auf die Terminologie des älteren Formprinzips zurückgreifen.³³

Die Analysen der erwähnten Autoren kommen weitgehend zu vergleichbaren Ergebnissen. Neben einigen unwesentlichen Unterschieden, beispielsweise bei der Frage, wo genau die Soloexposition beginnt, zeigen sich u.a. bei der Lokalisierung des Durchführungsbegins abweichende Interpretationen. Auch wenn von vielen Autoren immer wieder darauf hingewiesen wird, dass gerade die formale Struktur des Violinkonzerts eine klare Positionierung hinsichtlich der Tempogestaltung verlangt, bleiben Ausführungen zur kompositorischen Dramaturgie in dem auch in seinen zeitlichen Dimensionen weit ausgreifenden Satz meist unerwähnt.

III. ZUM VERHÄLTNIS VON FORM UND DRAMATURGIE

Mit der Verbindung von Sonaten- und Ritornellform setzt Beethoven sich produktiv mit zwei grundsätzlichen Problemen der beiden von ihm hier aufgerufenen Formtypen auseinander: einerseits mit der Frage, wie man die Monotonie der vielen Wiederholungen, die die Ritornellform mit sich bringt, vermeidet, andererseits mit der Frage, wie man das Reprisesproblem in der Sonatenform löst. Ein Ergebnis der ungewöhnlichen Formdisposition im Violinkonzert ist, dass Beethoven Wiederholungswirkungen auf unterschiedlichen Ebenen erzeugt. Eine dieser Wiederholungswirkungen ist wie erwähnt, dass der dritte Gedanke aus der Exposition (T. 28–39) – mit Ausnahme der Kadenz – lediglich im Orchester erscheint und auf dieser Weise einen signalhaften Charakter bekommt, der Auswirkungen auf die Gesamtdramaturgie des sehr langen Satzes hat.

Bevor ich auf die angesprochenen Fragen näher eingehe möchte ich eine kurze Formübersicht des Satzes voranstellen (Tab. 1).

32 Caplin 1998, 243.

33 Hepokoski/Darcy 2006, vgl. dazu insbesondere das Unterkapitel »Historical Overview and Initial Questions of Terminology« (433f.) und die terminologische Reflexion zu der Frage, ob man den Begriff »ritornello« oder »tutti« verwenden sollte (445–447). Die Tatsache, dass Hepokoski und Darcy dem Begriff »ritornello« eine wichtige Rolle zukommen lassen, demonstriert ihren Versuch, die historische Genese der Konzertform auch auf terminologischer Ebene angemessen zu reflektieren (vgl. dazu auch die Kapitel 20 bis 22 in den *Elements*).

Takt	Orchester	Solo-Violine
1–283	Exposition	
1–88	1. Ritornell (Gedanken 1–5)	
89–223		1. Solo (Solo-Eingang; Gedanken 1, 2, 4, 5)
224–283	2. Ritornell (Gedanken 3–5)	
284–364	Durchführung	
284–304		2. Solo (mit Solo-Eingang)
305–330		Sequenz
331–364		neuer Gedanke (g-Moll)
365–535	Reprise	
365–496	3. Ritornell / 3. Solo (Gedanken 1, 2, 4, 5; Gedanke 1 f)	
497–510	4. Ritornell (Gedanke 3)	
		Kadenz
511–535	Coda (Gedanken 4+5)	

Tabelle 1: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, erster Satz, Formverlauf

Hinsichtlich der Gesamtdramaturgie ist zu bemerken, dass das erste Ritornell mit seinen fünf Gedanken so lang und diversifiziert ist, dass Beethoven im weiteren Verlauf über das Material dieses Ritornells frei disponieren kann. Die gliedernde Funktion des dritten Gedankens materialisiert sich in erster Linie als Kontrast zwischen dem Fortissimo-Einsatz und dem vorangehenden Pianissimo-Abschnitt (z. B. T. 26–27/28–39). Die beiden weiteren Erscheinungen des dritten Gedankens, zu Beginn des zweiten Ritornells (T. 224–283) und kurz vor der Kadenz (T. 497–510), sind zwar jeweils Ergebnisse eines längeren Steigerungsprozesses in der Solovioline, sodass die überraschende Wirkung etwas weniger ausgeprägt ist. Dennoch stellt die Fortissimo-Dynamik hier ein gliederndes Wiederholungsmoment dar. Das hat weniger mit der Dynamikstufe an sich zu tun, als mit der Tatsache, dass die vorangehenden Enden der Solo-Exposition und der Solo-Reprise den Eindruck vermitteln, als ›fransten‹ sie ›aus‹. Diese improvisatorisch-suchenden Momente in der Solovioline werden durch die ›Einbrüche‹ des dritten Gedankens jeweils jäh unterbrochen. Beethoven versucht also das Überraschungsmoment, das diesem dritten Gedanken inhärent ist, trotz seiner mehrmaligen Wiederholung zu bewahren. Diese unterbrechende Funktion des dritten Gedankens wird im Hinblick auf den gesamten Satz gewissermaßen zu einem Prinzip erhoben, sodass Beethoven auch dem Fortissimo-Reprisebeginn (T. 365) mit dem ins Tutti erweiterten Paukenmotiv des Anfangs einen abrupt-unterbrechenden Charakter verleiht.

Diesen deutlichen formdramaturgischen Brüchen steht die Verbindung des Eröffnungsritornells und der Solo-Exposition durch den quasi-improvisatorischen Eingang der Solo-Violine gegenüber.³⁴

34 William Caplin weist darauf hin, dass sich der Abschluss des Orchesterritornells und der Eintritt der Solovioline in Solokonzerten nicht selten überschneiden: ›the solo appears to be overanxious and

Durch die Fortissimo-Wiederholungen des gliedernden dritten Gedankens und anderer thematischer Elemente verliert das spezifische Wiederholungsmoment des Repriseneintritts seine besondere Bedeutung als *double return*.³⁵ Es wirkt vielmehr so, als passe Beethoven den Repriseneintritt an das bis dahin zweimalige Auftreten des dritten Gedankens an. Doch ist es nicht nur die Dynamik der Reprise, die Beethoven aus dem Umgang mit dem dritten Gedanken ableitet. Auch die Praxis, durch die Auslassung bestimmter Abschnitte deren gliedernde Wirkung zu erhöhen, übernimmt Beethoven aus dem dritten Gedanken. In der Soloexposition verzichtet Beethoven auf den dritten Gedanken ganz, sodass der Beginn des Mittelritornells mit dem dritten Gedanken (T. 224) umso überraschender wirkt.³⁶ Auch die Reprise spart den dritten Gedanken wieder aus und reserviert ihn so für den Beginn des Kadenztutti (T. 497). Analog dazu wird auch das Hauptthema für den Fortissimo-Repriseneinsatz aufgespart, indem es im zweiten Ritornell nicht erklingt. Eine weitere Maßnahme Beethovens, um den Repriseneinsatz herauszuheben ist die unmittelbar davor eingebaute auratische g-Moll-Passage, die neues thematisches Material bringt³⁷, sowie der weitgehende Verzicht auf die Synkope in Takt 367, die den Repriseneintritt noch ›gerader‹ wirken lässt.³⁸

IV. KOLISCHS UND LEIBOWITZ' REALISIERUNG

Wie gehen nun Leibowitz und Kolisch in ihrer Realisierung mit dem ersten Satz des Violinkonzerts um, der aufgrund seiner vielen Wiederholungen und der langen Orchesterpassagen jede Interpretation vor größere Herausforderungen stellt? Während Kolisch die Notwendigkeit eines flüssigen Tempos und ein Alla-breve-Metrum für den gesamten Satz vorschlägt, warnt Leibowitz davor, den »ganzen Satz starr metronomisch durch[zuh]aktieren«. Zugleich aber kritisiert er die großen Temposchwankungen in vielen Aufnahmen, insbesondere in der Coda.³⁹

Im Hinblick auf aufführungspraktische Implikationen ist es nun interessant zu sehen, wie Leibowitz und Kolisch in ihrer Aufnahme mit diesen gliedernden Einsätzen umgehen, die für den Ablauf des Satzes und auch für seinen musikalischen Charakter eine so zentrale Rolle spielen. Auch wenn sich die beiden Interpreten zu diesen Aspekten

enters while the orchestra is still in the process of closing the ritornello« (Caplin 1998, 245, Anm. 14).

35 Vgl. Neuwirth 2013 und Utz 2016 für die Diskussion zur Synthese von Ritornell- und Sonatenform bei Joseph Haydn. Ein wesentlicher Aspekt dieser Diskussion ist die Relativierung von »etablierte[n], an einer harmonisch gedachten dramatischen Sonatenkonzeption orientierte[n] Modelle[n]« wie ›large-scale dissonance‹, ›sonata principle‹ oder ›double return‹ (Utz 2016, 205).

36 Hepokoski und Darcy bezeichnen die große Ausdehnung dieses zweiten Ritornells im Rahmen ihrer Diskussion der »Alternative or Quasi-Deformational R2 Spaces« als »astonishing« (2006, 558). Die Besonderheit liegt für die Autoren darin, dass dieses zweite Ritornell nicht nur den Abschluss der Exposition bildet, sondern dass es »with regard to its sense of expanse [...] provide[s] a separately interpolated rotation into the first movement.« (ebd.)

37 Vgl. Churgin 1998, 340.

38 Lediglich in der Flöte bleibt die Synkope des Hauptthemas in Takt 367 erhalten.

39 Kolisch/Leibowitz 1979, 152f.

der Form im Kopfsatz des Violinkonzertes nicht explizit äußern, zeigen sie in ihrer Aufnahme die Kontrastwirkung der Fortissimo-Orchestereinbrüche sehr deutlich. Leibowitz wählt zu Beginn der Exposition ein relativ stabiles Tempo, das zu Beginn mit $\text{♩} = 63$ (T. 1–9) und $\text{♩} = 61$ (T. 43–50) allerdings deutlich unter dem von Kolisch in *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*⁴⁰ für den Kopfsatz des Violinkonzerts avisierten Tempo $\text{♩} = 72$ liegt. Wie oben ausgeführt liegt Leibowitz damit aber im oberen Bereich von für den ersten Satz gewählten Tempi. Leibowitz hält das Tempo in der Orchesterexposition dann sehr stabil, während Kolisch den improvisatorischen Eingang zu Beginn der Solo-Exposition vom Tempo her sehr frei gestaltet. Interessanterweise ist die Solo-Exposition mit $\text{♩} = 56–58$ insgesamt langsamer als die Orchesterexposition angelegt. Kolisch realisiert zwar seine Auffassung, möglichst wenig Rubato zu machen, dennoch ist dieses konstant langsamere Tempo in der Solo-Exposition und -Reprise nicht schlüssig zu begründen. Man könnte freilich darüber spekulieren, ob es sich auch um technische Gründe handelt, da Kolisch selbst in diesem etwas langsameren Tempo durchaus Probleme bei der technischen Realisierung hat.

Interessant ist, dass Leibowitz in den Orchesterzischenspielen das anfängliche Tempo wieder aufnimmt, teilweise sogar übersteigert⁴¹, so als wollte er entweder den Tempoverlust der Solo-Abschnitte kompensieren oder einen bewussten Kontrast zwischen Orchester- und Soloabschnitten herstellen. Den Beginn der Durchführung gestaltet Kolisch wieder sehr frei, um die weiteren Soloabschnitte dann konstant in ›seinem‹ Tempo ($\text{♩} = 56–58$) zu spielen. In der g-Moll-Passage kurz vor der Reprise hält Kolisch sich dann – anders als die meisten anderen Interpreten – an seine Absage an zu starke Ritardandi und spielt die Passage in einem sehr konstanten Tempo, was im Übrigen auch für die Coda gilt, für die Kolisch erneut das konstante Tempo seiner Soloabschnitte wählt. Ein interessanter Aspekt dieser leichten Temposchwankungen sind die oben beschriebenen Kontrastwirkungen der Fortissimo-Tutti nach der Exposition (T. 224–235; T. 365–382, T. 497–510; Audiobsp. 1–3), die in der Aufnahme umso stärker zur Geltung kommen, als sie sich nicht nur in der Dynamik, sondern auch in der Tempogestaltung äußern. Alle drei Einsätze des dritten Gedankens erscheinen in einem flüssigeren Tempo als der jeweils vorangehende Soloabschnitt. Diese Kontrastwirkung durch das schnellere Tempo wird zusätzlich durch die beschleunigende Agogik in allen drei Tutti-Einsätzen verstärkt. Dadurch wirken diese Einsätze weniger statisch und tempomäßig ›gesetzt‹, sondern beinahe hektisch und nach vorne fallend. Ob diese interpretatorische Entscheidung Leibowitz' auf den Wunsch zurückgeht, ›verlorenes‹ Tempo ›aufzuholen‹ oder ob er mit diesem dritten Gedanken grundsätzlich einen eher drängenden Charakter verbindet ist schwer zu sagen. Aus meiner Sicht verlieren diese Einsätze dadurch aber etwas von ihrem notwendigen Gewicht.

40 Ebd., 152. Vgl. dazu auch Kolisch 1992, 95.

41 Das Mittelutti ab Takt 224 setzt beispielsweise mit $\text{♩} = \text{ca. } 64$ ein und bei der Steigerung ab Takt 264 wird sogar kurzzeitig ein Tempo von $\text{♩} = \text{ca. } 65$ erreicht.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/898/Sprick_Beethoven_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 216–238
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz;
Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 7:15–7:54,
© SRF, mit freundlicher Genehmigung

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/898/Sprick_Beethoven_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 357–373
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz;
Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 12:03–12:38,
© SRF, mit freundlicher Genehmigung

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/898/Sprick_Beethoven_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 490–504
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz;
Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 16:41–17:11,
© SRF, mit freundlicher Genehmigung

Vor dem Hintergrund der dargestellten Aspekte scheint es ein wesentliches Anliegen der Interpretation von Kolisch und Leibowitz zu sein, die blockhafte Anlage der Komposition weniger zu kaschieren als vielmehr bewusst hervorzuheben. Wenn Leibowitz in dem Radiogespräch konstatiert, dass »leider [...] selbst ein Allegro-Stück wie der erste Satz des Konzerts in der konventionellen Aufführung infolge des Streichercredos in den schönen Ton weitgehend sentimentalisiert« werde, sodass »wenig Feuer übrig bleib[e]«⁴², so weist er darauf hin, dass genau ein Bewahren dieses »Feuers« – wie es dem/der Hörer*in in den markant herausstechenden Orchestertuttis begegnet – und damit das Vermeiden von Sentimentalität ein zentrales Anliegen von Kolisch und Leibowitz gewesen zu sein scheint.⁴³ Kolischs und Leibowitz' Realisierung des Kopfsatzes versucht also insgesamt, die ungewöhnliche Blockhaftigkeit von Beethovens Formgestaltung affirmativ zu betonen und damit die Individualität der formalen Dramaturgie explizit herauszustellen.

42 Kolisch/Leibowitz 1979, 152.

43 Ebd., 153: »Wenn z.B. einige davon uns aus der Region des Andante, oder der Coda beinahe in die des Adagio führen, müssen wir sie radikal ablehnen. Es handelt sich nicht um eine Ablehnung des Rubato an sich, welches für uns als notwendiges Vortragsmittel durchaus erhalten bleibt, sondern um die Verdammung der exzessiven Dimension dieses Rubato, welches im Dienste eines Beethoven-fremden, sentimentalischen Ausdrucks das Tempo wesentlich verändert.«

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Churgin, Bathia (1998), »Beethoven and the New Development-Theme in Sonata-Form Movements«, *The Journal of Musicology* 16/3, 323–343.
- Diergarten, Felix (2012), »Jedem Ohre klingend«. *Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*, Laaber: Laaber.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.
- Katz, Mark (2003), »Beethoven in the Age of Mechanical Reproduction: The Violin Concerto on Record«, *Beethoven Forum* 10/1, 38–54.
- Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3., Rudolstadt/Leipzig: Böhme.
- (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M.
- Knop, Frederik (2013), »Violinkonzert, Romanzen, Tripelkonzert«, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte* (= *Das Beethoven Handbuch*, Bd. 1), hg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber, 393–415.
- Kolisch, Rudolf (1943), »Tempo and Character in Beethoven's Music«, *The Musical Quarterly* 29/2, 169–187 u. 29/3, 291–312.
- (1983), *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke* (= *Musik-Konzepte*, Bd. 29/30), München: edition text + kritik.
- (1992), *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* (= *Musik-Konzepte*, Bd. 76/77), München: edition text + kritik.
- Kolisch, Rudolf / René Leibowitz (1979), »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven«, *Musica* 33/2, 148–155 (Erstsendung als Radiogespräch 27.11.1964).
- Krause, Andreas (2009), »Die Konzerte«, in: *Beethoven-Handbuch*, hg. von Sven Hiemke, Kassel: Bärenreiter, 132–172.
- Mahling, Christoph-Hellmuth (1994), »Violinkonzert op. 61«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber, 455–471.
- Moser, Hans Joachim (1960), »Die Form von Beethovens Violinkonzert«, in: ders., *Musik in Zeit und Raum: Ausgewählte Abhandlungen*, Berlin: Merseburger, 198–205.
- Möser, Johann Nepomuk (1807), »Musikalische Akademie im Theater an der Wien, vom Musikdirektor Klement«, *Wiener Theater-Zeitung* 2/2 (8. Januar), 27.
- Neuwirth, Markus (2013), *Recomposed Recapitulations in the Sonata-Form Movements of Joseph Haydn and His Contemporaries*, Ph.D., University of Leuven.

- Plantinga, Leon (1999), *Beethoven's Concertos. History – Style – Performance*, New York: Norton.
- Sprick, Jan Philipp (2009), »Structural« und »Re-creative Analysis«. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten«, *Musiktheorie* 24/3, 210–218.
- Stowell, Robin (1998), *Beethoven: Violin Concerto*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Utz, Christian (2016), »Räumliche Vorstellungen als »Grundfunktionen des Hörens«. Historische Dimensionen und formanalytische Potenziale musikbezogener Architektur- und Raummetaphern – Eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgard Varèses«, *Acta Musicologica* 88/2, 193–222.
- Walter, Michael (2004), »Ist Beethovens Violinkonzert ein Violinkonzert?«, in: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte: Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*, hg. von Joachim Brügge, Franz Fördermayr, Wolfgang Gratzner, Thomas Hochradner und Siegfried Mauser, Tutzing: Schneider, 383–396.

»Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden«

Zur Notation und Interpretation musikalischer Gesten im Schaffen György Kurtágs

Tobias Bleek

ABSTRACT: Zu den hervorstechenden Merkmalen der Musik von György Kurtág gehört ihre gestische Disposition und Intensität. Aber wie lassen sich musikalische Gesten, die sich aufgrund ihrer synthetischen Natur erst im Akt der Aufführung konstituieren, in Notenschrift fassen? Und vor welchen spezifischen Fragen und Herausforderungen stehen die Interpret*innen, wenn sie versuchen, das Notierte zu entschlüsseln und musikalisch umzusetzen? Der vorliegende Text untersucht dieses für die Kurtág-Analyse und -Interpretation bedeutsame Themenfeld anhand ausgewählter Werke und Quellenmaterialien. Im Zentrum steht die Entwicklung von Kurtágs Notationspraxis von der traditionellen Notation im Streichquartett op. 1 (1959) über die relative Dauernotation in den *Acht Duos* für Violine und Cymbalom op. 4 (1960/61) bis zur Ausweitung der Notationsformen in der Klaviersammlung *Játékok* (1973ff.). Eine Schlüsselfrage, die dabei behandelt wird, betrifft den Grad an Kontrolle, die durch den Komponisten in der Notation der musikalischen Gesten impliziert wird, und den Grad an Freiheit, den Interpret*innen benötigen, um diese Gesten lebendig werden zu lassen. Unter Bezugnahme auf Theodor W. Adornos unvollendete Theorie der musikalischen Reproduktion werden auch grundsätzliche Fragen diskutiert, die für eine auf die Dimension des Performativen gerichtete Musiktheorie und Musikwissenschaft von Bedeutung sind. Im Schlussteil wird Kurtágs Interpretationsästhetik und sein jahrzehntelanger Versuch, eine auktorial verbürgte Aufführungspraxis zu etablieren, schlaglichtartig in den Blick genommen.

Kurtág's music is known for its gestural disposition and intensity. But how can musical gestures – synthetic objects that come into existence only in performance – be grasped through notation? And what specific questions and challenges do performers face when trying to decipher the notation and transform it into music? The present essay examines this range of topics, which is crucial to analysis and performance of Kurtág's music, by way of selected works and source materials. The study focusses on the development of Kurtág's musical notation, from traditional notation in his String Quartet op. 1 (1959), to an approximate durational notation in the *Acht Duos* for violin and cimbalom op. 4 (1960/61), up to his expansion of notation in the piano cycle *Játékok* (1973ff.). A central issue is the extent of control implied by the composer's notation of musical gestures and the degree of freedom that the performer requires in order to bring them to life. Theodor W. Adorno's unfinished theory of musical reproduction serves as a background for a discussion of fundamental questions that are central to music-theoretical and musicological studies of performativity. The final section discusses briefly Kurtág's decade-long efforts to establish an authorially sanctioned performance tradition for his music.

»Die Notation reguliert, hemmt, unterdrückt immer zugleich, was sie notiert und entwickelt – und daran laboriert alle musikalische Reproduktion.«¹ (Theodor W. Adorno)

Wer Musik von György Kurtág spielt oder hört, den Komponisten am Klavier erlebt oder beim Unterrichten beobachtet, wird unmittelbar auf die Dimension des Gestischen gestoßen. Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass der Begriff der Geste auch in der Reflexion über Kurtágs Schaffen und Wirken eine prominente Rolle spielt. So bemerkt György Ligeti: »Kurtág hat in den 1960er Jahren eine phantastisch konzentrierte Innigkeit ausgearbeitet. Was man doch alles mit kleinen Gesten machen kann.«² Und Péter Eötvös erweitert den Blick von der Musik auf die dahinter stehende Musikerpersönlichkeit, wenn er im Gespräch erklärt:

Diese gestische Mitteilung, überhaupt der Mitteilungswille von ihm, das ist das starke Charakteristikum. [...] So wie er Sachen erklärt, oder wie er auch selbst Klavier spielt – das ist ein Erlebnis. Alles wird durch Agogik, durch Artikulation durch Gestik zur Deutung gebracht und in den Proben stellt sich heraus, daß für ihn, jetzt wieder nur in Anführungsstrichen gesagt, das, was klingt, weniger wichtig ist als wie es klingt.³

Doch in welchem Maße lässt sich das, um was es Kurtág in seinem Komponieren, Musizieren und Unterrichten offensichtlich zu gehen scheint, in Notenschrift fassen? Oder konkreter gefragt: (Wie) kann es dem Komponisten gelingen, musikalische Gesten, die sich aufgrund ihrer synthetischen Natur erst im Akt der Aufführung konstituieren, im Medium der Schrift zu fixieren? Vor welchen spezifischen Fragen und Herausforderungen stehen die Interpret*innen, wenn sie versuchen, das Notierte zu entschlüsseln und musikalisch umzusetzen? Und wie lassen sich all jene Aspekte der Musik von Kurtág tradieren, die in den Bereich des Nicht-Notierten bzw. Nicht-Notierbaren fallen und dennoch essentiell zu sein scheinen?

Der vorliegende Text möchte dieses Problemfeld anhand ausgewählter Werke und Quellenmaterialien exemplarisch untersuchen. Zum einen, weil es sowohl für die analytische Beschäftigung und das Verständnis als auch für die Interpretation und Aufführungspraxis von Kurtágs Musik relevant ist. Zum anderen, weil der Primat des Gestischen und das damit unmittelbar zusammenhängende Problem der Notenschrift grundsätzliche Fragen aufwerfen, die für eine auf die Dimension des Performativen gerichtete Musiktheorie und Musikwissenschaft von Bedeutung sind. Nach einem Prolog zum Thema Geste und Notation werden im Hauptteil des Texts zentrale Momente der Kurtág'schen Notationspraxis beleuchtet: die Verwendung des »traditionellen« Zeichensystems im Streichquartett op. 1, die Hinwendung zu einer relativen Dauernotation um 1960 und die Erweiterung der Notation in der Klaviersammlung *Játékok* ab den frühen 1970er Jahren. Davon ausgehend nimmt ein Epilog Kurtágs Interpretationsästhetik und seinen Versuch, eine auktorial verbürgte Aufführungstradition zu etablieren, schlaglichtartig in den Blick.

1 Adorno 2001a, 72.

2 Zit. nach Kele 1996, 30:45–30:54.

3 Eötvös 1993, 1f.

MUSIKALISCHE GESTEN UND MUSIKALISCHE NOTATION

Dass die Kategorie der Geste in einer Debatte, die unter Stichworten wie ›music as performance‹, ›Präsenz‹ oder ›Performativität‹ den Vollzugscharakter der Zeitkunst Musik fokussiert, in letzter Zeit eine ungeahnte Konjunktur erlebt, ist nicht verwunderlich.⁴ Denn zum einen richtet sie die Aufmerksamkeit auf die – in der wissenschaftlichen Diskussion lange Zeit vernachlässigte – klingende Realisierung von Musik und die körperlichen Vorgänge, die bei ihrer Produktion und Rezeption eine Rolle spielen.⁵ Zum anderen birgt sie das Versprechen, die performativen Aspekte der Musik nicht gegen die strukturellen einseitig auszuspielen, sondern beides zusammenzudenken.⁶ Wie weit oder eng die Kategorie gefasst werden soll und in welchem Verhältnis die verschiedenen Aspekte stehen, die sie zusammenführt, ist – wie kaum anders zu erwarten – strittig. Zugleich liegt es auf der Hand, dass die Kategorie nur dann wirklich analytisch fruchtbar gemacht werden kann, wenn man sie begrifflich differenziert. In Anknüpfung an bestehende Konzeptionen soll im Folgenden unter ›Geste‹ ein geformtes musikalisches Ereignis verstanden werden, das eine spezifische Gestalt bzw. Bewegungsform, klangliche Beschaffenheit und Energie aufweist und zudem eine bestimmte Ausdrucksqualität besitzt, die mit Bedeutung aufgeladen werden kann.⁷ Auch wenn diese Bestimmung nicht mehr zu sein beansprucht als eine für Kurtágs Musik entwickelte heuristische Definition, die an konkreten Beispielen präzisiert werden muss, scheinen einige Erläuterungen sinnvoll:

(1) Der gewählte Begriff des ›Ereignisses‹ verweist darauf, dass Gesten keine statischen Objekte sind, sondern sich in der Zeit konstituieren, d.h. der Aufführung bedürfen. Zugleich besitzt er die notwendige Offenheit, denn zu einer musikalischen Geste kann eine Folge von Tönen, Klängen und Stille, ein einzelner Ton bzw. Klang oder auch – wie später noch gezeigt wird – eine stumme Spielgeste werden.

(2) Die Geste wird als ›geformtes‹ musikalisches Ereignis wahrgenommen, das – analog zur Körpergebärde – gestalthafte Qualitäten besitzt. Ihre einzelnen Aspekte (Bewegungsrichtung, Bewegungsenergie, spezifische akustische Eigenschaften sowie Ausdruck und damit assoziierte Bedeutungen) lassen sich allerdings nur in der Analyse trennen. Denn im spielenden und hörenden Vollzug tritt die Geste nicht als ein aus diskreten Parametern zusammengesetztes Objekt, sondern als synthetisches Phänomen in Erscheinung.

(3) Qua ihrer performativen Natur stehen musikalische Gesten grundsätzlich in enger Verbindung zum Prozess ihrer physischen Realisierung. Welchen ästhetischen Stellenwert dieser Prozess bei der Erfindung, Aufführung und Rezeption musikalischer Gesten

4 Eine der umfang- und aufschlussreichsten Diskussionen des Konzepts der Geste findet sich in Grüny 2014, insbesondere 146–185. Beispiele für laufende Forschungsprojekte sind *Hörbare Gebärden – Der Körper in der Musik* an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie *GEMME – Geste musical: modèles et expériences* am IRCAM, Paris.

5 Vgl. hierzu beispielhaft Stollberg 2016.

6 Vgl. hierzu Grüny 2014, 161.

7 Robert Hatten bestimmt in seiner grundlegenden Studie *Interpreting Musical Gestures* die Geste (»aural gesture«) als »significant energetic shaping of sound through time« (2004, 95).

einnimmt, kann jedoch nur fallspezifisch und nicht allgemein gesagt werden. Eine wichtige Rolle spielt dabei die mediale Erscheinungsweise der Musik. So haben die unterschiedlichen Produktions- und Wahrnehmungsbedingungen eines Konzerts, einer Tonaufnahme oder eines Videomitschnitts natürlich auch Auswirkungen auf die Darstellung und das Erlebnis der musikalischen Gestik.

Zu den Autoren, die über das Verhältnis des Gestischen zur Notenschrift intensiv nachgedacht haben, zählt bekanntlich Theodor W. Adorno. In seinen posthum veröffentlichten Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, die für die gegenwärtige Diskussion gerade aufgrund ihres »Fragment-Status« in vielerlei Hinsicht aufschlussreich sind, unterscheidet er drei verschiedene Elemente, die bei der Interpretation komponierter Musik eine zentrale Rolle spielen:⁸ Das »mensurale Element« wird durch den Notentext als solchen repräsentiert. Adorno bestimmt es näher als »Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen«⁹ und betont zugleich seine grundsätzliche Insuffizienz und Angewiesenheit auf Interpretation. »Nun würde ich sagen, daß *alle* musikalische Notation bis zu einem gewissen Grad ungenau ist«, schreibt er 1949 an Ingolf Dahl,

d.h. daß jede Musik, wenn man in einem allerstrengsten Sinn nur das spielt, was da steht, sinnlos wird. Das Lesen von Musik hat zwei Dimensionen. Die eine bezieht sich auf die Notation, die andere auf etwas, was ich das tonsprachliche Element nennen möchte, also die Kenntnis und Erfahrung von dem *strukturierten* Material, das jeglichem Kompositionsstil zugrundeliegt.¹⁰

In seinen Notizen und Entwürfen verwendet Adorno für dieses zweite Element den Begriff des »Idiomatischen«. Ins Spiel gebracht wird dabei zum einen der »musiksprachliche« Kontext, in dem ein Werk steht, »der Inbegriff aller Konventionen, innerhalb derer ein Text erscheint«¹¹, zum anderen der Erfahrungshorizont und die Subjektivität des Interpreten, der sich den Notentext auf der Basis seiner musikalischen Erfahrungen und seiner Kenntnisse des spezifischen Idiolekt eines Komponisten erschließt, ohne die eigene Stimme zu verleugnen. Das dritte Element schließlich ist das Gestische, für das Adorno in seinen Aufzeichnungen den Begriff des »Neumischen« einführt. Als »eigentliches Element der Unmittelbarkeit« richtet es den Blick auf die klingende Gegenwart der Musik im Moment ihrer Aufführung: »Der immanente Gestus der Musik ist immer Gegenwart, gerade *nicht* ewig, d.h. auch die alten Zeichen der Musik gelten dem *Jetzt*, das damit in sie hereinfällt.«¹²

In seinen Aufzeichnungen unternimmt Adorno zahlreiche Anläufe, um diese Grundelemente aus unterschiedlichen Perspektiven näher zu bestimmen und ihr dialektisches Verhältnis in den Blick zu nehmen. Dass die vorherige Zusammenfassung der Komplexität seines Denkens nicht gerecht wird, ist selbstverständlich. Dennoch scheint dieses

8 Adorno 2001a. Vgl. zur Bedeutung des »Fragment-Status« des Projekts Danuser 2014, 514–517.

9 Adorno 2001a, 88.

10 Ebd., 346.

11 Ebd., 88.

12 Ebd., 85.

Vorgehen legitim, denn die holzschnitthaft dargestellten Überlegungen Adornos bilden nicht den theoretischen Rahmen des Folgenden, sondern sind eher Ausgangs- und Fluchtpunkte, die in bestimmten Momenten aufgerufen werden. Zwei (Hypo-)Thesen sind dabei von besonderem Interesse: Zum einen das Postulat einer grundsätzlichen »Differenz von Notation und Sinn«, die für die Notationspraxis unmittelbar von Bedeutung ist: »Die musikalische Schrift [...] trägt nicht das Ganze, ist unvergleichlich viel zu undifferenziert, und dies ist ein Grundsätzliches, das auch bleibt, womöglich sich verstärkt, je feiner man notieren lernt (Beispiel der späte Webern!).«¹³ Zweitens die in der heutigen Diskussion unpopuläre Vorstellung, dass eine im rechten Sinn verstandene Analyse bei der Rekonstruktion des Neumischen aus dem Notentext eine wichtige Rolle spielen kann – Adorno würde sogar sagen, muss:

Der Begriff der Rekonstruktion des Neumischen aus dem Mensuralen, die eigentliche Interpretation qua Dechiffrierung, hat als wichtigste Vermittlungskategorie die der *Analyse* als einer notwendigen Bedingung der Interpretation. Aber ihr Begriff ist vor dem rationalistischen Mißverständnis zu schützen. Zunächst heißt Analyse beinahe – nicht ganz – das Gegenteil dessen was gemeinhin darunter verstanden wird. Also nicht die Reduktion auf die traditionellen Formteile sondern auf die *spezifischen*, dem je einzelnen Werk eigenen Elemente, Triebkräfte, und vor allem ihren Zusammenhang zum Ganzen: wobei freilich die Dialektik dieser Elemente und der ›offiziellen‹ der Form einen wesentlichen Gegenstand ausmacht [...].¹⁴

Auch wenn man Adornos These, dass die Analyse eine »notwendige Bedingung der Interpretation« sei, nicht teilt, wäre es ein lohnenswertes Unterfangen, den Analysebegriff, den er in seinen Notizen zur Reproduktionstheorie sowie im späten Vortrag »Zum Problem der musikalischen Analyse«¹⁵ und anderen Schriften entfaltet, näher zu untersuchen. Denn Adorno scheint es gerade darum zu gehen, die strukturellen und performativen Aspekte der Musik zusammenzudenken.

Zur Notation von Gesten im Kopfsatz des Streichquartetts op. 1

Das Streichquartett op. 1 (1959) bildet nicht nur den Grundstein des Kurtág'schen Œuvres, sondern ist zugleich das erste vollgültige Zeugnis für den Primat des Gestischen in seiner Musik¹⁶. Programmatisch formuliert wird der gestische Duktus des Werks in der vieldiskutierten Anfangspassage des Kopfsatzes, die der Komponist selbst als »Exposition

13 Ebd., 122.

14 Ebd., 125.

15 Adorno 2001b.

16 In seiner Studie zu den *Attila József-Fragmenten (József Attila-Töredékek)* schreibt István Balázs: »Die Geste ist die Grundeinheit in Kurtágs musikalischem Denken« (1986, 36). Kritisch hinterfragt wird die Omnipräsenz des Gesten-Begriffs in der Kurtág-Literatur und seine normative Aufladung von Michael Kunkel (2016, 98f.).

für ein Lebenswerk«¹⁷ bezeichnet hat. Im engen Raum von nur sieben Takten notiert Kurtág mit den Mitteln der Standardnotation eine Folge kontrastierender Gesten (Bsp. 1/ Audiobsp. 1). Die zentrale Rolle, die Dynamik, Klangfarbe und Artikulation bei der kompositorischen Formung dieser gestischen Komplexe spielen, wird bereits in den ersten beiden Takten deutlich. So besteht die spannungsgeladene Eröffnungsgeste aus zwei Bausteinen, die eine gegensätzliche Klangstruktur aufweisen (hoher Flageolett-Klang in verhältnismäßig weiter Lage, der sich aus zwei großen Terzen im Abstand einer kleinen None zusammensetzt vs. dichter chromatischer Cluster in engster Lage). Zusammengefügt werden diese beiden Elemente zu einem gestischen Komplex von ungeheurer Intensität. Ein fast substanzlos im *pianissimo* beginnender Klang steigert sich in einem so-gartigen *crescendo* zu zwei gewalttätigen Fortissimo-Schlägen. Beschrieben wird dabei eine Entwicklung vom Ton zum Geräuschhaften (gehaltener, lichter Flageolett-Klang → abgerissener Kleinsekunden-Cluster).



http://storage.gmth.de/zgmth/media/890/Bleek_Kurtag_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: György Kurtág, Streichquartett op. 1, 1. Satz, T. 1–7, Keller Quartett, ECM Records, ECM 1598 (aufgenommen 1995). Track 4 0:00–0:23

Ein zentraler musikalischer Bezugspunkt für Kurtágs Werk ist die Musik Anton Weberns. So weist der Kopfsatz eine erstaunliche Nähe zum ersten der *Fünf Stücke für Streichquartett* op. 5 (1909) auf – eine Komposition, die Kurtág bereits Mitte der 1950er Jahre durch Ligeti kennengelernt hatte und von der er während seines Studienaufenthalts in Paris 1957/58 eine Abschrift anfertigte. Ein besonderes Augenmerk Kurtágs – und das unterscheidet seine Webern-Rezeption von der westeuropäischen Webern-Begeisterung der 1950er Jahre – lag dabei auf der Gestik der Webern'schen Musik.¹⁸

Nicht nur die Anfangspassage des Kopfsatzes, sondern auch der Beginn des dritten Abschnitts (T. 14f.) lässt an Webern denken (Bsp. 2/Audiobsp. 2). Kurtág schreibt hier – ähnlich wie Webern am Ende der zweiten Phase des Eröffnungssatzes von op. 5 (T. 4) – einen dreitönigen Miniaturkanon, dessen fragmentierte Melodik (kleine None + große oder kleine Terz bzw. große Sexte) an den mittleren bzw. späten Webern erinnert. Ein wesentliches Merkmal des vierstimmigen Kanons, das ihn zugleich von den kondensierten kanonischen Passagen in Weberns op. 5 abgrenzt, ist seine kontrapunktische und rhythmische Unschärfe. Während Bratsche und Violine 2 intervallisch einen exakten Umkehrungskanon bilden, stehen Cello und Violine 1 in einem intervallisch nicht exakten Umkehrungsverhältnis. Zugleich variiert nicht nur der Einsatzabstand zwischen den Stimmen (es kommt zu einer zunehmenden Verkürzung), sondern auch ihre rhythmische Gestalt. Zielpunkt dieser Überführung symmetrischer Dispositionen in asymmetrische musikalische Verläufe ist die gestische Belebung des Tonsatzes. Die strenge kontrapunk-

17 Kurtág 1993, 72 sowie Kurtág/Spangemacher 1998, 49. Vgl. zur programmatischen Deutung der Anfangspassage Hoffmann 1991 und Beckles Willson 2007, 106, für eine detaillierte Analyse der Gestik und des Webern-Bezugs Bleek 2010, 100–115.

18 Die konstitutive Bedeutung der Gestik in der atonalen Musik der Wiener Schule hat Dieter Schnebel in seinen Schönberg- und Webern-Texten herausgearbeitet. Vgl. insbesondere Schnebel 1955/71/72.

Poco agitato ♩ = 100-96

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

(ruvido) *ppp* *ff* *pp (senza cresc.)* *f* *ffp*

(indietro del ponticello) *molto* *fff* *mf* *pizz. secco* *p* arco, sul tasto poco a poco sul pont.

(indietro del ponticello) *molto* *fff* *mf* *pizz. secco* arco, sul pont. *ppp*

(indietro del ponticello) *molto* *fff* *mf* *pizz. secco* arco, sul pont. *ppp*

(indietro del ponticello) *molto* *fff* *mf* *pizz. secco* arco, sul pont. poco a poco sul tasto *p*

6
ord. 3
ossia: sempre sul IV *f* *mp*

ord. 5 sul III e IV *f*

ord. *fp*

ord. *f*

Beispiel 1: György Kurtág,
Streichquartett op. 1, 1. Satz, T. 1–7,
© Editio Musica Budapest 1964 (Z. 40128)

tische Form wird von Kurtág partiell aufgelöst, um auf diese Weise eine melodische Individualisierung der verschiedenen Figuren zu erreichen. Die minutiös ausnotierten Abweichungen auf der Zeitebene verleihen ihnen ein individuelles rhythmisches Profil.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 13-16. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in G major and 3/4 time. The tempo is marked 'poco agitato e string.' and 'tempo'. Dynamics range from *ppp* to *p*. Performance instructions include 'arco', 'dolce, espr.', and 'perdendosi ma distintamente'. There are various articulations like slurs, accents, and fermatas, as well as rhythmic markings like '3' and '5'.

Beispiel 2: György Kurtág, Streichquartett op. 1, 1. Satz, T. 13–16, © Editio Musica Budapest 1964 (Z. 40128)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/890/Bleek_Kurtag_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: György Kurtág, Streichquartett op. 1, 1. Satz, T. 14–16, Keller Quartett, ECM Records, ECM 1598 453258-2, 1996 (aufgenommen 1995), Track 4, 0:53–1:09

Individualisierung der Gestik und Notation in den *Duos* op. 4

Auch die zwischen Mai 1960 und Januar 1961 entstandenen *Acht Duos* für Violine und Cymbalom beeindrucken durch ihre gestische Prägnanz und Intensität. Das siebte Stück, das den Zyklus ursprünglich beschließen sollte¹⁹, ist ein eindruckliches Beispiel für Kurtágs Komponieren mit ›kleinen Gesten‹ (Bsp. 3/Audiobsp. 3). Ausgangspunkt der aphoristischen Komposition ist eine intervallisch weit gespannte, dreitönige melodische Figur in der Violine, die über einer aufstrebenden Quintolenfigur des Cymbaloms erklingt. In den folgenden Takten wird diese Violinfigur Schritt für Schritt um je einen Ton erweitert (*d-e-f*; *d-e-f-h* etc.). Zugleich unterwirft Kurtág die anwachsende Tonfolge von Auftritt

¹⁹ Dies geht aus den Skizzen und Entwürfen zu op. 4 hervor, in denen das siebte Duo noch als Nr. 8 geführt wird (vgl. Bsp. 4).

Adagio
ppp

poco
rinf.

calando molto
pppp

pppp

(20)

(20)

(20)

(20)

Beispiel 3: György Kurtág, *Acht Duos* op. 4, Nr. 7, © Universal Edition 1965 (UE 13999)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/890/Bleek_Kurtag_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: György Kurtág, *Acht Duos* op. 4, Nr. 7,
Judit Hevesi (Violine), József Szalay (Cimbalom), Hungaroton Classic, HCD 31290, 1995 (auf-
genommen 1968), Track 23

zu Auftritt einem Prozess gestischer Variation. Durch subtile Veränderungen im Bereich der Dynamik, der Rhythmik und der Phrasierung (auch die Festlegung des Strichs ist Bestandteil der Komposition) schafft er eine Folge expressiver Gesten, die, obgleich sie in einer eindeutigen Verwandtschaftsbeziehung stehen, jeweils eine ganz individuelle Physiognomie aufweisen. Jede der komprimierten Melodien ist anders geformt, hat ihre eigene Bewegungsrichtung und Bewegungsenergie und eine spezifische Ausdrucksqualität.

Mit welcher Akribie Kurtág dabei vorgeht, zeigt der Blick auf den Beginn der verschiedenen Gesten. Während die Begleitfigur im Cymbalom stets zu Taktbeginn einsetzt, beginnt die Violine ihre Gesten in den Takten 1, 2 und 3 jeweils nach einer kurzen Pause. Ähnlich wie im bereits diskutierten Miniaturkanon aus dem Streichquartett op. 1 variiert die Länge der Pause allerdings von Einsatz zu Einsatz (Triolenachtel, Sechzehntel, Triolenachtel). Das Ziel dieser minimalen zeitlichen Verschiebungen ist erneut die Schaffung einer Form kompositorisch kontrollierter Unschärfe, die zu einer Vitalisierung der musikalischen Gestik führen soll.

In einem Programmbuchtext zu den *Acht Duos* berichtet Kurtág, dass er das Werk im Auftrag der »experimentierfreudigen« Geigerin Judit Hevesi geschrieben habe: »ich schrieb in der Violinstimme quasi Übungsstücke für sie im Sinne unserer gemeinsamen Arbeit, also mit musikalisch-spieltechnischen Problemen, die sie weiterführen und ihre Ausdrucksfähigkeit bereichern sollten.«²⁰ Vor dem Hintergrund dieser Aussage lässt sich das siebte Duo als Studie über die vielfältigen gestischen Gestaltungsmöglichkeiten einer melodischen Figur interpretieren, die zugleich zentrale Punkte von Kurtágs impliziter Poetik und Interpretationsästhetik thematisiert: Die Konzeption der eigenen Musik als gestisches Phänomen und die Überzeugung, dass sich eine gelungene Interpretation um eine adäquate Realisierung des gestischen Zusammenhangs bemühen muss, also nicht nur um die Töne, sondern auch um das, was sich zwischen ihnen ereignet. Das Bindeglied zwischen der Ebene der Komposition und der Interpretation ist die simple aber entscheidende Frage, wie man auf überzeugende Weise von einem Ton zum nächsten kommt.²¹

Musikalische Gesten sind synthetische Phänomene, deren Umrisse zwar in der diskreten Notenschrift indiziert werden können, die sich aber erst im Moment der Aufführung konstituieren. Der Eindruck gestischer Lebendigkeit beruht dabei in wesentlichem Maße auf (minimalen oder auch größeren) Abweichungen und Varianten im Bereich des zeitlichen Verlaufs, der Dynamik sowie der Phrasierung und Artikulation. In den bisher diskutierten Beispielen waren diese Abweichungen und Varianten ähnlich wie bei Webern das Produkt eines skrupulösen Kompositionsprozesses, in dem nicht nur der Entwicklungsverlauf einer musikalischen Geste möglichst genau bestimmt wurde, sondern auch die rhythmische Unschärfe das Resultat präziser notationaler Festlegung war.

Doch wie angemessen und zweckdienlich ist diese Form der minutiösen Ausgestaltung jedes Details im Notentext für das, um was es Kurtág eigentlich zu gehen scheint? Oder, um an die eingangs zitierte Überlegung Adornos anzuknüpfen: Verstärkt das hohe Maß an Festlegung im Bereich des »Mensuralen« nicht gerade die »Differenz von Notation und Sinn«²²? Denn wie Adorno an anderer Stelle – zum Teil in Abgrenzung zu einem »positivistischen Musizierideal«²³ – formuliert: »Die Starrheit des Zeichens verfehlt den Gestus der Musik« und birgt zugleich die Gefahr eines »Textfetischismus« und eine damit einhergehende »Liquidation des Neumischen« in sich:²⁴

20 Kurtág 1993, 85.

21 Vgl. hierzu u.a. Szervánszky 2008.

22 Adorno 2001a, 122.

23 Ebd., 145.

24 Ebd., 84 und 124.

Keine wie immer vollkommene Notation könnte die Zone der Unbestimmtheit tilgen, und indem die Wiedergabe diese stehen ließe, anstatt an ihr die interpretative Arbeit zu leisten, würde die paradoxe Sprache der Musik zu jenem Kauderwelsch, das von so vielen treulos-treuen Aufführungen radikal moderner Werke her vertraut ist.²⁵

Die Gefahr einer »Flucht ins Mensurale« bzw. einer Hinwendung zu einem scheinbaren »Objektivismus« sah Adorno in der Interpretationspraxis der »Darmstädter Schule« gegeben.²⁶ So notiert er in Zusammenhang mit einer Aufführung der Klavierwerke von Arnold Schönberg durch Eduard Steuermann bei den Darmstädter Ferienkursen 1954: »Die sogenannte Jugend protestiert gegen das »überspitzte *espressivo*« in Eduards Schönbergdarstellung.«²⁷ Interessant – auch im Hinblick auf Kurtágs Notationspraxis – sind die damit zusammenhängenden Überlegungen Adornos zum »historischen Charakter der Interpretation«:

Im Deutschland von Furtwängler und dem Buschquartett haben wir ein im gewissen Sinn »positivistisches« Musizierideal polemisch vertreten müssen (freilich stets im äußersten Gegensatz zum »neusachlichen«); im Amerika Toscaninis ein »expressives«; und dies nicht nur theoretisch, sondern bis in die Nuancen der tatsächlichen Wiedergabe hinein. Daraus vielleicht: die wahre Interpretation ist stets polemisch (sehr deutlich bei Wagner).²⁸

Dass Kurtág sich mit dem von Adorno beschriebenen Problemfeld auseinandersetzte und nach Wegen suchte, um seine Musik vor einer »objektivistischen« Wiedergabe des Notentexts zu bewahren, zeigt der Blick in die Quellen. In einem später durchgestrichenen Entwurf hat er die beiden Anfangstakte des siebten Duos in einer relativen Dauernotation skizziert (Bsp. 4, Notenzeilen 1–2).

Im Falle des siebten Duos entschied sich Kurtág im Laufe des Kompositionsprozesses für die exakte notationale Festlegung der zeitlichen Verläufe. In den Duos 1 bis 5 hingegen rückt er von der traditionellen Notenschrift mit ihrer »digitalen« Fixierung der Tondauer ab.²⁹ Den Ausgangspunkt dieser Entwicklung in Kurtágs publiziertem Œuvre bildet das Bläserquintett op. 2 (1959). Insbesondere im fünften und siebten Satz dieses Werkes arbeitet der Komponist mit einer rhythmisch-freien Notenschrift, in der die unterschiedlichen Längen der Töne und Pausen und ihr Verhältnis zueinander keine »absoluten«, sondern relative Werte sind. Der Zeichenbestand dieser relativen Dauernotation wird im Anhang der *Acht Klavierstücke* op. 3 (1960), in der sie ebenfalls zum Einsatz kommt, näher erläutert.

Welche Implikationen sich aus dieser relativen Dauernotation für die Realisierung der musikalischen Gestik ergeben, lässt sich am Beispiel des ersten der *Acht Duos* zeigen

25 Ebd., 240.

26 Ebd., 145.

27 Ebd.

28 Ebd., 54.

29 Vgl. zur Unterscheidung von analogen und digitalen Symbolsystemen Goodman 1997, 154–157 und 171–182.

Beispiel 4: György Kurtág, Entwurf zur Anfangspassage von op. 4, Nr. 7 (Sammlung György Kurtág der Paul Sacher Stiftung Basel).
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel

(Bsp. 5/Audiobsp. 4). Das aphoristische Stück beginnt im Cimbalom mit dem Zweiklang dis^1-e^2 , in den die Violine nach einer kurzen Pause die fallende Zweitonmelodie g^1-f^1 einfügt. Abgerundet wird dieser erste konzentrierte Formabschnitt, dem ein geschlossenes chromatisches Fünffonfeld zugrunde liegt (*es, e, f, fis, g*), mit dem Ton *fis* im Cimbalom. Durch den Phrasierungsbogen und das niedergedrückte Haltepedal wird er in eine direkte Beziehung zum Nonenklang dis^1-e^2 gesetzt. Zugleich lässt er sich aber auch als eine Reaktion auf die fallende große Sekunde in der Violine deuten. Während die Verdichtung der Form und des Ausdrucks sowie die fragmentierte Melodik an die expressionistischen Miniaturen Weberns erinnern, ist die individuelle Gestalt des gestischen Komplexes ein Resultat von Kurtágs relativer Dauernotation. Die Länge der einzelnen Töne und Pausen und ihr Verhältnis zueinander sind hier nicht mehr eindeutig festgelegt, son-

dern in relativen Werten notiert (kurze Pause, relativ längerer Ton, relativ kürzerer Ton, vorschlagartiger Ton). D.h. nicht ein vom Komponisten vorab exakt definiertes Zeitgerüst bildet den verbindlichen Rahmen für die Konstitution der Geste, sondern der genaue zeitliche Verlauf des gestischen Komplexes entsteht erst im Moment der klanglichen Realisierung. Ein wichtiges Ziel der unbestimmten Notation ist es dabei, die Interpret*innen auf den gestischen Duktus der Musik aufmerksam zu machen und ihnen zugleich die notwendige Flexibilität für die Ausformung der verschiedenen Gesten einzuräumen. Wann genau der/die Geiger*in mit der fallenden Zweitonfigur einsetzt, wird davon abhängen, wie der/die Cimbalist*in den eröffnenden Nonenklang artikuliert, wobei die Erlebniszeit der Interpret*innen letztendlich das entscheidende Kriterium ist.³⁰

Beispiel 5: György Kurtág, *Acht Duos* op. 4, Nr. 1, © Universal Edition 1965 (UE 13999)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/890/Bleek_Kurtag_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: György Kurtág, *Acht Duos* op. 4, Nr. 1, Judit Hevesi (Violine), József Szalay (Cimbalom), Hungaroton Classic, HCD 31290, 1995 (aufgenommen 1968), Track 17

Die relative Dauernnotation lässt sich also als Versuch verstehen, der performativen Natur der musikalischen Geste Rechnung zu tragen, deren konkrete Ausgestaltung interpreten- und aufführungsabhängig ist. Die unscharfe rhythmische Notation schafft auf der Ebene der zeitlichen Gestaltung eine Zone des Unbestimmten, die den Interpret*innen den notwendigen Freiraum eröffnet, sie zugleich aber auch in die Verantwortung nimmt. Umgekehrt bedeutet dieser Schritt für den Komponisten einen Verzicht auf Differenzierung im

30 Auf die Bedeutung der Erlebniszeit der Interpret*innen hat Kurtág selbst immer wieder verwiesen, u.a. in einem Gespräch im Haus Ungarn 1991 (Kurtág 1991, 5). Eine eindrucksvolle Demonstration ist das »Klatsch-Spiel«, welches das Ehepaar Kurtág gerne vorführte (vgl. dazu Kurtág 2010, 53 sowie 65f.).

Bereich des Zeitgeschehens: Die für eine vitale Gestik notwendige Unschärfe wird der kompositorischen Kontrolle entzogen. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang allerdings die Tatsache, dass Kurtág die Hinwendung zur relativen Dauernotation in einem auktorial geschützten Raum vollzog. Denn die *Duos* op. 4 sind – wie bereits zitiert – für eine spezifische Interpretin geschrieben worden, die den Notentext gemeinsam mit dem Komponisten erarbeitete. Die Konsequenzen, die sich aus dieser Verlagerung schöpferischer Entscheidungen und auktorialer Kontrolle in den Bereich der Interpretation ergeben, werden im Folgenden genauer beleuchtet.

Exkurs: Kurtágs Notationspraxis im Kontext

Um Kurtágs Umgang mit der Notenschrift in den Werken der frühen 1960er Jahre besser einordnen zu können, lohnt es sich, den Blick für einen Moment auf die Notationsdiskussion der (west-)europäischen Avantgarde zu weiten. So bilanziert Karlheinz Stockhausen in seinem 1960 in den *Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik* erstveröffentlichten Essay »Musik und Graphik«: »Vor 9 Jahren etwa begann eine ungeahnte Differenzierung der Schriftzeichen, und jeder Komponist weiß heute, daß die kompositorische Arbeit zum großen Teil vom gewählten graphischen System bestimmt wird.«³¹ Diese Pluralisierung der Notationssysteme und die damit einhergehenden Debatten konnte Kurtág in Ungarn aufgrund der kulturpolitischen Restriktionen des kommunistischen Systems nur partiell verfolgen. Die wichtigste Vermittlungsinstanz war dabei sein Freund und Mentor Ligeti, der ihn nach der Übersiedlung in den Westen regelmäßig mit Partituren, Texten und Aufnahmen versorgte.³² In welcher Form und Intensität Kurtág sich mit diesem Material auseinandersetzte und welchen Einfluss es auf seine eigene Notationspraxis hatte, lässt sich aufgrund der dünnen Quellenlage nicht mit Sicherheit sagen. Ins Auge springen jedoch drei Aspekte bzw. Entwicklungen, die Kurtág besonders interessiert haben dürften:

(1) Die Problematisierung einer kompositorischen Praxis, die nach größtmöglicher notationaler Fixierung strebt. So konstatiert Ligeti in seinen Ausführungen zu Boulez' Dritter Klaviersonate (1955–57), die Kurtág mit großem Interesse studierte:³³ »Die Präzision der Ausführung schlug an dem Punkt, wo die Vorschriften so ins Übermäßige wuchsen, daß sie nicht mehr eingehalten werden konnten, ins Vage um.«³⁴

(2) Das Ungenügen an einer »determinierten Ingenieurschrift« und der Versuch, die Interpret*innen »aus dem strengen Raster einer metrischen Zeitordnung«³⁵ zu befreien. Zu den frühesten Beispielen zählen Stockhausens Mitte der 1950er Jahre entstandenen

31 Stockhausen 1960/63, 178.

32 Vgl. zur Rolle Ligetis als Impulsgeber und zentraler Vermittlungsinstanz Bleek 2010, 67–76.

33 So schreibt Kurtág in einem Brief, der während der Komposition des Streichquartetts op. 1 entstand, an Ligeti: »I know how busy you are, but if you had time occasionally to write about what you're composing, in the way you described your compositions in Paris, that would be a great help. And if there are any drafts of your lectures (even the hundred-minute radio introductions would be helpful, like the one for Boulez's Third Sonata) those would be useful, please send them too« (zit. nach Beckles Willson 2007, 86f.).

34 Ligeti 1959/2007, 448.

35 Karkoschka 1966, 3.

Klavierstücke, von denen Kurtág einige während seines Pariser Studienjahrs kennenlernte.³⁶ Über sein Bestreben, diesen »Phänomenen, die sich dem Messen entziehen«, Raum zu geben, schreibt Stockhausen: »Vor allem geht es mir dabei um die Vermittlung eines neuen Zeitgefühls in der Musik, wobei die unendlich feinen ›irrationalen‹ Nuancierungen und Bewegungen und Verschiebungen eines guten Interpreteten manchmal eher zum Ziele verhelfen als ein Zentimetermaß.«³⁷

(3) Die Vergrößerung des Entscheidungsspielraums für die Interpret*innen, die mitunter in eine ›mitschöpferische Tätigkeit‹ mündet und insofern auch den Werkbegriff verändert. Im selben Band der *Darmstädter Beiträge*, in dem auch Stockhausens Essay »Musik und Graphik« erschien, erklärte Boulez dazu allgemein:

Wenn wir nunmehr Werke komponieren, deren Bestimmung es ist, sich bei jeder Aufführung zu erneuern, so deshalb, weil uns endgültig festgelegte Werke nicht mehr recht dem gegenwärtigen Stand des musikalischen Denkens und der Entwicklung selbst, welche die musikalische Technik genommen hat, zu entsprechen scheinen.³⁸

Eine Komposition, die als direkter Beitrag zu dieser Diskussion verstanden werden kann, ist der fünfte Satz des im Sommer 1959 vollendeten Bläserquintetts op. 2. In Anknüpfung an aleatorische Verfahren hat Kurtág den Interpret*innen hier neben der Festlegung der exakten Tondauer, des Tempos und der Dynamik auch die Ausarbeitung der endgültigen Form anheimgestellt. Ziel dieser Verlagerung kompositorischer Entscheidungen ist es, dass sich das Stück – wie von Boulez gefordert – von Aufführung zu Aufführung erneuert: »Es besteht nicht aus einer abgeschlossenen und definitiven Botschaft, einer eindeutig organisierten Form, sondern biete[t] die Möglichkeit für mehrere, der Initiative des Interpreteten anvertraute Organisationsformen« und fällt somit in den Bereich jener Kompositionen, die Umberto Eco als »offene Kunstwerke«³⁹ beschrieben hat.

In der Dekade nach dem entscheidenden Westaufenthalt blieb der fünfte Satz des Bläserquintetts Kurtágs radikalster Versuch, das Verhältnis »von streng Komponiertem, also schriftlich genau Fixiertem, und frei Interpretierbarem«, das Ligeti in seiner Besprechung der Dritten Klaviersonate von Boulez als eines »der aktuellsten Probleme des musikalischen Schaffens«⁴⁰ bezeichnet hatte, neu zu bestimmen. Doch in den frühen 1970er Jahren begann er mit einem Projekt, das diese Problematik unter veränderten Vorzeichen erneut ins Zentrum der kompositorischen Aufmerksamkeit rückte.

36 Vgl. Bleek 2010, 73 sowie Beckles Willson 2004, 33.

37 Stockhausen 1954/64, 43. Vgl. auch Stockhausens Aufsatz »...wie die Zeit vergeht...« (1956/57), den Kurtág auf Empfehlung von Ligeti ebenfalls studierte, auch wenn er rückblickend erklärte, sich »innerhalb von Sekunden« darin verloren gefühlt zu haben (vgl. Kurtág 2010, 85).

38 Boulez 1960, 27. Auf die Tatsache, dass der von Boulez proklamierte Erneuerungsprozess der Werke bei einer Komposition wie der Dritten Klaviersonate innerhalb vorgegebener Bahnen verläuft und die Entscheidungsspielräume des Interpreteten insofern begrenzt sind, hat bereits Ligeti hingewiesen: »Die Komponisten sind schlau genug, den Interpreteten bloß eine Scheinfreiheit zu gewähren, da sie alle Möglichkeiten der Ausführung in die Konzeption einbeziehen und ihr Werk nur einem mütterlich überwachenden Spiel überlassen« (Ligeti 1959/2007, 447).

39 Eco 1977, 28f.

40 Ligeti 1959/2007, 447.

Erweiterung des gestischen Spielfelds und der Notationspraxis in den *Játékok*

In Kurtágs Komponieren und seiner Notationspraxis markiert die Arbeit an der Klaviersammlung *Játékok* (»Spiele«) eine neue Stufe. Das *work in progress*, das 1973 mit den *Elő-Játékok* (»Vor-Spielen«) als pädagogisches Projekt begann, war für den Komponisten ein Akt der Befreiung, der mit einer radikalen Erweiterung des kompositorischen Spielfelds einherging. Die Befreiungs- und Erweiterungsvorgänge betreffen dabei unterschiedliche Ebenen:

- das verwendete musikalische Material und die musikalische Sprache: Die offene Bezugnahme auf Musik der Vergangenheit und Gegenwart, der Rekurs auf traditionelle Formen und tonale Wendungen etc. werden zu einem expliziten Bestandteil des ästhetischen Spiels;
- den Umgang mit dem Instrument und dem Körper des Spielers;
- den Umgang mit der Notenschrift.

Einen wichtigen Nährboden für diese Entwicklung bildeten Erfahrungen mit Improvisation und experimenteller Musik – insbesondere von John Cage und Christian Wolff sowie von jüngeren ungarischen Kollegen –, die Kurtág im Umfeld des *Új Zenei Stúdió* (»Studio für Neue Musik«) in Budapest sammelte, sowie die Beschäftigung mit Volksmusik und dem Gregorianischen Choral.⁴¹ Der imaginäre Zielpunkt der *Játékok* scheint dabei eine weitere Stärkung des Gestischen in Kurtágs Musik zu sein. So stellt die Klaviersammlung die Geste nicht nur als geformte musikalische Gestalt, sondern auch als körperlich-expressive Gebärde der jeweiligen Spieler*innen und als kommunikativen Akt ins Zentrum der Aufmerksamkeit von Komponist, Spieler*in und Hörer*in. Besonders deutlich in Erscheinung tritt diese Erweiterung des gestischen Kosmos im ersten Buch der *Játékok*. Ein Extrempunkt markiert das Stück »Pantomime (Zanken 2)« (I, 19A).⁴² Gegenstand der Komposition ist eine Folge ausdrucksgeladener Spielgesten mit theatralischer Qualität, die Kurtág mit Hilfe eines erweiterten Zeichenbestands notiert (Bsp. 6). Wie im Titel bereits angedeutet, bleiben die Bewegungen am Instrument jedoch stumm, da der/die Pianist*in die Tasten zwar leicht berührt, aber nicht niederdrückt. Und trotzdem gibt es Musik. Sie erklingt nur nicht im äußeren Raum, sondern im inneren Ohr des Spielers/der Spielerin und des/der zuschauenden Hörers/Hörerin, vermittelt durch den körperlichen Vollzug bzw. die visuelle Wahrnehmung der dramatisch aufgeladenen Spielgesten. Das ironische Stück ist ein Witz und doch zugleich mehr – denn es zeigt, dass die inszenierte Körpergebärde auch ohne Klang schon in der Lage ist, musikalische Gesten zu evozieren. Bemerkenswert ist dabei die äußerst präzise Notation der einzelnen Spielgesten, die den gestischen Verlauf bereits auf dem Papier sichtbar macht und den Spieler zu einer gewissenhaften Umsetzung auffordert. Den Gegenpol hierzu bilden jene Stücke Kurtágs,

41 Vgl. u.a. Beckles Willson 2007, 131–139 sowie Williams 2005.

42 Hier und im Folgenden bezeichnet die römische Ziffer den jeweiligen Band der Klaviersammlung, die arabische die Seitenzahl. Die Notenausgabe wird im Literaturverzeichnis aufgeführt (Kurtág 1979ff.).

in denen sich Ausdruck und Theatralität nicht in den Gebärden oder der Mimik des Interpreten/der Interpretin, sondern lediglich als expressiv-dramatische Gesten im akustischen Substrat zeigen sollen. So berichtet die ungarische Sopranistin Adrienne Csengery, mit der der Komponist über Jahre eng zusammengearbeitet hat: »Auch die bühnenmäßige Geste muß in meiner Stimme hörbar sein. Kurtág sagt immer zu mir [...]: Nicht du sollst dich bewegen, deine Stimme soll sich bewegen. [...] Er will das Opernhafte nur vermittels der Expressivität meiner Stimme haben.«⁴³

*A billentyűk felületét éppen csak érintsük anélkül, hogy egyikük is megmozdulna.
 *Man berühre nur leicht die Tasten, ohne daß sie sich bewegen.
 *Touch the surface of the keys very lightly, without moving any of them.

Beispiel 6: György Kurtág, »Pantomime (Zanken 2)«, in: *Játékok I*, © Editio Musica Budapest 1979 (Z. 8377)

Die Welt, die Kurtágs *Játékok* zwischen diesen beiden Polen gestischen Komponierens entfaltet, ist reich an Farben und Zwischentönen. Stücke, in denen der körperliche Vollzug der Geste offensichtlich wichtiger ist als das akustische Resultat (z. B. »Mit den Handflächen« bzw. »Danebenhauen ist erlaubt«, I, 2A–2B), stehen neben solchen, in denen der Komponist die Spielbewegung so gestaltet, dass ein musikalischer Zusammenhang mit dem Körper erfühlt werden kann und muss (im Falle der dreihändigen Version von »Virág az ember« aus *Játékok VIII* sogar im Zusammenspiel zweier Körper⁴⁴). Es gibt nicht nur stummes instrumentales Theater, sondern auch klingendes, zum Beispiel der Streit um drei Töne und Tasten in der vierhändigen Version von »Schläge – Zanken« (VIII, 10).⁴⁵ Und während ein Stück wie »Zwiegespräch« (II, 33) die kommunikative Funktion von Gesten ins Zentrum stellt, fokussiert »Trippelnd« oder »Torkelnd« (I, 6) ihre Bewegungsform, »Spatzenlärm« (I, 18B) oder »Fast im Schlaf« (I, 17A) ihr assoziatives Potential und »Klagegesang« ihre Ausdrucksqualität (III, 10). Die »Hommage à Tschaikowsky«

43 Csengery/Balázs 1986, 59.

44 Vgl. hierzu Bleek 2011, 84–86.

45 Vgl. ebd., 93.

(I, 21) schließlich ist ganz von der Spielbewegung her gedacht und illustriert zugleich das intertextuelle Potential gestischen Komponierens.

Die beschriebene Ausweitung des gestischen Kosmos schlägt sich im angereicherteren Schriftbild der *Játékok* nieder. So hat Kurtág die relative Dauernotation erweitert und den Bestand der Notenzeichen um Elemente einer Aktionsschrift sowie graphische Elemente ergänzt. Auch hier ist das Ziel, die Dimension des Gestischen im Notenbild möglichst deutlich aufscheinen zu lassen und dem Interpreten/der Interpretin zugleich die notwendige Freiheit für eine angemessene Realisierung einzuräumen. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass sich auch auf der Ebene der Notation die weitreichendsten Experimente im ersten Band der Klaviersammlung finden. Kurtág stellt hier zwei verschiedene Formen schriftlicher Fixierung gegeneinander, die sich – wie es zu Beginn des Bandes heißt – »gegenseitig ergänzen«.⁴⁶ Auf den linken Seiten der Druckausgabe (A) »ist das Klanggeschehen unbestimmter, freier in der Bewegung«, während auf den rechten Seiten (B) »alles genauer vorgeschrieben ist und strengeres Spiel verlangt wird«.⁴⁷ Ein besonders eindrückliches Beispiel für die Plastizität der Notation ist »Perpetuum mobile (objet trouvé)« (Bsp. 7/Audiobsp. 5). Das Stück lässt sich als Etüde über eine elementare Spielgeste verstehen: das Glissando auf weißen und schwarzen Tasten. Auf der Ebene der Notation wird dieser Primat des Gestischen prägnant veranschaulicht. So zeigt das einfache Notenbild in größtmöglicher Anschaulichkeit sowohl die wellenförmigen Hand- und Armbewegungen, die der/die Pianist*in auszuführen hat, als auch den dadurch erzeugten musikalischen Verlauf. Möglich ist dies, weil Aktion und Resultat in diesem spezifischen Fall einander direkt entsprechen. Wie auch in anderen Stücken der *Játékok* räumt der Komponist dem/der Spieler*in dabei eine mitschöpferische Rolle ein. Im Rahmen des von der Notation umrissenen Spielfelds übernehmen die Spieler*innen bestimmte Entscheidungen selbst: Im Falle der präziser ausnotierten B-Fassung des Stücks (I, 25, Bsp. 7, mitte/rechts) betrifft dies insbesondere die Frage der Wiederholung und ihrer dynamischen Gestaltung. Im Falle der offeneren A-Fassung (I, 1, Bsp. 7, oben; Audiobsp. 5) entscheidet der/die Interpret*in zusätzlich über die genaue Amplitude der Glissando-Wellen, da hier eine Registertabelle fehlt, aus der die Spitzen- und Talwerte der gezeichneten Wellenbewegung abgelesen werden könnten.

Kurtágs in den *Játékok* begonnene Praxis, manche Stücke in zwei unterschiedlichen Notationen zu präsentieren, und sein Bestreben, dem/der Spieler*in »eine Möglichkeit zum Experimentieren«⁴⁸ einzuräumen, wirken wie eine frühe kompositorische Reflexion über zentrale Themen und Thesen der neueren *Performance*-Forschung. Denn zum einen machen die *Játékok* deutlich, dass das ›Werk‹ nicht auf seine schriftliche Fixierung reduziert werden kann und darf.⁴⁹ Zum anderen lenken sie den Blick auf den Akt der Interpretation selbst und die sinnstiftende Rolle, welche die ausführenden Musiker*innen übernehmen.

46 Kurtág 1979ff., Vorwort zu *Játékok*, Beilage zu Bd. I, 5.

47 Kurtág 1979ff., Bd. I, [I].

48 Kurtág 1979ff., Vorwort zu *Játékok*, Beilage zu Bd. I, 5.

49 Vgl. hierzu u.a. Cook 2013, 8–32.

12 -

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, *ff*, and *ppp*. There are several handwritten annotations in German and Italian, including "cambiabile, esp. p", "leggicissimo, delatissimo", "poco in rilievo", and "poco a poco calando e suscitando". The score is signed "T. Bleek" at the bottom right.

Beispiel 8: György Kurtág, Reinschrift zu »Hommage à Karskaya«, *Játékok V*, S. 2 (Sammlung György Kurtág der Paul Sacher Stiftung Basel).

Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/890/Bleek_Kurtag_Audio06.mp3

Audiobeispiel 6: György Kurtág, »Hommage à Karskaya«, *Játékok V*, Gábor Csalog, BMC Records, CD 123, 2006 (aufgenommen 2003–2005), Track 18

»Hommage tardif à Karskaya«

Im fünften Band der *Játékok* hat Kurtág unter dem Titel »Hommage tardif à Karskaya« eine Klavierbearbeitung des ersten Satzes seines Streichquartetts op. 1 publiziert (Bsp. 8/ Audiobsp. 6). Die im April 1990 angefertigte Transkription entstand als Reaktion auf den Tod der französisch-russischen Malerin Ida Karskaya. Kurtág hatte Karskaya 1957 in Paris kennengelernt, war mit ihrem Sohn befreundet und verkehrte in ihrem Haus. Eine Lithographie Karskayas mit dem Titel *España* hatte für ihn offensichtlich besondere Bedeutung. Während der Komposition des Streichquartetts op. 1 und der folgenden Werke hing der Druck über seinem Budapester Arbeitsplatz und wurde auf seine Veranlassung später auch auf dem Cover der Einspielung von Opus 1 durch das *Arditti Quartet* abgedruckt.⁵⁰ Im Gespräch hat Kurtág die stark gestisch geprägte Lithographie mit der aufstrebenden Gestik des Eröffnungssatzes des Quartetts in Verbindung gebracht.⁵¹

»Hommage tardif à Karskaya« ist in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse, da der Komponist den Streichquartettsatz nicht nur für ein anderes Klangmedium bearbeitet, sondern zugleich auch das Schriftbild transformiert. So überträgt er das rhythmisch bis ins kleinste Detail exakt festgelegte Original in die relative Dauernotation. Die Differenz zwischen beiden Notationsformen zeigt sich besonders deutlich in dem bereits besprochenen Miniaturkanon, der den dritten Formabschnitt des Kopfsatzes eröffnet. In der Streichquartetfassung ist die rhythmische Unschärfe das Resultat präziser kompositorischer und notationaler Festlegung (vgl. Bsp. 2, T. 14f.). In der Klavierfassung hingegen wird die genaue zeitliche Ausgestaltung der vier Kanonstimmen dem/der Interpreten*in überlassen (vgl. Bsp. 8, dritte Akkolade). Doch wie bereits gezeigt wurde, ist diese Freiheit auf der Ebene der Zeitgestaltung nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln. So heißt es im vielzitierten Vorwort der *Játékok* – einer der wenigen veröffentlichten Äußerungen des Komponisten zum Status der Notation in seiner Musik:

Spiel ist Spiel. Es verlangt viel Freiheit und Initiative vom Spieler. Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden: was den musikalischen Vorgang, die Qualität der Tongebung und der Stille anlangt.

Wir sollten dem Notenbild glauben, es auf uns einwirken lassen. Das graphische Bild kann über die zeitliche Anordnung des noch so ungebundenen Stückes Aufschluß geben.⁵²

50 Arditti Quartet 1991.

51 Gespräch mit dem Verfasser, 13.6.2006. Auf der Idee, ein Bild gleichsam als musikalische Graphik zu lesen und die gezeichneten Gesten »in Töne zu fassen«, beruht nach Kurtágs Auskunft auch das siebte der Acht Klavierstücke op. 3 (Kurtág 2010, 20).

52 Kurtág 1979ff., Beilage zu Band I, 5.

Und doch scheint der Komponist der Aussagekraft des Schriftbilds, die er mit diesen paradoxen Formulierungen beschwört, nicht vollständig zu trauen.⁵³ So hat er in der autographen Reinschrift der Karskaya-»Hommage« unter der Klavierübertragung in relativer Dauernotation in einem zusätzlichen Notensystem feinsäuberlich die präzise Dauer der einzelnen Werte der Originalfassung notiert (Bsp. 8/Audiobsp. 6). Im privaten Gespräch bekannte Kurtág, dass sowohl die eine als auch die andere Notationsform nicht in der Lage sei, das adäquat auszudrücken, um was es ihm eigentlich gehe.⁵⁴ Das ausdifferenzierte Schriftbild des Streichquartetts birgt die bereits erwähnte Gefahr in sich, dass die Interpret*innen sich stärker auf die präzise Wiedergabe des Notentexts als auf die Umsetzung der daraus zu interpolierenden Gesten kümmern. Die relative Dauernotation der Klavierfassung hingegen verleitet den/die Spieler*in möglicherweise zu einer rhythmisch zu undifferenzierten Umsetzung, die zu einem Verlust an gestischer Lebendigkeit und Prägnanz führen kann.⁵⁵ Aufschlussreich ist jedoch der Vergleich beider Fassungen. Und so löst Kurtág in diesem konkreten Fall das Problem der »Insuffizienz der Notenschrift«⁵⁶ (Adorno) pragmatisch, indem er Streichquartetten, die an Opus 1 arbeiten, empfiehlt, die Klavierfassung zu konsultieren und Pianist*innen, die die Karskaya-»Hommage« einstudieren, nahelegt, sich mit der Notation des Streichquartettsatzes zu beschäftigen.⁵⁷

EPILOG

An der grundsätzlichen Schwierigkeit, die Dimension des Gestischen im Medium der Notenschrift zu transportieren, hat sich Kurtág nicht nur als Komponist abgearbeitet. Sie bestimmte auch seine Lehrtätigkeit und ist zugleich ein wichtiger, wenn nicht vielleicht sogar der entscheidende Grund für sein jahrzehntelanges Bestreben, eine auktorial verbürgte und kontrollierte Aufführungstradition seiner Musik zu etablieren.⁵⁸ Ausgangspunkt dieser Bemühungen ist die Überzeugung, dass der Notentext seiner Werke we-

53 Über Kurtágs Liebe zu »manchmal paradox anmutenden« Formulierungen und Spielanweisungen bemerkt Péter Eötvös, sie seien »– wie ein Koan – auf Widersprüche gebaut: sie verlangen von den Interpreten, sich in die Komposition zu vertiefen und eigene Entscheidungen zu treffen« (Eötvös 1998, 70).

54 Gespräch mit dem Verfasser, 13.6.2006.

55 In seiner Diskussion ungefährender Zeitnotationen beschreibt Erhard Karkoschka diese Gefahr einer Diskrepanz zwischen Intention und praktischer Umsetzung wie folgt: »Als Pousseur seine Dauernotizen für unregelmäßige oder schneller oder langsamer werdende Gruppen beim Notationskongress in Darmstadt 1964 erläuterte und die Rhythmen vorklatschte, ergab sich allerdings immer eine klare, unseren alten Punktierungen entsprechende Quantelung anstatt unregelmäßiger ›qualitativer‹ Zeiteinteilung. Die Gefahr, daß Interpreten auch bei Aufführungen so verfahren, ist zweifellos groß und eher durch präzise Notation zu bannen, wobei dem Spieler leicht genug Spielraum gelassen werden kann, zeitliche Grundqualitäten aus den eigenen Möglichkeiten heraus aufzustellen.« (Karkoschka 1965, 3)

56 Adorno 2001a, 72.

57 Gespräch mit dem Verfasser, 13.6.2006.

58 Vgl. zur »auktorialen Aufführungstradition« allgemein Danuser 1992, 27–34, zu Kurtág u.a. Beckles-Willson 2007, 127–162.

niger über die ›Essenz‹ seiner Musik und ihre Realisation verrät als beispielsweise eine Partitur von Boulez oder Stockhausen. Anschaulich beschrieben wird diese Problematik von Péter Eötvös, der im Oktober 1988 in Berlin die Uraufführung von ...*quasi una fantasia*... op. 27/1 (1987/88) vorbereitete:

Kurtág took part in those rehearsals, and the excellent musicians of the Ensemble Modern, thoroughly experienced in every field of West European contemporary music, had to face the realization that with Kurtág interpretation of the written notes and performing instructions doesn't work in the customary way, and that in order to give an authentic performance of his works it is necessary to be familiar with every gesture of his music and also, to a certain degree, its cultural roots.⁵⁹

Voraussetzung für die Dechiffrierung der Kurtág'schen Partituren ist nach dieser Lesart also die Vertrautheit mit der spezifischen Idiomatik seiner Musik. Denn das »Idiomatische überwiegt«, wie Adorno formulieren würde: »Wer nicht weiß, wie das musiziert wird, kann es kaum aus den Noten entnehmen.«⁶⁰

Was Kurtág selbst von seinen Interpret*innen erwartet, lässt sich – basierend auf seinen eigenen Äußerungen sowie Zeugnissen seines Umfelds – schlagwortartig wie folgt zusammenfassen:

- Die Kenntnis der spezifischen »Morphologie und Syntax« sowie der »Notation« seiner Musik.⁶¹
- Ein Bewusstsein für den Primat des Gestischen und die damit einhergehende veränderte Hierarchie der Parameter, d.h. für die zentrale Rolle, die Dynamik, Artikulation, Phrasierung, Agogik und unterschiedliche Energiezustände in seiner Musik spielen.⁶²
- Das Wissen um die Verwurzelung von Kurtágs Sprache in der musikalischen Tradition sowie der ungarischen Sprache und Kultur.⁶³

Hinzu kommt eine spezifische Spiel- und Hörhaltung, die neben »Hingabe«⁶⁴ und der Ausrichtung auf das gegenwärtige Erleben eine Bereitschaft zur mikrologischen Arbeit umfasst – eine »Versenkung ins Detail«⁶⁵, die jeden einzelnen Ton ernst nimmt und auch

59 Eötvös/Szitha 2012, 6.

60 Adorno 2001a, 96.

61 Diese Begriffe nennt Kurtág in einem Brief an Urs Fauchinger, in dem er erläutert, was es bedeutet, »Kurtágisch« zu sprechen (Brief vom 11.4.1994, Sammlung György Kurtág, *Paul Sacher Stiftung* Basel).

62 In einem Brief, in dem es um die unterschiedlichen Qualitäten verschiedener Sängerinnen geht, schreibt Kurtág hierzu: »Wissen Sie, die Tonhöhe, sogar die äußerliche rhythmische Präzision ist nicht alles [...]« (undatierter Briefentwurf, Sammlung György Kurtág, *Paul Sacher Stiftung* Basel)

63 Dazu erklärt Péter Eötvös an anderer Stelle: »Die musikalische Sprache und Schreibweise von György Kurtág ist so eigenständig, daß, wer seine Werke zum Klingen bringen will, kurtágisch sprechen können muß. Das bedeutet aber auch bartókisch, albanbergisch, beethovensch...« (1998, 70).

64 »[...] die Musik aber bedarf lebendiger, heisser Liebe und Hingabe« (Brief von György Kurtág an Kurt Widmer vom 23.2.1995, Sammlung György Kurtág, *Paul Sacher Stiftung* Basel).

65 Hier zeigt sich eine weitere Verbindung zu Anton Webern, über dessen Musizieren Adorno in seiner »Lehrschrift zur musikalischen Praxis« *Der getreue Korrepetitor* berichtet: »Die außerordentliche,

in der fragmentierten Geste ein bedeutungsvolles Ereignis erkennt. So schreibt Kurtág an Mitglieder der Berliner Philharmoniker, die 1994 *Grabstein für Stephan* op. 15c (1978/79, rev. 1989) unter der Leitung von Claudio Abbado zur Aufführung brachten:

Diese Komposition ist an der Grenze des Nichtgeschehens. [...] das Werk kann absolut unbedeutend oder auch sehr erschütternd sein. Erschütternd kann es nur sein, wenn jeder von Ihnen daran glaubt und seinen scheinbar unbedeutenden Melodie-Floskeln das Gewicht langer, grosser Melodien gibt [...].⁶⁶

Dieser Brief ist nicht nur ein sprechendes Dokument für einen zentralen Aspekt von Kurtágs Interpretationsästhetik, sondern bezeugt zugleich die tiefsitzende Angst, die Musiker*innen könnten ohne Anleitung den Notentext missverstehen und nicht zum eigentlich Gemeinten vordringen. Um dieser Gefahr zu begegnen, suchte Kurtág seit den 1960er Jahren die direkte Zusammenarbeit mit ausgewählten Interpret*innen. Zugleich bemühte er sich, an der Vorbereitung von Aufführungen und insbesondere Aufnahmen seiner Musik soweit wie möglich beteiligt zu sein.⁶⁷ Die Licht- und Schattenseiten dieser auktorialen Interpretationstradition wissenschaftlich aufzuarbeiten und zu untersuchen, wie sie mit dem beschriebenen Problem der »Insuffizienz« der Notenschrift genau zusammenhängt, wäre ein lohnenswertes Unterfangen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1958/97), *Der getreue Korrepetitor* [1958], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 15, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 157–401.
- (2001a), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2001b), »Zum Problem der musikalischen Analyse«, in: *Frankfurter Adorno Blätter*, Bd. 7, hg. von Rolf Tiedemann, München: edition text + kritik, 73–89.
- Arditti Quartet (1991), *György Kurtág – Witold Lutoslawski – Sofia Gubaidulina. Quatuors à cordes (The Arditti Quartet Edition)*, Paris: Disques Montaigne (Réf. 782002).
- Balázs, István (1986), »György Kurtág, *Attila József-Fragmente*«, *Melos* 48/1, 31–62.
- Beckles Willson, Rachel (1998), *An Analytical Study of György Kurtág's »The Sayings of Peter Bornemisza« opus 7 (1963–68)*, Ph.D., King's College, University of London.

nach dem gegenwärtigen Usus kaum begreifliche Freiheit, mit der Webern seine eigene Musik interpretiert, war die Frucht selbstvergessener Versenkung ins Detail.« (Adorno 1958/97, 276)

66 Briefentwurf, Sammlung György Kurtág, *Paul Sacher Stiftung* Basel.

67 Der jahrzehntelange Wunsch nach auktorialer Kontrolle lässt sich anhand von zwei Briefen exemplarisch zeigen. Im April 1961 schreibt Kurtág diplomatisch an Wolfgang Steinecke: »Wenn ich noch einen Wunsch aussprechen darf, möchte ich den Vorschlag machen, das Quartett mit dem Várkonyi Streichquartett aufführen zu lassen, da sie meine Intentionen kennen und dasselbe mit viel Arbeit und Liebe studiert haben.« (zit. nach Spangemacher 1986, 26). In einem Brief an eine amerikanische Pianistin aus den 1990er Jahren formuliert er dann apodiktisch: »[...] I can allow a record only if it's discussed with me – because I don't want to create false traditions of interpretation [as long as] I am alive.« (Briefentwurf, Sammlung György Kurtág, *Paul Sacher Stiftung* Basel)

- (2004), *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, op. 7. A ›Concerto‹ for Soprano and Piano*, Aldershot: Ashgate.
- (2007), *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bleek, Tobias (2010), *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28*, Saarbrücken: Pfau.
- (2011), »Nein, Geliebter, setze dich mir so nahe nicht! – Verstreute Bemerkungen zur Phänomenologie und Geschichte einer vierhändigen Spielfigur«, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. von Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer und Tobias Plebuch, Schliengen: Edition Argus, 84–94.
- Boulez, Pierre (1960), »Zu meiner III. Sonate«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1960*, hg. von Wolfgang Steinecke, Mainz: Schott, 27–40, wieder abgedruckt in: ders., *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Berlin: Ullstein 1972, 164–178.
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Csengery, Adrienne / István Balázs (1986), »Porträt eines Komponisten, aus der Sicht einer Sängerin. Gespräch mit Adrienne Csengery über Persönlichkeit und Kunst von György Kurtág«, in: *György Kurtág*, hg. von Friedrich Spangemacher, Bonn: Boosey & Hawkes, 53–64.
- Danuser, Hermann (Hg.) (1992), *Musikalische Interpretation (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11)*, Laaber: Laaber.
- (2014), »Zur Haut ›zurückkehren‹. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Edition Argus, 514–529.
- Eco, Umberto (1977), *Das offene Kunstwerk*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eötvös, Péter (1993), *Péter Eötvös im Gespräch mit Carolin Naujocks*, Haus Ungarn Berlin, 19.3.1993, unveröffentlichtes Typoskript.
- (1998), »Über György Kurtág«, in: *György Kurtág und Friedrich Hölderlin. Poiesis der Moderne*. Programmheft der 5. Kultur- und Musik-Festtage des Goetheanums, Dornach, 70.
- Eötvös, Péter / Tünde Szitha (2012), »A Conversation With Péter Eötvös about György Kurtág«, in: *On The Page. Universal Music Publishing Classical Yearbook*, 5–7.
- Goodman, Nelson (1997), *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* [1976], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Grüny, Christian (2014), *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück.
- Hatten, Robert S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press.

- Hohmaier, Simone (1997), »Meine Muttersprache ist Bartók...« *Einfluß und Material in György Kurtágs »Quartetto per archi« op. 1 (1959)*, Saarbrücken: Pfau.
- Hoffmann, Peter (1991), »Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht. Zum Streichquartett op. 1 von György Kurtág«, *Die Musikforschung* 44/1, 32–48.
- Karkoschka, Erhard (1966), *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle: Moeck.
- Kele, Judit (1996), *L'homme allumette. György Kurtág*, Produktion: Les Films d'Ici, ZDF, Arte, Hungaria Film Stúdió, Paris 1996.
- Kunkel, Michael (2016), »Noch tiefer muss ich mich beugen. Zur Bildmusik *A kis csáva*«, *MusikTexte* 150, 98–104.
- Kurtág, György (1979ff.), *Játékok zongorára: Spiele für Klavier*, Budapest: Editio Musica Budapest; Bd. I–IV (1979), Bd. V und VI (1997), Bd. VII und VIII (2003).
- (1991), *György Kurtág im Haus Ungarn*, Transkription des Gespráches mit György Kurtág am 23.5.1991, unveröffentlichtes Typoskript.
- (1993), »Werkeinführungen«, in: *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, hg. von Ulrich Dibelius, Salzburg: Palladion, 72–87.
- (2010), *Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti-Hommagen*, hg. von Bálint András Varga, Hofheim: Wolke.
- Kurtág, György / Friedrich Spangemacher (1998), »Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13./14.6.1998, 49f.
- Ligeti, György (1959/2007), »Zur Dritten Klaviersonate von Boulez« [1959], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 447–450.
- Schnebel, Dieter (1955/71/72), »Komponierter Gestus im Werk von Arnold Schönberg« [1955/71], in: ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hg. von Hans Rudolf Zeller, Köln: DuMont, 174–194.
- Spangemacher, Friedrich (Hg.) (1986), *György Kurtág*, Bonn: Boosey & Hawkes.
- Stockhausen, Karlheinz (1960/63), »Musik und Graphik« [1960], in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens (= Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1), hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, 176–188.
- (1954/64), »Klavierstücke V–VIII« (Klavierstücke: Instrumentalmusik)« [1954], in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis (= Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. 2), hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1964, 43f.
- Stollberg, Arne (2016), »Dionysischer Historismus« und »angewandte Physiologie«. Nietzsche, Wagner und die Frage des *performative turn* in der Musikwissenschaft«, *Archiv für Musikwissenschaft* 73/2, 91–115.
- Szervánszky, Valéria (2008), »About *Játékok* of G. Kurtág«, in: *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, hg. von Márta Grabócz und Jean-Paul Olive, Paris: L'Harmattan, 177–181.
- Williams, Allan E. (2005), »Budapest [loves] NY: The New Music Studio 1971–1980«, *Perspectives of New Music* 43/1, 212–235.

The Interpretation is the Message

Komposition als angewandte Interpretation bei György Kurtág

Tom Rojo Poller

ABSTRACT: Als zutiefst in der Tradition europäischer Kunstmusik beheimatete scheint die Musik György Kurtágs auf den ersten Blick mit erprobten musikanalytischen Mitteln relativ gut erfassbar zu sein. Und tatsächlich lassen sich verschiedene Dimensionen von Kurtágs Musik anführen, die innerhalb etablierter Analyse-kategorien und -paradigmen plausibel beschrieben worden sind: die allgegenwärtigen Verweise und Anspielungen z.B. durch das Konzept von Intertextualität, die Grundlagen tonsetzerischen Handwerks durch historisch fundierte Strukturanalysen, semantische Gehalte durch hermeneutische Ansätze. Bislang wenig Beachtung allerdings fand ein im Kontext eines *performance*-theoretischen Interesses unmittelbar relevanter Aspekt, der für das musikalische Wirken des Komponisten ohne Frage von hoher Wichtigkeit ist: Interpretation. Ausgehend von Kurtágs Bemerkung, dass sein Komponieren wesentlich durch seine Auffassung von Interpretation motiviert sei, soll daher im vorliegenden Text der Vermutung nachgegangen werden, dass die Kategorie Interpretation in Kurtágs Werken eine wesentliche Rolle spielt und deswegen auch als Ausgangspunkt einer analytischen Erschließung dienen kann. Diese Arbeitshypothese wird in zwei methodischen Schritten verfolgt: Zunächst wird die Kategorie von Interpretation in Hinblick auf prominente Aspekte in Kurtágs Schaffen begrifflich aufgefächert. Im zweiten Schritt wird dann anhand von analytischen Betrachtungen zu Kurtágs *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30a/b (1990/91) ansatzweise demonstriert, wie die so gewonnenen Einsichten für die rezeptive Interpretation einer konkreten Komposition fruchtbar gemacht werden könnten. Durch den Bezug auf drei in der Musikologie der letzten Jahrzehnte einflussreiche Paradigmen ([Inter-]Textualität, Medialität, Performativität) wird dabei eine explizit multiperspektivische Methodik gewählt, mithilfe derer darauf aufmerksam gemacht werden soll, dass eine palimpsestartige Überlagerung methodischer Perspektiven ein tiefendimensionales Verständnis von Musik zu befördern in der Lage ist.

At first sight, it seems fairly appropriate to apply standard music-analytical tools to the music of György Kurtág, since this music is deeply rooted in the tradition of European art music. Indeed, there are various dimensions of Kurtág's music which can be plausibly explained with the help of established analytical categories: the omnipresent references and allusions by the concept of intertextuality, the foundations of compositional craftsmanship by historically informed analyses of musical structures, semantic contents by hermeneutical approaches. However, little attention so far has been directed to an aspect that must be considered a crucial facet of Kurtág's work, being of special interest from the vantage point of musical performance studies: the aspect of interpretation. Taking its cue from Kurtág's remark that his composing is essentially motivated by his notion of interpretation, the present text assumes that the category of interpretation could

be a key to open up new analytical perspectives on Kurtág's compositions. This hypothesis is pursued in two methodical steps. First, the category of interpretation is conceptually unfolded by dissecting prominent aspects of Kurtág's work which can be associated with a broad understanding of interpretation. In a second step, an analytical approach towards Kurtág's *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30a/b (1990/91) is undertaken to demonstrate that such insights enrich the receptive interpretation of Kurtág's music. By employing three paradigms that have proven to be particularly influential in recent musicology ([inter-]textuality, mediality, performativity), the analysis aims at showing how the superposition of multiple perspectives can deepen the overall understanding of music.

»Ich interessiere mich gar nicht für Konzerte mit meiner Musik. Vielleicht ist der eigentliche Grund für mein Komponieren der, meine Ideen von Interpretation zu verbreiten.«¹

METHODOLOGISCHE VORBEMERKUNG

Während in weiten Teilen der kunst- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen eine immer schneller und unüberblickbarer werdende Abfolge tatsächlich vollzogener oder auch nur proklamierter ›turns‹ zu beobachten ist², scheinen in Musikwissenschaft und Musiktheorie alleine die wirkmächtigsten dieser Paradigmenwechsel – und das zumeist deutlich zeitversetzt – nachvollzogen zu werden. Auf einer strukturellen Ebene mag das u.a. darauf zurückzuführen sein, dass die meisten Kunst- und Kulturwissenschaften – grob gesprochen – immer schon mit Bedeutungs- bzw. Sinnzusammenhängen³ umgehen, die selbst da, wo sie radikal infrage gestellt werden, immer noch als präfigurierte Grundlage des jeweiligen *modus operandi* dienen können (so etwa das Konzept sprachlicher Bedeutung in dekonstruktivistischen Ansätzen). Auf diese vorstrukturierten Sinnzusammenhänge können daher im Sinne des ›Cross-Mapping-Prinzips‹⁴ immer wieder neue Orientierungsraster gelegt werden, um so neue Wege und damit unbeachtetes Terrain zu erschließen. Im Gegensatz dazu scheint die Musikologie wiederholt vor dem basalen Problem zu stehen, wie überhaupt die Grundelemente musikalischer Sinnkonstitution identifiziert und systematisch kartographiert werden können. Neben einer gewissen methodischen Trägheit resultiert daraus freilich auch ein Potenzial: Einmal erstelltes Kartenmaterial wird nicht – wie bei manchen *Cross-Mapping*-Verfahren – leichtfertig aus der Hand gegeben und erprobte Navigationsinstrumente können auch bei methodischen

1 Kurtág 2015, 22.

2 Seit dem 1967 von Richard Rorty retrospektiv beschriebenen *linguistic turn* z. B. der *iconic, temporal, spatial, economical, ecological, religious* bis zum jüngsten *animal* oder *speculative turn*, um nur eine kleine Auswahl zu nennen.

3 Die Begriffe Bedeutung und Sinn werden hier bewusst undifferenziert gebraucht und sind in etwa mit dem im Rahmen des Projekts einer allgemeinen Semiotik konturierten Sinn-Konzept gleichzusetzen (vgl. Eco 1972, 65–144).

4 Von Alexander Kluge überspitzt auf die Handlungsanweisung gebracht: »Mit der Straßenkarte von Groß-London den Harz durchwandern« (zit. nach Schulte 2005, 219).

Weiterentwicklungen fortwirken. Und tatsächlich scheint die Musikologie der letzten Jahrzehnte in der Lage gewesen zu sein, die Impulse verschiedener Paradigmenwechsel gewinnbringend in ihr Methodenrepertoire zu integrieren (so etwa den Intertextualitätsdiskurs⁵). Nicht zuletzt konnte das auch deswegen gelingen, weil insbesondere der Musiktheorie ein notationsbasierter strukturanalytischer Ansatz als gleichsam ureigener Königsweg zu musikalischen Phänomenen stets zur Verfügung stand. Dass der *performative turn* mit seiner Infragestellung eines textbasierten Werk- und Strukturbegriffs als besondere Herausforderung speziell auch für die Musiktheorie empfunden wird, ist daher nachvollziehbar. Dabei schließt die anti-essentialistische Bestimmung des musikalischen Werkes als »a tradition of writing and playing – and indeed listening – that is embodied in an indefinite number of variants«⁶ eine textbetonte strukturanalytische oder traditionell hermeneutische Methodik keineswegs aus.⁷ Die Deklaration des musikalischen Werks als »social construct«⁸ macht vielmehr darauf aufmerksam, dass eine relative, kontingente und fluktuierende Dimension musikalischer Bedeutungskonstitution existiert, welche eine flexible, immer wieder neu zu erwägende Wahl der methodischen Mittel nötig macht.

Der vorliegende Text versucht dieser Notwendigkeit zur methodologischen Selbstreflexion auf zwei Ebenen gerecht zu werden: auf einer Gegenstands- und einer Meta-Ebene. So soll einerseits die Musik György Kurtágs im Zentrum stehen – und zwar als spezifischer Untersuchungsgegenstand einer gleichermaßen *performance*-theoretisch informierten wie im Kern textstrukturell-hermeneutischen Sichtweise. Andererseits geht es aber auch um die beispielhafte Demonstration, wie methodologische Reflexion in eine konkrete analytische Betrachtung mit einfließen kann. Die übergeordnete Arbeitshypothese dabei lautet, dass dem Begriff der Interpretation, der durch die *performance*-theoretische Infragestellung eines normativen Werkbegriffs implizit problematisiert wird⁹, in doppelter Hinsicht eine wichtige Rolle zukommt: zum einen als Konzept, das den Werken und Intentionen Kurtágs konstitutiv eingeschrieben ist, zum anderen als der gemeinsame Nenner eines konkreten multiperspektivischen Analyseansatzes. Mit diesen beiden Aspekten korrespondiert auch der zweigliedrige Textaufbau. So wird im ersten Teil in kurzen, aspektweise gegliederten und stichwortartig überschriebenen Abschnitten zunächst der Befund einer Untersuchung präsentiert, welche den Korpus von Kurtágs kompositorischem Schaffen gleichsam mit *performance*-theoretischem Stethoskop

5 Als Beispiel einer intertextuell und analytisch fundierten musikwissenschaftlichen Studie vgl. beispielhaft Bleek 2010.

6 Cook 2013, 242.

7 Bereits die prädikative grammatische Struktur von Cooks Untertitel »Music as Performance« (Hervorhebung d. Verf.) deutet auf die inhärente Perspektivität und mithin die potenzielle Integrierbarkeit in einen multiperspektivischen Ansatz hin.

8 Cook 2013, 243.

9 Aus pragmatischen Gründen wird mit dem Interpretationsbegriff freilich auch dort noch operiert – zumeist in einem engen musikalischen, aufführungspraktischen Sinne. In seinem Buch *Beyond the Score* spricht Nicholas Cook an einer Stelle gleichwohl von »interpretation, understanding that word in the broadest sense« (ebd., 79), allerdings ohne hier oder anderswo die Weite dieses Verständnisses genauer auszuloten.

auf mögliche Resonanzräume eines erweiterten Interpretationsbegriffs hin abtastet. Der zweite Teil dann widmet sich der konkreten analytischen Betrachtung eines Komplexes von zwei Werken Kurtágs: *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30a für Stimme und Piano (1990) sowie *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b für Rezitation, Stimmen und im Raum verteiltes Kammerensemble (1991). In drei getrennten Durchläufen wird dabei jeweils ein Paradigma – (Inter-)Textualität, Medialität, Performativität – als methodische Grundorientierung gewählt.

ASPEKTE VON INTERPRETATION IM SCHAFFEN KURTÁGS

Stellenwert

»Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen.«¹⁰ Das in diesem Diktum Theodor W. Adornos beispielhaft formulierte Verständnis von musikalischer Interpretation als primär ausführendem Vollzug eines Notentextes¹¹ nivelliert die konnotative Vielschichtigkeit des musikalischen Interpretationsbegriffs, die bereits durch einen kursorischen Blick in die Begriffsgeschichte aufgezeigt wird. So ist seit seinem Aufkommen im 19. Jahrhundert im Begriff der musikalischen Interpretation stets eine Spannung zwischen hermeneutisch-deutenden und darstellend-praktischen Momenten präsent¹², welche im Ergebnis dafür sorgt, dass sich die Kategorie der Interpretation »so wenig im Begriff des gemeinhin als Interpret bezeichneten ausführenden oder reproduzierenden Künstlers [erschöpft] wie die Kategorie der Rezeption im Begriff des Hörers.«¹³

Daher gilt es, die Kategorie ›Interpretation‹ auch im Kontext der Musik György Kurtágs potenziell in der gesamten Bandbreite ihres semantischen Bedeutungsspektrums zu fokussieren – umso mehr, als ihr der Komponist selbst einen außerordentlichen Stellenwert für sein kompositorisches Schaffen zuspricht. Dass die im Motto dieses Textes zitierte Aussage, sein Komponieren sei weniger auf das klingende Resultat ausgerichtet, denn als Medium seiner Interpretationsauffassung anzusehen – bei aller zuweilen an Koketterie grenzenden Bescheidenheit des Komponisten – beim Wort zu nehmen ist, macht bereits der in der Rezeption seines kompositorischen Wirkens häufig vernachlässigte Umstand deutlich, dass Kurtág in seiner gesamten musikalischen Karriere niemals Komposition unterrichtete, sondern – von 1967 bis 1993 als Dozent an der Budapester Franz-Liszt-Musikakademie – alleine Kammermusik-, Klavier- und Interpretationsklassen

10 Adorno 1956/78, 253.

11 Was im Kontext von Adornos pointierter Gegenüberstellung als bewusste Zuspitzung eines andernorts deutlich differenzierter explizierten Interpretationsverständnisses gelten muss, kann als Grundspannung zwischen einem einerseits sprachlich geleiteten und andererseits musikalisch-praktischen Zugang zu Musik freilich bis in jüngere Ansätze nachvollzogen werden (so etwa bei Wellmer 2009).

12 Vgl. Danuser 1992, 452.

13 Ebd., 449f.

gab – und das offenbar mit so nachhaltig prägender Wirkung, dass daraus langjährige künstlerische Partnerschaften mit ehemaligen Student*innen wie etwa Zoltán Kocsis oder dem *Keller-Quartett* entstanden. Seine Abstinenz vom aktiven Kompositionsunterricht begründet Kurtág damit, dass »es vielleicht doch besser ist, die Muster und Methoden nicht zu gut zu kennen, um sich die nötige Frische bewahren zu können und nicht zu geschickt zu werden.«¹⁴ Das Unterrichten von praktischer Interpretation hingegen sei für ihn, so bemerkt Kurtág in einem Fernsehinterview, »a very egoistic thing«¹⁵, denn »I understand really music only, if I teach it.«¹⁶ Der Schluss, dass nicht nur Kurtágs allgemeines Musikverständnis, sondern auch seine Komponierpraxis eng mit seiner Auffassung von Interpretation zusammenhängt, liegt daher durchaus nahe. Wie genau die erwähnten »Ideen von Interpretation« aussehen, lässt Kurtág freilich nur indirekt erkennen, so etwa wenn er in einem anderen Interview folgende grundlegende Forderung gegenüber Musiker*innen ausspricht: »They must make an effort to understand what they are about to play and understand its structure.«¹⁷ Dieses strukturanalytisch-hermeneutische Gebot wird durch den wenig später aufgerufenen Topos des Sprachcharakters von Musik (»Music is a language, it is like talking«¹⁸) gleichzeitig zur Grundlage einer allgemeineren kommunikationstheoretisch-semantischen Konzeption von Interpretation. Dass darüber hinaus keine genauere Eingrenzung von Kurtágs allgemeinem Interpretationsverständnis möglich scheint, verweist dabei gerade auf dessen Kern, wird Interpretation doch primär als eine Praxis begriffen, deren Potenzial erst im aktualisierenden Vollzug annähernd ausgemessen werden kann – und zwar gleichermaßen im vermittelnd-lehrenden und musikalisch-ausführenden wie – so die im Folgenden aspektweise ausdifferenzierende These – im kompositorisch-praktischen Vollzug.

Spiel

Der Begriff des Spiels liegt für die *performance*-theoretische Annäherung an Kurtágs Musik nahe, mehr noch: Er drängt sich geradezu auf, denn sowohl in Kurtágs Schaffen als auch in den *performance studies* nimmt das Spielkonzept eine prominente Stelle ein. So ist es, nachdem es zuvor schon in anderen Theoriekontexten des 20. Jahrhunderts eine beachtliche Karriere durchlaufen hat¹⁹, im *performance*-theoretischen Diskurs sowohl als Denkfigur (»Playing [...] is at the heart of performance«²⁰) wie auch als konkreter Untersuchungsbereich bzw. zentrale Fragestellung zu einem wichtigen Bezugspunkt geworden (»What do playing baseball, [...] playing a role in a play, playing the fool, [...]

14 Kurtág 1997, 28.

15 Kele 1996, 17:42–17:48.

16 Ebd., 17:13–17:16.

17 BBVA Foundation 2015, 0:20–0:31.

18 Ebd., 0:40–00:42.

19 Beispielsweise in der Kulturanthropologie Johan Huizingas, der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins oder der Hermeneutik Hans Georg Gadamers.

20 Schechner 2002, 89.

and playing out an idea have in common?»²¹). Und in Kurtágs Musik sticht das Wort ›Spiel‹ bereits in zahlreichen Stücktiteln hervor, etwa in der losen und für verschiedene Besetzungen geschriebenen Sammlung *Signs, Games and Messages* (1989–98) oder – am bekanntesten – in *Játékok* (seit 1973), der Sammlung von »Spielen für Klavier«, die – an Béla Bartóks *Mikrokozmosz* (1926–39) anschließend – sowohl ein pädagogisches Klavierlehrwerk als auch ein kompositorisches Laboratorium und *work in progress* darstellen. Das Vorwort zum ersten Band ist für Kurtágs Verständnis von Spiel und Spielen mehrfach aufschlussreich, denn dort heißt es:

Spiel ist Spiel. Es verlangt viel Freiheit und Initiative vom Spieler. Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden: was den musikalischen Vorgang, die Qualität der Tongebung und der Stille anlangt.²²

Neben der für Kurtág ungewohnten rhetorischen Qualität (die Tautologie am Anfang, die Sustentio der klimaktischen Pointe ›ernst – todernst‹) fallen daran zwei Aspekte ins Auge: Zum einen scheint aus der Betonung des Bezugs auf den Notentext die bereits oben angedeutete Strenge hinsichtlich strukturellen Denkens und sprachähnlicher Logik zu sprechen. Zum anderen entsteht aber auch eine seltsame Spannung, denn unmittelbar vorausgehend wird auf die für die Ausführung der Stücke nötige Spielinitiative verwiesen, ohne allerdings aufzulösen, wie ein Ausgleich zwischen den beiden gegenläufigen Kräften ›Strenge‹ und ›Gestaltungsfreiheit‹ aussehen könnte. Zusätzlich verschärft wird diese Spannung durch die Ausbuchstabierung der Bezugsgrößen für die geforderte Ernstnahme des Notentextes; genannt werden nämlich ausgerechnet solche Parameter und Gestaltungsdimensionen, die nur eingeschränkt, vermittelt bzw. nicht eindeutig notiert sind (der »musikalische Vorgang«, der sich z. B. aus der formalen Dramaturgie erschließt; die »Qualität der Tongebung«, die durch Artikulationsangaben nur partiell determiniert und wesentlich etwa durch den Stückcharakter suggeriert wird; die »Stille«, die nicht gleichzusetzen ist mit notierten Pausen, welche wiederum in Kurtágs eigenwilliger und häufig verwendeter relativer Notation nicht exakt festgelegt sind²³). Mit anderen Worten: Das »Geschriebene [...] todernst« zu nehmen, ist nicht gleichbedeutend mit der Decodierung der diskreten Zeichenfolge des Notentexts; dessen ernsthafte Lektüre geht vielmehr damit einher, dass immer schon komplexe synthetische Entscheidungen darüber getroffen werden, was der Notentext für die musikalische Ausführung bedeutet. Dass dennoch von ›Spielen‹ und nicht von ›Interpretieren‹ die Rede ist, zeigt die subtile, gleichwohl nicht zu vernachlässigende Differenz an, dass der Akt des Interpretierens zumindest partiell eine bewusste und reflektierte Entscheidungsfindung erfordert, während die Eigendynamik des Spiels oder – um mit Hans Georg Gadamer zu sprechen – »das Spiel als Vollzug der Bewegung als solcher«²⁴ die Schwere subjektiver Entscheidungsfindung

21 Ebd., 91.

22 Kurtág 1979, Vorwort, o.S.

23 Ebd.

24 Gadamer 1960, 109.

aufhebt und vergessen macht. Im ersten Band der *Játékok* entspricht dieser Differenz tendenziell das Binnenverhältnis der auf einer Doppelseite in Opposition gebrachten ›Spiel«-Stücke: Während das linke Stück in relativ voraussetzungslos zugänglicher, ›grob aufgelöster« graphischer Notation gehalten ist und damit ein intuitives Spiel begünstigt, erfordert das rechte Stück in konventionellerer Notation die Einhaltung und im Zweifelsfall auch Reflexion traditioneller Verhaltenscodes musikalischer Ausführungshandlungen. Als verbindendes, den Spielcharakter der Stücke garantierendes Element fungiert gleichwohl in beiden Fällen die graphisch-sinnliche, wortwörtlich augenfällige Qualität der Notation. Ihre relative Unmittelbarkeit suggeriert eine Einfachheit, die sich gleichsam als vorinterpretative Verspieltheit in der Ausführung aktualisieren kann. Musikalisches Spielen im Kurtág'schen Sinne könnte man also als eine Voraussetzung oder Propädeutik von Interpretationspraxis begreifen, ohne dass jenes von dieser vollkommen geschieden wäre, denn in jedem interpretatorischen Vollzug ist ein spielerisches Moment, mehr oder weniger untergründig, enthalten.

Die aufgezeigte Konstellation von interpretatorischen und spielerischen Momenten wird noch deutlicher, wenn man die Funktion der *Játékok* für Kurtágs Musik allgemein in den Blick nimmt. So hat Mieke van Hove detailliert nachgewiesen, dass Kurtágs ›Spiele«-Sammlung in besonders enger und ganz unterschiedlicher Weise mit dem übrigen Schaffen Kurtágs verwoben ist:²⁵ als personalisiertes Studienmaterial für seine Schüler²⁶, als Keimzelle, Experimentierfeld und Materialsammlung für andere Kompositionen und – als über Jahrzehnte entstehendes *work in progress* – auch in allgemeinerer Form als Medium der kompositorischen Selbstverständigung. Das intime Verhältnis von Spiel und Interpretation lässt sich also nicht alleine auf die Perspektive der ausführenden Musiker der *Játékok* bzw. von Kurtágs Stücken allgemein, sondern auch auf Kurtágs Komponieren selbst beziehen.²⁷

Ein biographischer Umstand darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben: In Kurtágs Laufbahn hat es bekanntlich immer wieder Phasen gegeben, in denen er nur unter großer Mühe oder teilweise auch gar nicht zu komponieren in der Lage war, was sich bis heute in einem dezidiert skrupulösen und selbstkritischen Verhältnis zum eigenen Komponieren widerspiegelt. Spielerische Zugänge zum Komponieren, die Kurtág während seiner größten Schaffenskrise in den Jahren 1957/58 in Paris von der Psychologin Marianne Stein dadurch nahegebracht wurden, dass diese ihm radikal reduzierte Kompositionsaufgaben stellte (eine Komposition mit zwei Tönen und Ähnliches)²⁸, können daher auch als Bewältigungsstrategien für die individuelle Schaffensproblematik

25 Vgl. Hove 2007.

26 Als jüngst zum ersten Mal publiziertes Beispiel ist hier die handgeschriebene Version einer Auswahl von *Játékok*-Stücken anzuführen, die Kurtág für seinen Klavierschüler Zoltán Kocsis angefertigt hat und die in zahlreichen Details von der ›offiziellen« Notenausgabe der *Játékok* abweicht (vgl. Kurtág 2016).

27 Vgl. dazu auch Hohmaier 2001. Dort wird u.a. anschaulich gezeigt, wie sich Kurtág fremdes Material, in diesem Fall eine Passage aus Bartóks Zweitem Streichquartett, gleichermaßen spielerisch wie analytisch aneignet und in die Sphäre des eigenen Komponierens überführt.

28 Vgl. Kurtág/Dibelius 1997, 31.

angesehen werden.²⁹ Dem Klavier kommt dabei eine besondere Rolle zu. Denn als ausgebildeter Pianist hat Kurtág zu dem Instrument ein naturgemäß besonders enges, sinnlich-haptisches Verhältnis aufgebaut. Das schlägt sich in verschiedener Weise nieder: In zahlreichen Kompositionen ist es nicht nur prominent eingesetzt, auch wird das verwendete musikalische Material wesentlich durch die Spezifik des Instruments geprägt, z. B. im Fall der den gesamten Tonraum des Klaviers durchmessenden absteigenden C-Dur-Tonleiter im ersten Satz von *...quasi una fantasia...* op. 27/1 für Klavier und im Raum verteilte Instrumentalgruppen (1987/88).³⁰ Daneben dient Kurtág das Klavier aber auch als Medium des Komponierens selbst. So berichtet er, dass er einmal Komponiertes stets am Klavier überprüft.³¹ Bemerkenswerterweise kommt dieser ersten klanglichen Aktualisierung des Notierten dabei oft eine Art Originalfunktion zu, denn häufig passiere es, dass Stücke

in der Weise wahr sind, wie ich sie auf dem Klavier spielte, als ich sie komponierte, und wie ich sie nie wieder so darstellen kann. Es ist wie ein Traum – eine wunderbare Musik, und wenn ich sie aufschreibe, stellt sich heraus, dass es nicht so wunderbar ist.³²

Gegenüber der Reproduzierbarkeit des Notentextes kann die Einzigartigkeit und Nicht-Wiederholbarkeit des Spiels also zuweilen sogar den Primat beanspruchen. Das spielerische Moment wird damit nicht nur, wie oben gesehen, zu einem integralen Bestandteil des rezeptiv-interpretatorischen Zugangs zu Musik, sondern, als gleichsam originär schöpferische Interpretation, auch zum Idealbild oder – in der von Kurtág im obigen Zitat aufgerufenen Metaphorik – »Traumbild« von Komponieren schlechthin.

Form

Kurtágs Formdenken zeichnet sich durch eine abgezikelt-komprimierte Formulierungskunst aus, welche in neuerer Musik – wie wiederholt bemerkt worden ist – wohl nur mit der apodiktischen Kürze Anton Webers verglichen werden kann. Sowohl in Kurtágs Zyklen (etwa in den *Botschaften des verstorbenen Fräulein R. V. Trussova* für Sopran und Kammerensemble op. 17, 1976–80, oder den *Szenen aus einem Roman* für Sopran, Violine, Kontrabass und Cymbalom op. 19, 1979–82) als auch in den offeneren Stücksammlungen (wie *Signs, Games and Messages, Játékok, ... pas à pas – nulle part...* für Bariton solo mit und ohne Instrumente op. 36, 1993–97) kommt sie ganz unmittel-

29 In diesem Kontext sei auch noch einmal an die oben erwähnte Skepsis Kurtágs gegenüber der Befolgung von handwerklichen Regeln und Mustern erinnert, in der sich ebenfalls – *ex negativo* – eine Affinität zu einem einfach-spielerischen, nicht allzu reflexionsschweren Komponierzugang ausdrückt.

30 Für diese Stücke gilt in besonderer Weise, was Gösta Neuwirth treffend am Anfangsmotiv von Kurtágs Solobratschen-Komposition *Panaszos nóta* (1987/91) aus *Signs, Games and Messages* beobachtet, nämlich dass »das Technische, die Ausführung, der Interpret, von vornherein mit hineinkomponiert, als Form und Inhalt verschränkt sind« (2011, 23).

31 Vgl. Kurtág 2010, 50.

32 Ebd.

bar zur Geltung, nämlich in der Abfolge von kurzen Einzelstücken, quasi monadischen Einheiten, welche selten länger als zwei oder drei Minuten dauern. Aber auch in groß dimensionierten einsätzigen Werken (etwa dem *Doppelkonzert* für Klavier, Violoncello und zwei Ensembles op. 27/2, 1989/90, oder in ... *concertante...* für Violine, Viola und großes Orchester op. 42, 2003) lässt sich die Gesamtform in der Regel unschwer als Sequenz kurzer Formabschnitte analysieren. Musikalische Dramaturgien sind daher auch nicht als Resultat formal-architektonischer, kohärenzbasierter Planung anzusehen, sondern emergieren als übergeordnete Zusammenhänge aus der Konstellation der Einzelteile. Die einer solchen Formbildungslogik inhärente Zentripetalkraft macht sich speziell in den umfangreicheren Werken des oben erwähnten zweiten Typus (Stück-Sammlungen) als Dynamik zu einer Art offenen Großform bemerkbar. In einigen Werken hat das zur Konsequenz, dass Kurtág, da er »keine Möglichkeit und keinen Sinn für eine alleinseligmachende lineare Ordnung sieht«³³, alternative Lösungen der großformalen Disposition wählt. So basiert die letztendliche Abfolge der *Kafka-Fragmente* für Sopran und Violine op. 24 (1985–87) auf einem Vorschlag des Musikwissenschaftlers und ehemaligen Kurtág-Studenten András Wilhelm.³⁴ In einem anderen Fall, der Sammlung *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* für Gesang mit verschiedenen Instrumenten op. 37 (1996/99), geht Kurtág noch einen Schritt weiter, indem er ein Repertoire von aphoristischen Einzelnummern anbietet, aus dem die ausführenden Musiker*innen die Auswahl und Reihenfolge der zu spielenden Stücke bestimmen sollen. Durch die Delegation der großformalen Anlage an die musikalischen Interpret*innen werden diese konzeptionell zur mitschöpfenden Instanz erhoben und die Grenzen zwischen Komposition und Interpretation aufgeweicht bzw. tendenziell in ein Kontinuum überführt. Dass hinter dieser formalen Öffnungsstrategie allerdings eine dezidierte kompositorische Haltung steht, machen Kurtágs vorangestellte Erläuterungen in der Druckausgabe von op. 37 klar. Dort heißt es:

Die Interpreten sollten für die Aufführung im Konzert eine Auswahl treffen – mithin ihren eigenen Zyklus komponieren. [...] Bei der Auswahl und Anordnung sollte man sich von dem Gesichtspunkt leiten lassen, dass die Charaktere und die Tonarten miteinander kontrastieren und sich ergänzen.³⁵

Die explizite Formulierung »ihren eigenen Zyklus komponieren« und die Vorgabe von Ordnungsprinzipien (Komplementär- und Kontrastbildung) machen deutlich, dass die entstehende Gesamtform als logischer Sinnzusammenhang intendiert ist, der von seinen Interpret*innen explizit kompositorisch-reflektiertes Formdenken abverlangt. Eine solche Verantwortungsübertragung kann aus Komponistensicht freilich auch das Risiko bergen, dass die entstehende Großform nicht überzeugt. Und in der Tat scheint für den Fall von op. 37 – zumindest für Kurtág – nicht zuzutreffen, was Wilhelm am Beispiel der *Kafka-Fragmente* behauptet, nämlich dass in Bezug auf die Zusammenstellung der Einzelstücke

33 Wilhelm 1997, 38.

34 Vgl. Kurtág 1997, 28.

35 Kurtág 1996, o.S.

»unzählige Weisen der Zusammengehörigkeit vorstellbar« seien, wobei »selbst bei den scheinbar am wenigsten plausiblen Auffassungen lediglich die Glaubwürdigkeit der Wiedergabe eine Grenze [setzt]«³⁶. Denn dass Kurtág die ursprüngliche Druckausgabe von op. 37 zurückgezogen hat und stattdessen nur noch eine als op. 37a vom Verlag vertriebene Version angeboten wird, deren Stückzusammenstellung von Kurtág selbst festgelegt ist³⁷, zeigt an, dass aus Sicht des Komponisten der performativen Überzeugungskraft der Interpretation offensichtlich doch eine Grenze gesetzt ist.

Einen Grund für die fehlende Realisierung von Kurtágs Konzept der interpretativ zu komponierenden Großform sieht Michael Kunkel in »Kurtágs starke[r] kompositorische[r] Fixierung auf einzelne Interpreten«.³⁸ Und tatsächlich scheinen – zumindest in manchen der langjährigen künstlerischen Musiker*innen-Partnerschaften Kurtágs³⁹ – sich arbeitsteilige Rollenmuster zu manifestieren. Wenn man das Konzept der Partitur als *social script*⁴⁰ – von Cooks Intention losgelöst – wörtlich nimmt, würde in diesen Fällen Kurtág also in der Rolle des Regisseurs verbleiben. Besonders deutlich zeigt sich das auch an der von Kurtág ebenfalls im Vorwort von op. 37 skizzierten Möglichkeit der Interpreten, nicht nur die Reihenfolge der angebotenen Stücke zu bestimmen, sondern diese auch in einem »komponierten Konzertprogramm«⁴¹ mit Musik anderer Komponisten zu kombinieren. Bezeichnenderweise ist das Konzept eines solchen komponierten Programms bisher – in einem anderen Kontext⁴² – nur von Kurtág selbst erfolgt. Im Hiatus zwischen konzeptioneller Offenheit und determinierender Praxis tritt also eine Spannung an die Oberfläche. Genauer charakterisierbar ist sie durch die Dichotomie zwischen rational-begründbaren und intuitiv-gefühlten Entscheidungsfindungen. So verlangt Kurtág auf der einen Seite von seinen Interpret*innen bewusste kompositorisch-logische Reflexion, auf der anderen Seite handelt er bei seinen eigenen kompositorischen Festlegungen eher wie ein Interpret, der, ohne explizite Gründe angeben zu können, intuitiv die für richtig erachteten Entscheidungen trifft. Diese Divergenz tritt in der Zusammenarbeit von Kurtág mit seinen musizierenden Interpret*innen freilich selten offen zutage, weil im Zweifelsfall der Komponist als lenkende Interpretationsinstanz akzeptiert wird. Zu fragen bleibt, wie sich das skizzierte Spannungsverhältnis auf die musikalische Realisierung auswirkt, wenn der Komponist weder als interpretierender noch als kommentierender Exeget seiner eigenen Musik in Erscheinung tritt. Das zu erweisen bedürfte es, wie Michael Kunkel zu

36 Wilhelm 1997, 38.

37 Ähnliches gilt für *...pas à pas – nulle part...* für Bariton, Streichtrio und Schlagzeug op. 36 (1993–97): Auch hier war eigentlich eine offene Form konzipiert, bisher wurde das Werk allerdings nur in der vom Komponisten festgelegten »Pariser Fassung« der Uraufführung gespielt.

38 Kunkel 2008, 155.

39 So weist etwa die Sängerin Adrienne Csengery die Insinuation, sie sei eine »Mitschöpferin« von Kurtágs Werken, weit von sich (vgl. Csengery/Balázs 1986, 57).

40 Vgl. Cook 2013, 249–256.

41 Kurtág 1996, Vorwort, o.S.

42 Zusammen mit seiner Frau Márta hat Kurtág seit einem 1993 in Salzburg stattgefundenen Porträtkonzert wiederholt ein »komponiertes« Klaviermusik-Programm zur Aufführung gebracht, das aus immer wieder neu variierten Konstellationen von *Játékok*-Stücken und eigenen vierhändigen Arrangements verschiedener Werke J.S. Bachs besteht.

Recht bemerkt, »einer regen Aufführungspraxis mit Interpreten, die genug Mut aufbringen müssten, den ordnenden Willen des Autors nach Redaktionsschluss zu missachten. Solcher Erfahrungshorizont ist noch zu erarbeiten.«⁴³ Und – im Sinne der Schärfung reflektierter interpretativer Entscheidungskompetenz – wäre zu ergänzen: Auch der Erfahrungshorizont einer musiktheoretischen Sichtweise, welche mit analytischen Methoden gleichermaßen als Anwalt wie als Kritiker des Autorwillens auftreten kann, ist noch zu erarbeiten.

Prozess

Ein Argument für die am Ende des letzten Abschnitts angeregte verantwortungsvolle Befreiung von determinierenden Interpretationsvorgaben Kurtágs kann in einem allgemeinen Merkmal von Kurtágs Schaffen gefunden werden, welches sich am ehesten auf den Begriff des Prozesses bringen lässt. So ist in Kurtágs Musik erstens ein prominenter produktionsästhetischer Prozesscharakter zu konstatieren. Denn auch wenn in formalstruktureller Hinsicht Kurtágs Stücke mehrheitlich eher einem Moment- als einem Prozesstypus zuzuordnen sind, kann die Form ihrer Genese in beide Kategorien fallen. Auf der einen Seite stehen demnach Stücke, die – oft in sehr kurzer Zeit und in einem Wurf – skizziert bzw. niedergeschrieben und ohne große Veränderungen von Kurtág für gültig befunden werden; der anderen Seite zuzuordnen sind jene Kompositionen – und sie stellen die Mehrheit –, welche einen längeren Entstehungsprozess mit zahlreichen Korrektur- und Überarbeitungsschritten durchlaufen.⁴⁴ In letzterem Fall wird Komponieren zu einem performativen Vollzug, der in seiner durch Selbstbefragung und Verbesserungsbemühung geleiteten Repetitionsstruktur dem Übeprozess eines Musikers ähnelt.⁴⁵ Erwähnens- und bemerkenswert ist dieses – in ähnlicher Weise natürlich auch bei anderen Komponist*innen zu findende – prozessuale ›Überschreibungskomponieren‹ im Fall von Kurtág deswegen, weil es mit dem zweiten prozessdominierten Aspekt in Kurtágs Musik konfligiert. Dieser betrifft die Ebene der Erarbeitung der Kompositionen, welche – wie bereits erwähnt – sehr oft von Kurtág selbst begleitet oder angeleitet wird, insbesondere wenn er mit langjährig bekannten Interpret*innen zusammenarbeitet.⁴⁶ Wie von unterschiedlicher Seite berichtet worden ist⁴⁷, kommt es im Laufe eines solchen Erarbeitungsprozesses häufig dazu, dass Kurtág Modifikationen am Notenmaterial seiner Komposition vornimmt. Diese können von eher marginalen Ergänzungen des Notentexts (z. B. Eintragungen von Stricharten) bis zu signifikanten Veränderungen der Partitur reichen

43 Kunkel 2008, 155.

44 Vgl. Kurtág 2015, 26.

45 Freilich mit dem Unterschied, dass es beim Komponieren in der Regel keinen präterminierten, der musikalischen Aufführung vergleichbaren Enddurchlauf gibt.

46 Der für zeitgenössische Musik untypische Umstand, dass Kurtág die Aufführungsrechte von einigen seiner Kompositionen für spezifische Interpreten reserviert hat (so bei ... *concertante*... op. 42 und auch beim später zu besprechenden op. 30a/b), zeigt an, dass ihm ein gründlicher Erarbeitungs- und Einstudierungsprozess seiner Stücke sehr viel wichtiger ist als ihre Aufführung um jeden Preis (erinnert sei hier auch noch einmal an das Kurtág-Zitat des Mottos).

47 Vgl. Kurtág 2010, 42f. sowie Csengery/Balázs 1986, 56–58.

(wie etwa die Hinzufügung oder Transposition einzelner Töne oder ganzer Passagen und Melodielinien). Der Notentext – selbst Ergebnis eines oft mühevollen Kompositionsprozesses – tritt also in seiner Bedeutung zuweilen hinter die im Erarbeitungsprozess emergierende Stimmigkeit einer Interpretation zurück. Die Sängerin Adrienne Csengery fasst die hinter dieser Flexibilität Kurtágs stehende Motivation als gleichsam personalisierte Prozessorientierung zusammen: »Von Belang ist für ihn [Kurtág] einzig und allein, ob ich mich auf dem richtigen Weg befinde zum Ziel hin, das er uns gesteckt hat.«⁴⁸

Aus der geschilderten Interpretationspraxis Kurtágs lassen sich für die Zwecke dieser Untersuchung zwei Schlüsse ableiten: Zum einen wird die hier vertretene These des engen Bezugs von Komposition und Interpretation samt der tendenziellen Priorisierung der Interpretationskomponente unterstrichen. Die enge Bindung Kurtágs an individuelle Interpreten lässt zuweilen sogar den Eindruck von kompositorisch-interpretativen Autorschaftssymbiosen entstehen. Zum anderen wird das wechselseitige Verhältnis von Komposition und Interpretation aber auch problematisiert. Das wird vor allem immer dann deutlich, wenn dem musikalischen Interpreten nicht mehr alleine – wie im Fall des von Wilhelm treffend als »Kaleidoskop in klassischem Rahmen«⁴⁹ charakterisierten op. 37 – eine Freiheit innerhalb eines klar umrissenen Spielfelds gewährt wird, sondern wenn die Grenzen dieses Spielfelds, die Textualität der Partitur, durch die Interpretationspraxis selbst signifikant modifiziert werden. Denn auf diese Weise wird eine Rahmensetzung, die für Kurtág wie für die meiste zeitgenössische Musik nach wie vor konstitutiv ist, prinzipiell infrage gestellt. Dass das einhergehende Problem der Werkidentität im Fall von Kurtágs Musik nicht akut wird, hängt allein mit der unhinterfragten Autorität des Komponisten zusammen, sein Werk notationell zu verändern. Gleichzeitig wird deutlich, dass die oben unterstellte kollaborative Gleichberechtigung von Komponist und Interpret*in in der Praxis nicht konsistent verwirklicht ist, sondern dass den Interpret*innen vielmehr nach wie vor ein subordinierter ›medialer‹ Status zukommt.⁵⁰

Die hier aufgeworfene Problematik betrifft – *mutatis mutandis* – freilich auch den analytischen Zugang zu Kurtágs Musik: Wenn – wie von einer *performance*-theoretischen Position ja generell und in vielen Fällen unmittelbar plausibel angemerkt – der Notentext nicht mehr der alleinige Referenzpunkt einer Analyse sein kann, was sollte an seine Stelle treten: spezifische Aufführungen oder Aufnahmen? Selbst bei deren Untersuchung wäre im Normalfall das Verhältnis von interpretativer klanglicher Aktualisierung und notentextueller Vorlage nur von einer Seite her flexibel, ist der Notentext – sieht man einmal von editionstechnischen und anderen textuellen Varianten ab – in der Regel doch konstant; wenn aber auch die Textgrundlage in ihrer Gültigkeit zumindest potenziell infrage steht, begibt man sich unweigerlich aufs analytische Glatteis. Eine andere Alternative wäre, von Kurtág initiierte Veränderungen des Notentextes als legitime Variantenbildungen einzustufen, sie also als gültige und mithin einer Analyse gleichermaßen zugängliche Versionen des Stücktextes anzusehen. Das wäre methodisch

48 Ebd., 57.

49 Wilhelm 1997, 38.

50 Vgl. dazu die Sängerin Adrienne Csengery: »Ich also schenkte ihm meine Stimme, wie einem Bildhauer ein Stück Holz, an dem er dann schnitzen konnte« (Csengery/Balázs 1986, 55).

gesehen zwar kohärent, würde aber einerseits den dezidiert personalisierten, auf spezifische Interpretationen zugeschnittenen Charakter der Veränderungen verkennen und – durch die Akzeptanz der exzeptionellen Komponistenstellung – andererseits einem einseitig biographistischen Deutungsmuster Vorschub leisten.⁵¹ Oder – ein letzte, fraglos leicht abseitige, von dem am Ende des vorletzten Abschnitts angeführten Kurtág-Zitat aber durchaus gedeckte Variante – sollte gar die von Kurtág implizierte klanglich-aktualisierte ›Originalgestalt‹ gleichsam als platonische Idee des Werks zum imaginären Zielpunkt der analytischen Bemühungen werden? Das würde freilich akute theoretisch-idealistische Komplikationen mit sich bringen und das aus dem Strukturalismus bekannte Problem der Suche nach einer ›Struktur hinter der Struktur‹ aufwerfen. Kurz: Eine Antwort auf das aufgezeigte methodische Dilemma scheint zu diesem Zeitpunkt nicht möglich. Den Wink für einen möglichen Ausweg könnte ein weiteres mit der Interpretationsthematik in engem Verhältnis stehendes Konzept in Kurtágs Musik liefern, welches im Folgenden beleuchtet werden soll.

Botschaft

Die Anzahl von Widmungen und Hommagen, Zitaten und Anspielungen in Kurtágs Musik ist nahezu unüberschaubar; es gibt kaum ein Stück, das nicht in irgendeiner (sei es klanglich nachvollziehbaren oder paratextuellen) Form Bezüge signalisiert: zu anderer Musik, eigener Musik, geschätzten Künstlerkolleg*innen (lebenden wie verstorbenen) oder – vor allem – Freunden und Weggefährten. Diese referenzielle Omnipräsenz kann auf einer basalen produktionstechnischen Ebene als Resultat einer Strategie gedeutet werden, welche produktive Hemmnisse durch die Konkretion persönlicher Adressierungen oder Veranlassungen zu überwinden hilft. Darüber hinaus ist sie für Kurtág aber auch Sinnstiftung für sein Komponieren schlechthin. Das kommt in einer Aussage des Komponisten zum Ausdruck, in der er – unter Nennung von Interpretin und Adressatin einer Widmungskomposition – das für ihn zentrale und auch in zahlreichen seiner Stücktiteln zu findende Konzept der Botschaft beispielhaft umschreibt: »Das Komponieren ist strikte Privatsache. Was ihm Sinn gibt, ist, dass Jutka Horváth aufbrach und Józsa Blum das Stück vorspielte. Das ist eine Botschaft«⁵². Eine Botschaft zeichnet sich für Kurtág also durch eine mediale Komponente aus (sie ist von einem Sender, hier György Kurtág, an einen Empfänger, Józsa Blum, adressiert und wird von einer dritten Instanz, Jutka Horváth, übermittelt⁵³) und gleichzeitig weist sie ein performatives Moment auf (sie wird mithilfe eines Mediums aktualisiert, in diesem Fall von der Musikerin, die Kurtágs Kompositionstext interpretiert). In Kurtágs Beispiel ereignet sich all das freilich in einem streng personalisierten und privaten Rahmen. Sinn und Inhalt der Botschaft sind, wenn

51 Als gedankenexperimentelle Gegenprobe ließe sich z. B. fragen: Was, wenn die exakt selben Textveränderungen nicht von Kurtág, sondern von dem/der Interpret*in selbst getroffen worden wären – müssten sie dann in gleicher Weise als gültige Versionen angesehen werden?

52 Kurtág 2010, 50.

53 Das Übermittlungsmoment wird im Zitat durch die explizite Erwähnung des »Aufbruchs«, also einer medialen Übertragungsbewegung hervorgehoben.

überhaupt, nur dem Autor und der Adressatin (evtl. auch der Überbringerin) zugänglich, nach außen hin würde sie hermetisch bleiben (auch schon deshalb, weil in diesem wie in zahlreichen anderen Fällen von Widmungs- und Botschaftskompositionen Kurtágs die Adressat*innen dem engsten Umkreis des Komponisten entstammen, für die Rezipienten also gewissermaßen Leerstellen sind). Gleichwohl ist es ja gerade die Komposition selbst, die explizit als ›Botschaft‹ gekennzeichnet ist und deshalb auch in öffentlichen Kommunikationssituationen – wenn sie beispielsweise (sei es von Jutka Horváth, sei es von anderen Musiker*innen) in einem Konzert gespielt wird – ihren Botschaftscharakter bewahren müsste. Die in Kurtágs Zitat implizierte formale Beschreibung der Botschaft sagt also nichts über deren Inhalt aus: Sie *gibt* (aus Autorperspektive) zwar dem Komponieren Sinn, sie *ist* (aus Rezipient*innenperspektive) aber nicht der Sinn der Komposition selbst.

Doch worin könnte nun der Sinn der Botschaft bzw. – wenn man den Botschaftsbegriff metonymisch begreift – die kommunikative Qualität von Kurtágs Musik allgemein begründet sein? Ein naheliegender und daher auch immer wieder praktizierter analytischer Beantwortungsansatz dieser Frage besteht darin, die Sinnsuggestionen der Komposition gleichsam beim Wort zu nehmen und zur Sprache zu bringen, indem erkennbare Referenzen gesucht, aufgeschlüsselt und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Ein solches ›klassisch hermeneutisches‹ Vorgehen funktioniert naturgemäß immer dann besonders gut, wenn im untersuchten Gegenstand textuell-sprachliche Elemente involviert sind, beispielsweise im Fall von Vertonungen, bei denen die musikalische Bedeutungsebene auf die Semantik der Textvorlage bezogen werden kann. Und tatsächlich kommt man mit dieser Methodik in Kurtágs Vokalmusik oft schon recht weit, denn diese – so wird von Kunkel zu Recht bemerkt – »befindet sich grundsätzlich in einem *abbildenden* Verhältnis zur Sprache der herangezogenen Texte«⁵⁴. Aus der Analyse der Wort-Ton-Beziehung lassen sich also, selbst wenn das »mimetische [...] Spektrum [...] von der klanglichen Illustration bis zum Vollzug einer Textidee im Tonsatz«⁵⁵ sehr weit reichen kann, zumindest die Grundzüge eines text-musikalischen Sinngehalts erschließen. Komplizierter wird es, wenn sprachliche Elemente alleine im Notentext präsent sind, etwa in Form von Titeln, Widmungen, Anmerkungen etc. In diesen Fällen gilt es, musikalische Bedeutungsträger mit weiteren Inter- bzw. Kontexten sinnvoll zu verbinden.⁵⁶ Freilich kann das auch schnell zu leichtfertigen und wenig plausiblen Deutungen führen. So kritisiert etwa Williams⁵⁷, dass das sog. ›virág‹-Motiv (benannt nach seinem prominenten Gebrauch in Kurtágs *Die Sprüche des Péter Bornemisza* für Sopran und Klavier op. 7, 1963/76) von Kurtág-Interpret*innen zur Legitimation von intertextuellen Bezügen angeführt wird, ohne dass der strukturelle und inhaltliche Kontext ausreichend beachtet werde. Im von Williams betrachteten Fall eines *Játékok*-Stücks z. B. ist das in Frage stehende Motiv nicht aus op. 7, sondern aus der Telefonnummer des Widmungsträgers abgeleitet.

54 Kunkel 2008, 96.

55 Ebd., 151.

56 So gelingt es z. B. Simone Hohmaier (2002), anhand von Hommage-Kompositionen Kurtágs die gemeinsame Verwurzelung verschiedener Aspekte der Musik von Kurtág und Péter Eötvös in den Theorien Erno Lendvais aufzuzeigen.

57 Williams 2001, 66f.

Daher kommt der Autor zu dem Schluss: »In this case, as in countless others, there is no stable relationship between musical motive and association or extra-musical idea, only a network of fluid and totally subjective associations.«⁵⁸

Die hier beschriebene effektive Auflösung eines möglichen Botschaftsinhalts in polyvalente Bedeutungsfülle und subjektive Sinnassoziation stellt freilich nur das eine von zwei Extremen in Kurtágs Musik dar, gleichwohl neigt eine Vielzahl von Kurtágs Stücken eher diesem als dem entgegengesetzten Pol zu (offensichtliche Sinnstiftung wie im Fall der oben erwähnten musikalisch-mimetischen Bebilderung von Textsemantik). Eine textzentrierte hermeneutische Lesart, welche zwischen den skizzierten Extrempolen fluktuierende bzw. oszillierende Bedeutungen in einem eindeutigen Sinngehalt zu fixieren sucht, stößt daher schnell an ihre Grenzen.

Einen Wink, wie die bislang aufgezeigte Perspektive konstruktiv ergänzt werden könnte, gibt eine Bemerkung Kurtágs, die dem am Anfang dieses Abschnitts angeführten Zitat angefügt ist. Nach der exemplarischen Definition einer Botschaft heißt es dort weiter: »Das ist das Allerwichtigste. Die Briefe der Madame de Sévigné.«⁵⁹ Der von Kurtág assoziativ in den Raum gestellte Hinweis auf die berühmte französische Briefschreiberin lässt ein signifikantes Identifikationspotenzial vermuten. Und tatsächlich kann man eine gewisse Parallelität erkennen: Genauso wie die Marquise de Sévigné zeit ihres Lebens keinen einzigen ihrer an zahllose Adressat*innen gerichteten Briefe veröffentlichte, dabei aber eine Geschliffenheit des Stils und Akkuratess der Gedankenführung kultivierte, welche zumindest potenziell an ein breiteres Publikum gerichtet zu sein scheint, so ist auch Kurtágs Musik in ihrer Genese zwar aus persönlich-privaten Kommunikationszusammenhängen motiviert, im Resultat aber so durchdacht und so durchgestaltet, dass sie gleichsam nach einer öffentlichen Hörerschaft ruft. Deshalb (und natürlich auch, weil Kurtág im Gegensatz zur Marquise de Sévigné seine Werke veröffentlicht) muss man davon ausgehen, dass es sich bei der festgestellten Ambivalenz zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, Botschaftscharakter und Inhaltshermetik, Sinnsuggestion und Sinnverweigerung nicht um das sozusagen zufällige Ergebnis eines privatistischen Mitteilungsbedürfnisses, sondern um das Mittel einer (mehr oder weniger bewussten) künstlerischen Strategie handelt. In diesem Sinne spricht etwa auch Williams in Hinblick auf die durch Kurtágs Musik aufgerufene Fülle der Assoziationen von Kurtágs »desire to partially reveal these associations in the titles and dedications of his pieces. But along with the suggestion of associations goes a desire also to obscure those associations.«⁶⁰ Für die analysierenden und interpretierenden Rezipient*innen von Kurtágs Musik heißt das, Kurtágs Kompositionen nicht wie inhaltszentrierte Statements (etwa im Beethoven'schen Sinne), sondern primär als Andeutungs- und Versteckspiele (wie z. B. in Schumanns Musik) zu behandeln. Und das beinhaltet ganz wesentlich, bei der Erschließung der offerierten Botschaft die (bereits weiter oben angedeuteten) medialen und performativen Dimensionen aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Die re-

58 Ebd., 67.

59 Kurtág 2010, 50.

60 Williams 2001, 66.

sultierende Multiperspektivität kann sich dabei in gewisser Hinsicht auf Kurtágs eigene musikalische Interpretationspraxis berufen. Denn

[t]hose who have heard Kurtág teach, might have noticed, that for him, music lives and becomes meaningful in its infinite associative potential. [...] one can dig out the inner meaning of a musical gesture only if one approaches it from many directions, listening to its multiple associations and connections.⁶¹

Darstellend-musikalische und analysierend-rezeptive Interpretationen von Kurtágs Musik ließen sich mithin insofern als strukturgleich bezeichnen, als beide einen Sinngehalt von verschiedenen Punkten aus wiederholt einkreisen. Ein Unterschied liegt freilich darin, dass sich in einer musikalischen Aufführung nur jeweils eine Version eines musikalischen Sinngehalts aktualisieren lässt, während das Privileg der analytischen Interpretation darin besteht, auf die potenzielle Vielheit der Deutungsmöglichkeiten aufmerksam machen zu können.⁶² Und da Kurtágs Musik nicht nur den Hinweis auf dieses vielschichtige Bedeutungspotenzial, sondern auch den wiederholten Versuch seiner Aktualisierung geradezu einfordert, könnte man so weit gehen, nicht einen konkreten Sinngehalt, sondern den unabschließbaren Prozess des semiotischen Interpretationsvollzugs selbst zur eigentlichen Botschaft der Musik zu erklären. Marshall McLuhans berühmte These, nach der sich das Medium seinem Inhalt aufprägt, kontrafaktisch abwandeln ließe sich somit behaupten: The interpretation is the message.

SAMUEL BECKETT: WHAT IS THE WORD OP. 30A/B

Für die im Folgenden versuchte Skizze einer palimpsestartigen analytischen Interpretationsweise bietet sich Kurtágs *Samuel Beckett: Mi is a szó. Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval* [*Samuel Beckett: What is the Word. Samuel Beckett sendet Wörter durch Ildikó Monyók in der Übersetzung von István Siklós*] mit seinen beiden Versionen op. 30a für Stimme und Piano (1990) sowie op. 30b für Rezitation, Stimmen und im Raum verteiltes Kammerensemble (1991)⁶³ vor allem aus zwei Gründen an: Einerseits weist es für die drei durchzuspielenden Perspektiven zahlreiche und offenkundige Ansatzpunkte auf, andererseits ist es in der Kurtág-Literatur bereits wiederholt untersucht worden. Letzterer Umstand bietet den Vorteil, dass die betrachteten Aspekte auf existierenden Untersuchungsergebnissen aufbauen bzw. mit diesen ergänzt und verglichen werden können; der Überblick über die bisher gewählten Interpretationsansätze lässt zudem Rückschlüsse über die implizite These zu, dass Kurtágs Musik besonders offen für die Erschließung durch unterschiedliche Zugänge ist.

61 Frigyesi 2002, 401.

62 Und vielleicht liegt hierin auch der Grund für die effektive Deutungsdominanz von Kurtágs eigenen Interpretationsauffassungen; denn im Laufe einer Einstudierung gilt es notwendigerweise, sich an einem gewissen Punkt festzulegen; und wenn sich eine Entscheidung als stimmig erwiesen hat, wird sie naturgemäß nicht immer wieder von neuem infrage gestellt werden.

63 Wenn im Folgenden Aussagen getroffen werden, die gleichermaßen für op. 30a wie op. 30b gelten, so wird von ›op. 30‹ die Rede sein, ansonsten werden beide Versionen getrennt angesprochen.

Die drei hier gewählten Interpretationsperspektiven basieren auf drei Paradigmen, die die Musikologie der letzten Jahrzehnte in besonderem Maße beeinflusst haben: (Inter-)Textualität, Medialität und Performativität. Die Gliederung des folgenden Kapitels durch diese drei Paradigmen wird weder in jedem Detail strikt durchgehalten noch ist sie als methodisch modellhaft für Kurtág-Analysen allgemein zu verstehen. Vielmehr soll die leitende These der möglichen Überschichtung interpretativer Ebenen formal verdeutlicht und damit auch inhaltlich plausibel gemacht werden.

(Inter-)Textualität

Text als Intertext

Als Intertexte im Sinne der Intertextualitätsklassifikation Gérard Genettes⁶⁴ sind im Fall von Kurtágs op. 30 zum einen die sprachlichen Textvorlagen anzusehen: Samuel Becketts *What is the Word* bzw. dessen durch István Siklós vorgenommene Übertragung ins Ungarische *Mi is a szó*; zum anderen muss auch das kurz vor Ende prominent erscheinende Zitat aus Béla Bartóks Zweitem Violinkonzert (1937/38) dazu gezählt werden. Im Gegensatz zu vielen anderen Kompositionen Kurtágs handelt es sich in beiden Fällen um ganz offensichtliche Intertexte: die sprachlichen Textvorlagen sind lückenlos vertont (die Siklós-Übersetzung in op. 30a, zusätzlich das Original Becketts in der Chorpartie von op. 30b). Das Bartók-Zitat ist zwar leicht abgewandelt übernommen, im Notentext wird aber explizit auf seinen Autor hingewiesen (an entsprechender Stelle heißt es »arioso, omaggio a Bartók«).

Jenseits der, für sich genommen, relativ aussageleeren Klassifikation kann die intertextuelle Perspektive vor allem dabei helfen, die Beziehungen der beiden Intertexte zum Haupttext, dem Notentext, analytisch zu erhellen. Was das Verhältnis von Textvorlage und Notentext angeht, hat Michael Kunkel in der bislang umfangreichsten Untersuchung von op. 30 eine grundlegende und insgesamt profunde Arbeit vorgelegt.⁶⁵ Sie zeigt, dass der Beckett-Text insofern im konventionellen Sinne vertont wird, als er als strukturelle und inhaltliche Vorlage dient, die in erkennbare Beziehung zur musikalischen Ebene der ihn deklamierenden Monodie tritt. Die Konkretion und mimetische Qualität dieser Beziehung kann dabei stark variieren; sie reicht von direkter textueller Korrelation bis zu nicht oder nur assoziativ zu erschließenden Bezügen. In Takt 32/33 (Bsp. 1) wird beispielsweise das »mi« des Textes als notentextuelle Solmisationssilbe in direkter Weise als Ton e^1 übersetzt, während die prominente *repetitio* der Silbe »hol« [»wo«] auf dem d in Takt 38 (Bsp. 2) sich in eher assoziativer Weise als eine Art letzter Suchbewegung deuten ließe, bevor in Takt 40 mit der Terz a^2 - cis^3 ein neues Element eingeführt wird. Die zuletzt genannte losere Form der Bezugnahme ist freilich mitbedingt durch den radikal reduzierten semantischen und bildlichen Gehalt von Becketts Text. Als dessen einzige Bedeutungskonstante wird die titelgebende Frage »What is the word?« durch

64 Vgl. Genette 1993.

65 Vgl. Kunkel 2008, 68–134.

The image shows a handwritten musical score for Samuel Beckett's 'What is the Word'. It consists of three systems of music, each with a vocal line (upper system) and a piano accompaniment (lower system).

System 1: The vocal line starts with the lyrics "hi-a-ba-va-lo-mak hoz stik-sej pil-lan-ta-mi". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Performance markings include *ff, sempre di più* and *ancora più f* with arrows pointing to the right.

System 2: The vocal line has the lyrics "kü-mi mi hol" followed by a series of "hol" notes. The piano accompaniment consists of a steady stream of notes. Performance markings include *ppp [egyenletesen]* and *ancora più f* with arrows pointing to the left.

System 3: The vocal line has the lyrics "mi is a sto-". The piano accompaniment has a few notes. Performance markings include *pp*.

Beispiel 2: György Kurtág, Samuel Beckett: *What is the Word* op. 30a, T. 37–40, oberes System: Stimme, unteres System: Pianino (© 2006 EMB Music Publishers)

Larioso, omaggio a Bartók
dolce

dolce

mpie simile

pi- lan- ta- ni tün- mi

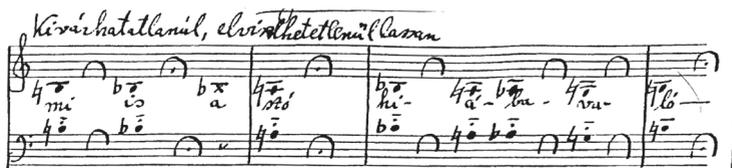
Beispiel 3: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30a, T. 65/66; oberes System: Stimme, unteres System: Pianino (© 2006 EMB Music Publishers)

Beispiel 4: Béla Bartók, *Violinkonzert Nr. 2, 2. Satz, T. 2/3*, Solovioline (© 1946 Hawkes & Son London)

Transformationen zu tun hat. So wird das Thema, während es bei Bartók – nach einem tonalitätsabsteckenden Einleitungstakt – direkt am Satzanfang steht und als thematische Keimzelle des gesamten Satzes dient, in *What is the Word* erst nach ca. drei Vierteln des Stücks eingeführt und zudem erkennbar als Fremdkörper inszeniert (durch den vorhergehenden Takt, der auf einem repetierten Klavierton *h* innehält und gleichzeitig leittönig den ersten Zitat-Ton vorbereitet, sowie durch die in dieser Form einmalig auftretenden Tonwiederholungen der Klavierstimme). Zusätzlich wird die bei Bartók klar erkennbare symmetrische Struktur des Themas aufgebrochen: die Symmetrie der Syntax (Phrase und Gegenphrase als Vordersatz eines thematischen Fortspinnungstypus bei Bartók) durch die unregelmäßige Durchsetzung mit Pausen; die Symmetrie der Dauern durch die relative Dauern- und Pausennotation im langsamen Tempo sowie durch die (ungefähre) Dauernverdoppelung der beiden bei Bartók in der ersten Phrase auftretenden Sechzehntel; und schließlich die Symmetrie der Diastematik durch die Transposition des tiefsten Melodietones um einen Halbton aufwärts (*des* statt *c*), sodass das ›symmetrisch-perfekte‹ melodische Rahmenintervall der Oktave zur großen Septime gestaucht wird (bei dem an dieser Stelle im Manuskript stehenden *d* der Stimme handelt es sich offensichtlich um

einen Fehler⁶⁸). Diese strukturellen Veränderungen bewirken, dass das Thema zwar als Bartók-Zitat erkennbar bleibt, dabei allerdings von einem Entwicklungsnukleus zu einem Ruhepol umgedeutet wird. Seine diatonisch-tonale Charakteristik wird im Anschluss aber auch aufgegriffen – durch die Weiterführung in einem Fis-Dur-Dreiklang (T. 67), der dann – nach kurzer Aufwärtsbewegung zur Quinte – in die chromatische Abwärtsbewegung (T. 69–70) überleitet, die den langen, gedehnten Schlusstakten vorhergeht.

Betrachtet man die Aussagen der Kurtág-Literatur zu dem Bartók-Zitat, so fällt auf, dass diese über die dezente, aber – wie gesehen – nicht insignifikante textuelle Transformation des Zitats weitgehend hinwegsehen und stattdessen vor allem die Bedeutung der Person und Musik Bartóks für Kurtág im Allgemeinen in den Fokus rücken⁶⁹; allein Simone Hohmaier weist – durch ihre intertextuelle Methodik sensibilisiert, aufgrund eines anderen Untersuchungskontextes allerdings nur *en passant* – darauf hin, dass die vorgenommenen Veränderungen strukturell motiviert sind, da der Tonraum des Bartók-Zitats an verschiedenen Stellen vorbereitend erschlossen wird. So gedeutet wird die chromatische Auffüllung des Großterzraums *g-h* in den Takten 1 bis 4 (Bsp. 5) genauso als strukturelle Vorbereitung erkennbar wie die diatonische Exposition von (reinen und übermäßigen) Quartintervallen in den Takten 22 bis 24 (Bsp. 6). Zudem greift die Transposition des *c* zum *des* im Verhältnis zum umliegenden *f* außerdem das zuvor an zahlreichen Stellen prominent eingesetzte Intervall der großen Terz auf. Diese aneignende Einpassung in die diastematische und strukturelle Gesamtlogik macht klar, dass das Zitat nicht alleine auf das Signifikat des intertextuellen Verweises zielt, sondern dass die textuell-materielle Qualität (es handelt sich ja um ein explizites Notenzitat), also der Signifikant des Zitats von ebenso großer Bedeutung ist. Im Kontext einer semantischen Interpretation würde das der textbezogenen Deutung Kunkels, der op. 30a als Scheitern einer versuchten Sprachfindung interpretiert, einen relativierenden Aspekt hinzufügen: Solange die – so Kurtág über Bartóks Musik – »Muttersprache«⁷⁰ nicht vollkommen verloren ist, kann ihre umformende Integration vor vollkommenem Sprachverlust bewahren.



Beispiel 5: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30a, T. 1–4, oberes System: Stimme, unteres System: Pianino (© 2006 EMB Music Publishers)

68 In der Partitur von op. 30b ist *des* notiert und in allen Aufnahmen (jenen von op. 30b sowie auch in dem später zitierten Workshop-Ausschnitt, in dem Kurtág selbst op. 30a einstudiert) wird *des* gesungen.

69 Beispielfhaft die ansonsten sehr detailreich argumentierende Untersuchung Kunkels (2008, 88–92).

70 Vgl. Hohmaier 1997, 13.

The image shows a musical score for two systems. The upper system is for the voice (Stimme) and the lower system is for the piano (Piano). The score is in 4/4 time and features a melodic line with lyrics. The lyrics are: "hi-a-ba-ra-li" and "lit-ne mund-est itt". The score includes dynamic markings such as *molto p.*, *legato, dolce*, and *pp*. The notation includes notes, rests, and slurs.

Beispiel 6: György Kurtág,
*Samuel Beckett: What is
 the Word* op. 30a, T. 22–24,
 oberes System: Stimme,
 unteres System: Piano
 © 2006 EMB Music
 Publishers)

Op. 30a und op. 30b als Hypertexte

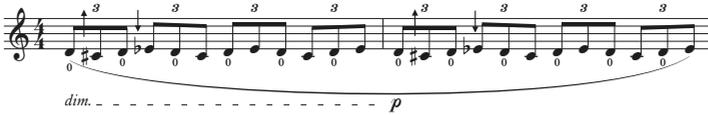
Die beiden Versionen von op. 30 stehen in einem komplexen Verhältnis zueinander. Das beginnt bereits bei der Werkgenese. So suggerieren neben der Opuszahl vor allem die Unterschiede in Umfang und Differenziertheit des Notentexts (op. 30a: zehnteilige Partitur für Stimme und Klavier; op. 30b: 44-seitige Partitur mit zusätzlichem Ensemble und Chor) das sequenzielle Verhältnis von Nukleus (op. 30a) und erweiternder Ausarbeitung (op. 30b). Der Umstand, dass Kurtág op. 30b nur ca. ein Jahr nach der Niederschrift von op. 30a und in – für seine Verhältnisse – relativ kurzer Zeit⁷¹, zudem offensichtlich auf Grundlage von Particell-Eintragungen in der Klavierversion komponierte⁷², legt aber nahe, dass bei der Komposition von op. 30a die spätere Version zumindest konzeptionell schon mitgedacht war. Doch auch wenn man die Entstehungsgeschichte ausblendet und das Verhältnis beider Versionen – nach Genette – als hypertextuelles beschreibt, so ist nicht eindeutig zu bestimmen, welche der Versionen als Hypotext (Vorlagentext) bzw. Hypertext (abgeleiteter Text) zu gelten hat. So ist zwar offenkundig, dass op. 30b den Notentext von op. 30a erweitert, indem verschiedene Ebenen hinzugefügt werden: eine instrumentatorische durch das große Ensemble und den Chor, eine raummusikalische durch die Verteilung der Akteure im Aufführungsraum, eine textuelle durch die Integration von Becketts durch den Chor artikulierten Originaltext sowie eine formale durch die Hinzufügung eines instrumentalen Prologs und Epilogs. Entgegen der Interpretation Kunkels, der die Expansion von op. 30b als »Verdeutlichung«⁷³ der kompositorischen Aussage von op. 30a ansieht, könnte man aber mit ähnlichem Recht, mit dem man op. 30b als Elaboration von op. 30a begreifen kann, auch op. 30a als Komprimierung von op. 30b auffassen. Begründbar ist das durch die strukturelle Kompatibilität beider Versionen. So gibt es – sieht man vom hinzugefügten Prolog und Epilog ab – in op. 30b keine einzige Note, die nicht in eindeutiger Weise mit dem Tonsatz von op. 30a korreliert, und auch Prolog und Epilog sind mit dem Text von op. 30a strukturell verbunden: der Prolog als ausinstrumentierter Cluster des für die Monodie konstruktiven Großerzintervalls und der

71 Vgl. Kunkel 2008, 98f.

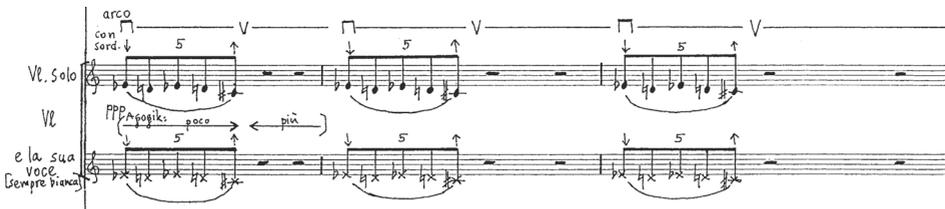
72 Vgl. Zenck 2002, 418.

73 Kunkel 2008, 98.

Epilog durch den impliziten Bartók-Bezug, der – wie Hohmaier bemerkt⁷⁴ – sich aus der permutierten Zitation der im ersten Satz von Bartóks Zweitem Violinkonzert zu findenden vierteltönigen Umspielungsfigur ergibt (Bsp. 7: Bartóks Original, Bsp. 8: der Anfang des Epilogs).



Beispiel 7: Béla Bartók, Violinkonzert Nr. 2, 1. Satz, T. 303/304, Solovioline (© 1946 Hawkes & Son London)



Beispiel 8: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b, Epilog: Studienziffer a, Violine (© 1991 Editio Musica Budapest)

Die Frage, ob op. 30b als Entfaltung (in konventionellerer Terminologie: als erweiternde Instrumentierung) von op. 30a oder ob umgekehrt op. 30a als Einfaltung von op. 30b (im Sinne eines Klavierauszugssubstrats) anzusehen ist, hat freilich auch Konsequenzen für eine inhaltliche Interpretation. So lassen sich für die durch Kunkels Rede von »Verdeutlichung« insinuierte These, op. 30b würde den Bedeutungsgehalt von op. 30a präzisieren und konkretisieren, im Notentext von op. 30b sowohl unterstützende als auch widersprechende Momente finden. Z. B. werden Kontraste in op. 30b in der Tat sehr viel deutlicher konturiert (etwa die große Terz a^2-cis^3 in Takt 39 von op. 30a, die bei Ziffer nn in op. 30b als leuchtende, sich von der düster-trauermarschartigen Umgebung deutlich abhebende Klangfarbe inszeniert ist), gleichzeitig werden aber auch Ambivalenzen intensiviert: sei es in Details wie die in op. 30b bei Taktziffer g zu findende »fluktuierende« Instrumentation des in op. 30a durch eine Halteklang des Klavier dargestellten Tritonus $g-cis^1$ (Bsp. 9), oder sei es in der allgemeinen Tendenz, dass aus der – oft schon dynamisch signifikanten, teils auch wesentlich durch den Chor mitgetragenen – Verstärkung der aufeinander folgenden Deklamationscharaktere die in op. 30a deutlich erkennbare Klarheit der übergeordneten Dramaturgie zugunsten von Binnenkontrasten abgeschwächt wird. In keinem Fall zuzustimmen ist einer These von Judit Frigyesi: Wenn sie schreibt, die »polyphony of contrasting emotions« von op. 30b thematisiere »no longer merely the anxiety of expression« wie in op. 30a, sondern weitergehend »the problem

74 Hohmaier 2002, 232.

of existence⁷⁵, impliziert sie damit die teleologische Erhöhung des expressiven Gehalts und mithin den Primat von op. 30b, welcher durch einen textuell-vergleichenden Blick schwer zu rechtfertigen ist. Zwar lässt sich in Bezug auf op. 30b in der Tat eine größere Vielschichtigkeit und Binnenkomplexität der textuellen Ebenen konstatieren, im Resultat entsteht dadurch aber – wie bereits angedeutet – nicht automatisch ein höheres Maß an Beziehungsreichtum, vielmehr halten sich die Effekte von struktureller Konkretion und Abstraktion, von Verdeutlichung und Verunklarung des expressiven Gehalts in etwa die Waage. Sowohl Frigyesis als auch Kunkels Deutungen müssen unter der hier eingenommenen Perspektive also tendenziell als idiosynkratische Interpretationen gelten, welche der eigentümlichen Konstellation, dass sich die Versionen von op. 30a und op. 30b in einem engen, annähernd austauschbaren hypertextuellen Verhältnis zueinander befinden, nicht gerecht werden.

The image shows a page of a musical score for Samuel Beckett's 'What is the Word' op. 30b. The score is a partiturausschnitt (orchestral score) for measures g, h, and i. It includes parts for various instruments and a vocal line. The instruments listed are Cr in Fa, Trbn (1 and 2), Cimb, Mar, Timp, Perc 1, Perc 2, Vl, Vla, Vlc, Cb, C. alto, Recit, and Piano. The score contains numerous performance instructions and dynamics, such as 'con sord.', 'sord. morbido', 'fluktuierende Intonation', 'Metalleschl.', 'Piatto', 'Psalmodierend, übertrieben edle', and 'piu p. poco espr.'. The vocal part includes the lyrics 'mi is a szó hi - a - ba - va - lo'. There are also circled numbers 1, 2, 3, 1, 1, 2 above the score, likely indicating specific measures or sections. A tempo marking '♩ = ca. 50' is present.

Beispiel 9: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b, Partiturausschnitt, Takt g, h, I (© 1991 Editio Musica Budapest)

75 Frigyesi 2002, 398.

Das Klavier als Textgenerator

Die im letzten Abschnitt versuchte hypertextuelle Beschreibung des Verhältnisses von op. 30a und op. 30b konturiert nicht nur grundlegende Unterschiede und Gemeinsamkeiten beider Versionen, sie lässt auch Rückschlüsse über die Bedeutung der beiden Hauptakteure von op. 30a zu. In Hinsicht auf die Funktion des Klaviers ist dabei jener Umstand entscheidend, der als textuelle Kompatibilität beider Versionen angesprochen worden ist. Denn als gemeinsamer Nenner der Korrelation des Notentexts von op. 30a und op. 30b kann der Tonsatz des Klaviers gelten. Er doppelt die Monodie der Gesangsstimme in op. 30a und kann zugleich als Gerüst des gesamten Tonsatzes von op. 30b angesehen werden – besonders an jenen Stellen, welche die innerhalb des meist linear-einstimmigen Klaviersatzes äußerst selten zu findenden harmonischen Implikationen ausformulieren (z. B. die Klangfläche nach Ziffer 5). Als gleichsam innerer Nukleus des gesamten Werkkomplexes kann das Klavier daher – textuell-funktional formuliert – als ›Generator‹ des Notentextes angesehen werden. Denn auch die Gesangsstimme, welche zwar ohne Frage eine hohe phänomenale und performative Präsenz besitzt, ist strukturell gesehen eher aus dem Klavier-Tonsatz abgeleitet als umgekehrt. Deutlich wird das z. B. in Takt 44 (Bsp. 10), wenn das Klavier eine markante Geste, nämlich eine vom a^2 ausgehende und auf diesen Ton wieder zurückführende Wellenbewegung spielt, welche von der Singstimme nicht in ihrer Gesamtheit und partiell oktavversetzt gedoppelt wird. Aus textueller Perspektive wäre die durch Kunkels Rede vom Klavier als »Krücke« der Monodie⁷⁶ implizierte These, dass dem Klavier eine untergeordnete, rein instrumentelle, bei der Sprachfindung unterstützende Rolle zukomme, daher zu relativieren.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'ta-vol o-dell' and is marked with 'meno p' and '[quan' secco]'. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'o-da-ät' and is marked with 'meno p'. The piano part continues the rhythmic pattern. Handwritten annotations 'quan' secco' and 'meno p' are written below the piano part of the first system.

Beispiel 10: György Kurtág,
Samuel Beckett: *What is
the Word* op. 30a, T. 44,
oberes System: Stimme,
unteres System: Pianino
(© 1991 Editio Musica
Budapest)

Die Sängerin als Exekutorin des Notentexts

Aus dem Notentext geht eine nähere Spezifizierung oder Charakterisierung der Gesangsstimme nicht bzw. nur sehr rudimentär hervor. Zwar wird im Werktitel mit »[...] sendet Wörter durch Ildikó Monyók [...]« die Person der ungarischen Sängerin, für die und auf deren Anregung hin Kurtág das Stück komponierte, explizit erwähnt; in Besetzungsan-

76 Kunkel 2008, 77.

gabe oder Notentext selbst finden sich allerdings – assoziative Andeutungen ausgenommen, die mit Monyóks musikalischem Hintergrund in der populären und Schlagermusik in Verbindung gebracht werden können (»in modo popolare«⁷⁷ in Takt 14 von op. 30a) – keine konkreten Hinweise darauf, dass das Stück für eine spezifische Ausführende konzipiert ist; eine von der konventionellen Funktion einer musikalischen Interpretin abweichende Sonderrolle wird rein textuell mithin nicht signalisiert. Technizistisch formuliert könnte man die Rolle der Interpretin daher als jene einer ›Exekutorin‹ des Notentextes bezeichnen. Die bewusste Überspitzung dieser Formulierung darf dabei freilich nicht als positive Thesenbildung verstanden werden; nicht nur kontextuell, in Hinblick auf die bereits mehrfach erwähnte Interpretationsaffinität und -sensibilität von Kurtágs Schaffen, wäre das abwegig, auch notentextuell würden die zahlreichen Vortragsbezeichnungen von op. 30 eine solche Sichtweise relativieren, da ihre zumeist expressive Qualität einer neutralen ›Exekutions-Haltung‹ widerspricht. Mit der Einführung des Exekutionsbegriffs soll vielmehr *ex negativo* darauf aufmerksam gemacht werden, dass – mehr als bei allen anderen bisher betrachteten Aspekten – der Bedeutung der Sängerin für op. 30 durch eine rein notentextuelle Betrachtungsweise nicht annähernd beizukommen ist, sondern dass sich stattdessen – und noch deutlicher als bei anderen ›Botschafts-Kompositionen‹ Kurtágs – die Person Ildikó Monyók als gleichermaßen Text-Adressatin wie -Ausführende als eine im Notentext nicht bzw. nur paratextuell bezeichnete Bedeutungsschicht in die Komposition mit einschreibt.

Medialität

Text als Medium

Im Vergleich zur (inter-)textuellen Position verlagert eine medientheoretisch ausgerichtete Textinterpretation den Schwerpunkt von der Identifikation eines semantisch-referenziellen Sinngehalts hin zu den Beschaffenheiten der bedingenden Mitteilungsverhältnisse sowie den involvierten materiellen und – legt man ein an personifizierten Figuren orientiertes Medienkonzept⁷⁸ zugrunde – personellen Instanzen. Der Betrachtung von Becketts Text *What is the Word*, der seinen Sinn weniger aus den nur noch residual vorhandenen denotativen Bedeutungen generiert, als dass er mit exemplifizierenden Mitteln – den kreisenden Textbewegungen seiner permutierten Textformationen – Sprache auf ihre Mitteilungsfunktion hin befragt, kommt ein solcher Ansatz naturgemäß entgegen. Aber auch bei der Untersuchung von Kurtágs Vertonung lässt ein medialer Fokus wichtige Aspekte deutlicher hervortreten. So wird schon im bereits oben zitierten ausführlichen und überaus ungewöhnlichen Titel von op. 30 eine multiple Auffächerung der

77 Diese Vortragsbezeichnung findet sich auch in anderen Kurtág-Werken, dort wird sie aber in der Regel ausschließlich als Hinweis auf eine ›volksmusikalische‹ Vortragsart gebraucht. Im Fall von op. 30 ist durch den Bezug auf die Person Monyóks auch eine Deutung als ›populäre Musik‹ (im Sinne etwa von Pop-, Schlagermusik) möglich.

78 Wie beispielsweise das in Krämer 2008 konturierte.

medialen Mitteilungsstruktur suggeriert, durch die der Autor Kurtág hinter eine Kette von medialen Instanzen zurücktritt: Der Autor Beckett als primäre Senderinstanz lässt demnach mithilfe des Übersetzers Siklós durch die Interpretin Monyók eine Botschaft (implizit: an den/die Hörer*in als Empfänger*in) ausrichten. An der Konstruktion dieser – kommunikationstheoretisch gesprochen – Signalweiterleitungskette ist auffällig, dass alleine personelle Instanzen genannt werden und die Übertragungsmedien, derer diese sich bedienen, ausgespart bleiben (der Text bei Beckett, die Stimme bzw. Bühnenpräsenz bei Monyók und natürlich die musikalische Komposition beim nicht erwähnten Gesamtautor Kurtág). Diese personalisierte Lesart des behaupteten Nachrichten- oder Botschaftscharakters von op. 30 macht vor allem eines deutlich: Im Gegensatz zu einer Medientheorie, welche die Eigendynamik und Eigengesetzlichkeit von (vor allem technischen) Medien betont (so etwa die Position der *Toronto School*⁷⁹), geht es Kurtág um die im Mediengeschehen involvierten menschlichen Akteur*innen (Sender, Überbringer*in, Adressat*innen, Empfänger*innen). Es sind ganz wesentlich die jeweiligen Möglichkeiten und Eigenheiten dieser Akteur*innen, die den Verlauf des Kommunikationsprozesses prägen. Bezogen auf die hermeneutische Erschließung des »medialen Sinns«⁸⁰ eines Spiels – in diesem Fall: des Interpretationsspiels von op. 30 – lässt sich daraus die Notwendigkeit ableiten, eine textuelle Perspektive durch eine medienanalytische Komponente zu ergänzen. Denn wenn jene gleichsam die Struktur der Möglichkeit medialer Kommunikation aufzudecken hilft, so ist die medienfokussierte Perspektive in der Lage, die Verfasstheit der involvierten Medien wie auch ihren Gebrauch durch die am Kommunikationsprozess beteiligten Akteur*innen genauer zu verstehen.

Op. 30a und op. 30b als Kommunikationssituationen

Wenn man sich unter skizzierter Perspektive dem Vergleich der medialen Anlage beider Versionen von op. 30 zuwendet, dann fällt als erstes die extrem unterschiedliche Rahmensetzung der jeweiligen Kommunikationssituation auf: Während die minimale Besetzung von op. 30a eine Aufführung in einem intimen kammermusikalischen Kontext suggeriert, verlangt die Realisierung von op. 30b allein schon aufgrund der Anzahl der beteiligten Musiker und ihrer räumlichen Verteilung auf verschiedene Gruppen (die Instrumentalist*innen um das Publikum herum, der Chor in diesem selbst positioniert) einen großen Konzertsaal (das Vorwort nennt beispielhaft den Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie, den Wiener Mozart-Saal und den großen Saal der Budapester Musikakademie). Allein diese unterschiedlichen Aufführungssituationen resultieren in einem fundamental differenten Kommunikationscharakter der beiden Versionen: Der – fasst man ihn als strukturellen Gerüstsatz auf – im Kern identische Notentext, welcher im Fall von op. 30a die Grundlage einer scheinbar aus der Nähe beobachtbaren und erfahrbaren, gleichsam privaten kommunikativen Interaktion zwischen Interpreten und Publikum dient, gewinnt durch die mediale Rahmensetzung von op. 30b eine distanzier-

79 Vgl. Hartmann 2000, 239.

80 Gadamer 1960, 109.

te, mehrfach vermittelte⁸¹ und damit sozusagen öffentliche Qualität. Mit dieser Differenz lässt sich auch das oben beschriebene Phänomen der intensivierten Kontrastbildung von op. 30b in Verbindung bringen: Damit die verkündete Botschaft überhaupt Gehör finden kann, muss sie verstärkt werden. Statt der von Kunkel gewählten Rede von »Verdeutlichung« trifft der Begriff der ›Amplifikation‹ (nicht zuletzt aufgrund seiner medial-technischen Konnotation) das Verhältnis von op. 30b zu op. 30a daher sehr viel besser.

Das Klavier als Klangmedium

Führt man die zuvor aufgestellte These vom Klavier als dem funktionalen Protagonisten von op. 30 aus medientheoretischer Perspektive weiter, so wird man auf die mediale Funktion des Klavierklangs aufmerksam. Diese lässt sich in op. 30a am besten am Verhältnis von pianistisch-instrumentaler und vokaler Klanglichkeit entfalten. Martin Zenck charakterisiert dieses Verhältnis, wenn er die Rolle des Klaviers beschreibt als »accompaniment, which probably does not really serve as a support for the intonation, but especially as a deepening and colouring of each sound«⁸². Der in dem Zitat implizit enthaltene Kritik an Kunkels »Krücken«-These (das Klavier als Stütze des Gesangs) ist dabei genauso zuzustimmen wie der grundsätzlichen Charakterisierung der klanglichen Beziehung von Gesang und Klavier als »colouring« der monodischen Linie. Gleichwohl ist zu hinterfragen, ob das klangliche Verhältnis tatsächlich als hierarchisches Subordinationsverhältnis von vokaler Hauptstimme und instrumentaler Begleitung, von stimmlichem Grundton und klavierklanglicher Einfärbung aufzufassen ist. Denn für genau das Gegenteil spricht nicht nur, dass der Tonsatz des Klaviers extrem einfach gehalten ist, sondern auch, dass dessen Artikulation nur sehr begrenzt ausdifferenziert wird. Das Potenzial der ohnehin schon relativ unflexiblen Klanglichkeit des Instruments wird also nicht ansatzweise ausgelotet, während die unterschiedlichen Vortragsbezeichnungen in der Gesangspartie eine variable Stimmgebung und somit nuancenreiche Klangfarbe suggerieren. Die strukturelle Bezogenheit der Stimme auf das Klavier in op. 30a würde sich nach dieser Sichtweise also auch klanglich-medial fortsetzen.

Im Vergleich dazu stellt sich in op. 30b das klangliche Verhältnis von Klavier und Stimme sowohl vielschichtiger als auch einfacher, weniger ambivalent dar. So bleibt die aus op. 30a bekannte Binnenrelation von Klavier und Stimme zwar erhalten, durch die Hinzufügung des umfangreichen Instrumentalapparates tritt die Beziehung von Klavier- und Ensembleklang aber prominenter hervor (hinzu kommt, dass die solistische Stimme nun sehr viel stärker mit der vokalen Klangfarbe des Chors korrespondiert). Weil der instrumentale Tonsatz – wie oben erwähnt – gänzlich aus dem pianistischen Klavierpart abgeleitet ist, liegt hier nun aber ganz eindeutig der Fall einer klangfarblichen Ausinstrumentierung vor. Und obwohl im mitunter entstehenden Palimpsest der instrumentalen

81 Zur medialen Entfaltung des Klavierklangs in instrumentale Klangfarben sowie den akustischen Raum kommt außerdem noch eine weitere performative Vermittlungsebene: Die Geige tritt an verschiedenen Stellen des Stücks quasi solistisch zu den beiden Hauptakteuren (Sängerin und Pianist*in) hinzu und wird besonders im instrumentalen ›Sospirando-Epilog‹ gleichsam zur medialen Stellvertreter-Stimme.

82 Zenck 2002, 417.

Klangfarben das Klavier (wohlgemerkt handelt es sich auch im großbesetzten Kontext um ein Piano) zeitweise fast ausgelöscht wird (etwa im Cluster des Beginns), so bleibt das grundlegende Verhältnis zwischen relativ starrem Klavierklang und seiner teils sehr farbenreichen Instrumentalummhüllung stets präsent.⁸³ Auch in op. 30b fungiert das Klavier also gleichsam als medialer Fokus des klanglichen Geschehens.

Wenn das Klavier – in op. 30b noch deutlicher als in op. 30a – primär als Medium von Klang in Erscheinung tritt, so ist die Stimme aus medientheoretischer Sicht vor allem als Artikulationsmedium des Beckett-Textes anzusehen. Neben der daraus erwachsenen semantischen Dimension wird mithin auch die Stimmträgerin, die Sängerin, fokussiert, kurz: Die Sängerin erscheint als Textbotschafterin. Automatisch wird dadurch auch die im Stücktitel angesprochene Personifikation der Sängerin relevant und kontextuelles Wissen über die Person Ildikó Monyók zur beachtenswerten Interpretationsquelle. Bereits erwähnt wurde, dass die Anregung für die Komposition von op. 30a von Seiten Monyóks ausging. Eine auslösende Rolle spielte dabei der persönliche Hintergrund, dass Monyók nach einem Autounfall unter einer akuten Sprechstörung litt, wodurch sie auch daran gehindert wurde, ihre Karriere als populäre Schauspielerin und Sängerin in der Unterhaltungsmusik weiterzuführen.⁸⁴ Mit dieser Zusatzinformation gewinnt die im Titel angesprochene mediale Vermittlungsdimension der Komposition eine ganz neue Bedeutungstiefe, denn das Stück kann als eine vollgültige Botschaft im weiter oben beschriebenen Sinne Kurtágs aufgefasst werden: Sie erhält daraus ihren Sinn, dass Ildikó Monyók sich ›auf den Weg macht‹, es zu interpretieren, und das heißt auch ganz praktisch: in einem mühsamen Prozess daran arbeitet, ihre Sprechprobleme zu überwinden. Hier gilt also in ganz konkreter Weise die oben aufgestellte These: Nicht die (gleichermaßen rezeptive wie performative) Fixierung eines (textuell decodierbaren) Sinnes, sondern der Prozess der Interpretation selbst ist die Botschaft.

Performativität

Der Text als Spielvorlage

Durch eine performative Betrachtungsweise, die Notentexte als Anweisungen für musikbezogene Handlungen ansieht, wird im Fall von Kurtágs op. 30 ein Aspekt in den Mittelpunkt gerückt, der schon in Becketts Textvorlage angelegt ist bzw. bei Beckett allgemein eine wichtige Rolle einnimmt: der Spielcharakter des Geschehens. Die Beckett und Kurtág verbindende Auffassung, dass ein Spiel sich nicht als Gegenteil von Ernst bestimmt, sondern vielmehr eine (wie es im *Játékok*-Vorwort heißt:) »todernste« oder, man könnte auch sagen, existenzielle Dimension besitzt, beruht auf einer charakteristischen

83 Unterstützt wird das einerseits durch die – klangliche Transparenz fördernde – Raumverteilung der Instrumentalgruppen und andererseits durch die zentrale – durch visuelle auch klangliche Prominenz suggerierende – Positionierung des Klaviers auf dem frontalen Podium.

84 Vgl. Kunkel 2008, S. 68f.

Janusköpfigkeit, die in Theorien des Spiels immer wieder angesprochen wird.⁸⁵ So ist ein Spiel einerseits als ein Geschehen definiert, in das von den Spielern aktiv eingegriffen werden kann, andererseits weist das Spiel aber auch eine Eigengesetzlichkeit auf, welche die Spielenden in eine passive Dynamik zwingt; kurz: die Spieler spielen das Spiel und gleichzeitig spielt das Spiel die Spieler.⁸⁶ Wenn man nun diese beiden gleichermaßen kontradiktorischen wie – für das Gesamtkonzept – komplementären Aspekte von Spiel (die im Übrigen in jeder performativen musikalischen Interpretation naturgemäß präsent sind) auf den Notentext von *What is the Word* bezieht, dann fällt auf, dass sie in beiden Versionen jeweils unterschiedlich nuanciert sind. So könnte man davon sprechen, dass der Spielraum bzw. das Spielfeld von op. 30b in verschiedener Hinsicht abgesteckter, determinierter ist als bei op. 30a. Das hängt schon mit der großen Besetzung zusammen, deren koordinierteres Zusammenspiel neben einem/einer Dirigent*in (gleichsam als Spielleiter*in) auch eine genauere notationelle Bestimmung erfordert. So enthält die Partitur von op. 30b zusätzliche, den Zeitfluss strukturierende Zeichentypen (einerseits metrische Taktbestimmungen und andererseits Einsätze für die Stellen, in denen Kurtág seine spezifische relative Dauernotation verwendet⁸⁷). Op. 30a lässt dagegen nicht nur in zeitlicher Hinsicht größere Freiheiten zu, auch die Gestaltung der zu erschließenden sowie durch die (zum Teil assoziativen) Spielanweisungen suggerierten musikalischen Ausdrucks- und Deklamationscharaktere sind weniger klar umrissen (die Spielanweisungen der Solo-Stimme sind in op. 30b zwar identisch, durch die oft sehr detailliert vorgeschriebenen Ausdruckstypen der die Stimme immer wieder doppelnden Chorpartien werden sie allerdings indirekt mit definiert).

Wenn man nun also die Notentexte von *What is the Word* als Vorlagen eines freieren (op. 30a) bzw. organisierteren Spiels (op. 30b) begreift, so darf das freilich nicht zu dem (bereits bei Frigyesi beobachteten, dort anders begründeten, aber im Resultat identischen) interpretativen Fehlschluss verleiten, op. 30b sei in seiner Wirkung oder in seinem Gehalt weniger ›verspielt‹, mithin ›existenzieller‹ als op. 30a. Denn die Beurteilung solcher oder ähnlicher Qualitäten kann nicht allein aufgrund des Notentexts erfolgen (welcher, es sei noch einmal betont, nicht das Spiel selbst, sondern die Spielvorlage darstellt); vielmehr gilt es, in ganz wesentlichem Maße dessen Aktualisierung (die Bedingungen seiner Aktualisierung wie auch tatsächlich erfolgte Aktualisierungen) mit einzubeziehen.

85 Vgl. Gadamer 1960, 107–116.

86 Die vielleicht besten Beispiele in Becketts Œuvre dafür sind das berühmte *Endgame* (1956), dessen Text Kurtág als Vorlage eines immer wieder in Angriff genommenen und seit einigen Jahren intensiv verfolgten Opernprojekts dient, sowie das weniger bekannte *Play* (1962/63). Die in den Titeln enthaltene begriffliche Differenzierung des Englischen korrespondiert im Übrigen tendenziell mit den beiden erwähnten Spielaspekten (›game‹: passiv, ›play‹: aktiv).

87 Die Funktion der Dauernotation, eine intuitive, ›gefühlte‹ Zeitgestaltung zu suggerieren, wird dadurch de facto ausgelöscht, denn durch die von dem/der Dirigent*in gegebenen Einsätze entscheiden die Musiker*innen nicht mehr selbst über die zeitliche Proportionierung, sondern reagieren nur noch auf die vorgegebene Dauernstruktur.

Op. 30a und op. 30b als Aufführungssituationen

Wenn man die unter medialer Perspektive bereits deutlich markierte Differenz der jeweiligen Kommunikationssituationen von op. 30a und 30b aus *performance*-theoretischer Sicht weiter konturiert, so könnte man die getroffene Unterscheidung in die Kategorien ›privat‹ (op. 30a) und ›öffentlich‹ (op. 30b) mit zwei verschiedenen Spielmodi und Aufführungstypen in Verbindung bringen: Der private Aufführungscharakter von op. 30a wäre demnach jenem Spielmodus, der in der *Performance*-Theorie als performative Handlung oder kurz: als ›Performen‹ beschrieben wird⁸⁸, sowie dem Konzert als konventionellem Aufführungstyp zuzuordnen; die öffentliche Aufführungssituation von op. 30b hingegen ließe sich mit dem Spielmodus des Darstellens und dem Aufführungstyp ›Musiktheater‹ assoziieren, denn obwohl das Stück ausdrücklich für die Konzert- und nicht etwa die Opernbühne konzipiert ist, weist es schon in seiner Disposition auffällige ›theatrale‹ Momente auf: die räumliche Verteilung der Instrumente oder auch die explizite Bezeichnung der Bühne im Vorwort als »scene«.

Freilich sind diese Verknüpfungen als tendenzielle Zuordnungen innerhalb bipolarer Felder zu verstehen; für eine Interpretation können sie gleichwohl aufschlussreich sein, um die performative Komponente von op. 30 differenzierter zu charakterisieren. So spricht beispielsweise Zenck bereits im Titel seines Beitrags von »Theatricality of a Non-theatrical Music«⁸⁹, also von einer theatralen Qualität einer im genretechnischen Sinne nicht-szenischen Musik. Op. 30 und andere Stücke Kurtágs enthalten demnach theatrale Implikationen, welche von sich aus aber keine szenische Umsetzung verlangen, »because their theatrical imagination and simulation surpasses any dramatic reality«.⁹⁰ Bezeichnenderweise unterscheidet der Autor allerdings nicht zwischen op. 30a und op. 30b, obwohl er ein Element, das eindeutig für eine größere musiktheatralisch-szenische Gewichtung von op. 30b spricht, explizit anführt: den Epilog, »Sinfonia [epilogo scenico]« überschrieben, dessen Kernelement eine mikrotonale Seufzer-*Circulatio* um *d*¹ ist, die von dem/der solistischen Violinist*in – mit ostentativer Bogenführung visuell sowie mit hohem Bogendruck akustisch markiert – gespielt und dabei mitgesummt wird. Neben diesem ganz offensichtlichen Moment musiktheatralen Darstellens tragen zur ›Bespielung‹ der großen Bühne von op. 30b aber auch bereits erwähnte Faktoren bei: die Amplifikation der Monodie durch Chor- und Instrumentalapparat sowie die raummusikalische Disposition (inklusive des theatralen Effekts, der sich aus der visuellen und akustischen Durchdringung von Chor- und Publikumsraum ergibt).

Als weiteres Argument für die hier getroffene Zuordnung lässt sich die unterschiedliche Aufführungsgeschichte der beiden Versionen von op. 30 anführen. Während op. 30b wiederholt und inzwischen auch von verschiedenen Sängerinnen in großem Rahmen aufgeführt und daher auch in der Öffentlichkeit relativ breitenwirksam rezipiert worden ist, fanden die wenigen Aufführungen von op. 30a in einem intimen, beinahe hausmusikalischen Rahmen und – zu Zeiten ihres aktiven Bühnenlebens – ausschließlich mit Ildikó Monyók als Sängerin statt. Zudem erfolgte die Uraufführung, obwohl das Stück

88 Vgl. Fischer-Lichte 2012, 41–44.

89 Zenck 2002, 411.

90 Ebd., 420.

ein Jahr vor op. 30b fertiggestellt war, zwei Jahre nach der Premiere von op. 30b und im Gegensatz zu drei Einspielungen von op. 30b ist von ihm auch keine Aufnahme erhältlich. Kurze Ausschnitte einer Interpretation sind gleichwohl in einer Passage von Judit Keles Film *L'homme allumette / Der Streichholzmann* zu sehen, die einen gemeinsamen Workshop von Monyók und Kurtág dokumentiert (Videobsp. 1).

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/889/Poller_Kurtag_Video01.mp4

Videobeispiel 1: Ildikó Monyók und György Kurtág bei einer Probe zu György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30a für Stimme und Piano (1990)
(Judit Kele, *L'homme allumette / Der Streichholzmann: Kurtág-Portrait*, ZDF/Arte 1996, 45:34–48:16)

Auch in diesen ›äußeren‹ Umständen also spiegelt sich der im Kern ganz unterschiedliche performative Charakter der beiden Versionen wider: Während in op. 30a eine private Botschaft gleichsam unmittelbar ›performt‹ wird, inszeniert op. 30b eine Botschaft in einem theateraffinen Spiel von Musik-Darsteller*innen.

Das Klavier als Autorpersonifikation

Die These von der Rolle des Klaviers als strukturelles wie klangliches Zentrum von op. 30 lässt sich in performativer Hinsicht ausbauen, wenn man zwei Aspekte berücksichtigt: So gilt es zum einen zu bedenken, dass das Klavier jenes Instrument ist, welches Kurtág den Zugang zu eigener wie fremder Musik ganz wesentlich ermöglicht und – wie oben erwähnt – im Kompositionsprozess eine eminent wichtige Rolle spielt; ein in diesem Kontext wichtiges Detail ist die explizite Besetzung des Pianino in op. 30, denn das Stehklavier ist für Kurtág ein Instrument, das er vor allem aufgrund seines – in vielen seiner Werke verlangten – intimen ›Super-Sordino‹-Klangs besonders schätzt.⁹¹ Bemerkenswert ist zum anderen, dass Kurtág offensichtlich darauf Wert legte, bei der Uraufführung von op. 30b sowie ebenfalls bei Aufführungen von op. 30a selbst den Klavierpart zu übernehmen. Auch die Konzeption des sehr einfachen Klaviersatzes, der fast durchgängig mit nur einer Hand zu bewältigen ist, kann laut Kurtág⁹² auf seine eigenen pianistischen Fähigkeiten zurückgeführt werden. Zusammengenommen mit den bereits eingeführten Beschreibungen der Klavierfunktion (›Textgenerator‹, ›Klangmedium‹) ließe sich das Klavier daher in gewisser Weise als Personifikation des Komponisten begreifen; denn in seiner generativ-strukturell zentralen, gleichwohl nie als solcher prominent exponierten Rolle vertritt es die Autorfunktion und spiegelt gleichermaßen das Komponisten-Selbstverständnis Kurtágs treffend wider. Die Selbstbesetzung Kurtágs als pianistischen Stückinterpreten könnte aber auch noch weitergehend als versteckte autopoietisch-performative Botschaft gelesen werden. Durch sie würde die oben beschriebene Geste des Komponisten, hinter die übermittelnden Instanzen der suggerierten Botschaft zurückzu-

91 Kele 1996, 45:26–45:31.

92 Ebd., 45:05–45:16.

treten, in der Personalunion von Klavier und Spieler auf ihren ansonsten verborgenen Ausgangspunkt zurückgeführt.

Die Sängerin als Rolle

Die besondere Stellung der Gesangspartie lässt sich erst aus performativer Perspektive angemessen erschließen. Denn die im Titel von op. 30 vollzogene Einschreibung Ildikó Monyóks als Überbringerin einer Botschaft entfaltet den vollen Umfang ihres Sinns erst dann, wenn sie in Konstellation mit der Sängerin Monyók als Person und ihren performativen Fähigkeiten bzw. Einschränkungen gelesen wird. So wird die von Becketts Text im literarischen Raum symbolisch verhandelte Sprachfindungsthematik durch die Verknüpfung mit dem individuellen Schicksal Monyóks in die Sphäre aktualisierter Realität geholt. Die permutierte Vertonung der fragmentierten Sprache Becketts in der zögernden, mit Pausen durchsetzten, zuweilen abbrechenden und dann in anderen Deklamationstypen wieder neu anlaufenden Monodie gewinnt durch den Bezug auf eine reale Sprachstörung, auf ein tatsächliches Stottern, das Potenzial, zu etwas anderem, jenseits von Textsignifikant und Objektsignifikat liegendem Dritten zu werden. Diese Verwandlung bedarf freilich der performativen Aktualisierung. Im Fall des auf den Modus des Performens angelegten op. 30a scheint dies in performativ schlüssiger Weise nicht anders als durch Ildikó Monyók selbst möglich gewesen zu sein (die Sängerin starb 2012); nur die Person, die gewissermaßen selbst zu einem Teil der Komposition geworden ist, kann diese im eigentlichen Sinne *performen*, denn nur sie ist in der Lage, die bei darstellenden Aufführungssituationen immer schon vorhandene Differenz zwischen Spielanweisung und Spielgeschehen alleine in ihrem So-Sein, in ihrer Präsenz zumindest annähernd⁹³ aufzuheben.

Op. 30b hingegen ist durch seine implizit theatrale Dimension von vornherein auf Darstellung angelegt. Auch die Gesangspartie muss daher zumindest in ihrem konzeptionellen Kern als eine Rolle angesehen werden – selbst in dem Fall (wie z. B. bei der Uraufführung), dass Monyók selbst die Gesangspartie übernahm; denn dass Monyók gewissermaßen sich selbst spielen konnte, liegt durchaus im Bereich des Möglichen (und das kann auch Kunkel entgegen gehalten werden, der es als »Problematik« von op. 30b ansieht, dass »Monyóks Gebrechen in zweifelhafter Weise gross ausgestellt wird«⁹⁴, während doch nicht notwendigerweise Monyóks Gebrechen, sondern mitunter auch die Repräsentation von Monyóks Gebrechen ausgestellt werden könnte). Andere Sängerinnen hingegen sind in jedem Fall – in besonderem Maße bei op. 30a, aber eingeschränkter auch in op. 30b – damit konfrontiert, dass sie in ihrer individuellen Interpretation sozu-

93 Dass diese Differenz nie ganz überwunden werden kann, weil eine Bühnensituation einen nicht vollkommen auzulöschenden Rest von repräsentierendem Darstellungscharakter behält, deutet folgende Aussage Kurtágs an, die sich auf Monyóks Erarbeitung des Werkes bezieht: »She did this very hard working to be herself here on the stage.« (Kele 1996, 48:18–48:23)

94 Kunkel 2008, 133. Im Fall von op. 30a wären Kunkels Bedenken gegen die Ausstellung von Monyóks Gebrechen dagegen unmittelbar nachzuvollziehen. Und – wie ein Ausschnitt aus dem Workshop mit Kurtág zeigt (vgl. Kele 1996, 46:30–46:57) – scheint Monyók in der intimen Zusammenarbeit mit Kurtág in der Tat besonders affizierbar und mithin exponierbar zu sein.

sagen immer auch ein wenig Monyók spielen müssen oder – anders formuliert – dass sie jenen Teil von Monyóks Beitrag zur Darstellung bringen müssen, der den Sinnzusammenhang zwischen Komposition und Klangresultat gewährleistet.

Betrachtet man in dieser Hinsicht die drei erhältlichen Einspielungen von op. 30b – zwei davon mit Ildikó Monyók (Monyók/Claudio Abbado 1996; Monyók/Péter Eötvös 1994), eine mit Piroska Molnár (Molnár/Beat Furrer 2010) –, so kann man eine interessante Polarität feststellen, die sowohl mit dem Aufnahmezeitpunkt als auch mit der jeweiligen Interpretin des Stimmparts zusammenhängt. So kann man generell konstatieren, dass sich Monyóks Interpretation der Vokalpartie durch eine größere Freiheit gegenüber dem Notentext auszeichnet, und das insbesondere an Stellen, die bereits durch expressive Spielvorgaben eine hohe Ausdrucksintensität suggerieren. So wird z. B. die »sempre disperato« vorzutragende absteigende Melodielinie von Takt kk (die ersten beiden Takte von Bsp. 2 zeigen die analogen Takte in op. 30a) von Monyók in unrein krächzender, fast schreiender Stimme und zudem mit ausgeprägter Agogik interpretiert (Audiobsp. 1 und 2). Dieselbe Stelle in der Aufnahme mit Molnár und Furrer (Audiobsp. 3) wird hingegen fast exakt im vorgeschriebenen Tempo (Achtel = 100) und ohne größere Schwankungen bzw. erst am Ende mit einem Rallentando ausgeführt, und zudem wirkt die genau intonierte, »sachlichere« Gesangsart Molnárs deutlich weniger affektiv aufgeladen.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/889/Poller_Kurtag_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word op. 30b*, auf: *Hommage à Andrei Tarkovsky*, Deutsche Grammophon 437840, 1996, Sopran: Ildikó Monyók; Arnold Schönberg Chor, Ensemble Anton Webern, Mus. Leitung: Claudio Abbado, 4:56–5:05

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/889/Poller_Kurtag_Audio02.mp3

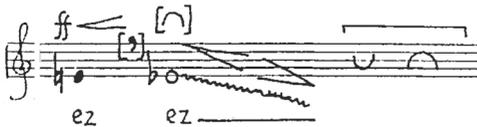
Audiobeispiel 2: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word op. 30b*, auf: *György Kurtág Portrait Salzburg 1993*, Col Legno 31870, 1994, Sopran: Ildikó Monyók; Tomkins Vokalensemble, Budapest Festival Orchestra, Mus. Leitung: Péter Eötvös, 6:30–6:41

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/889/Poller_Kurtag_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word op. 30b*, auf: *Salzburg Biennale. Festival for New Music 2009*, Neos 10947, 2010, Alt: Piroska Molnár; Vokalensemble Zürich, Ensemble Contrechamps, Mus. Leitung: Beat Furrer, 6:46–6:59

Was hier beispielhaft für die Gesamtinterpretation zu beobachten ist – die genaue Beachtung der im Notentext fixierten Hauptparameter (Tonhöhen, Tempo, Dauernproportionen) bei Molnár/Furrer gegenüber einer freieren, affektiv-emotionalen Vortragsweise bei Monyók – kann leicht mit den bisher untersuchten Aspekten in Zusammenhang gebracht werden. Während für Monyók die notierte Vokalstimme eher als Orientierung gebende Vorlage für das dient, was sie idealerweise in der Übereinstimmung von darstellender Persona und dargestellter Person zum Ausdruck zu bringen versucht, erfolgt die interpretative Erschließung bei Molnár/Furrer primär als Darstellung des Notentexts.

Dass dabei durchaus auch Lizenzen möglich sind, zeigt eine Stelle, an der Molnár – auffälligerweise ganz ähnlich wie Monyók – einen expressiven, aus hohem Register langsam abwärts glissandierenden Schrei ausstößt (Audiobsp. 4–6), obwohl in der Partitur nur ein unbestimmtes Abwärts-Glissando vom relativ tiefen *es'* notiert ist (Bsp. 11). Ob sich Molnár dabei an der Interpretation Monyóks orientiert hat, ob sie also hier im oben beschriebenen Sinne Monyóks Rolle tatsächlich bewusst ›spielt‹, kann nur gemutmaßt werden, scheint aber, besonders weil ansonsten keinerlei Vortragsbezeichnung die gewählte Vortragsart stützen kann, nicht vollkommen unplausibel.



Beispiel 11: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b, Rezitationsstimme, Takt 5 (© 1991 Editio Musica Budapest)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/889/Poller_Kurtag_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: György Kurtág: *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b, auf: *Hommage à Andrei Tarkovsky*, Deutsche Grammophon 437840, 1996, Sopran: Ildikó Monyók; Arnold Schönberg Chor, Ensemble Anton Webern, Mus. Leitung: Claudio Abbado, 2:23–2:29

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/889/Poller_Kurtag_Audio05.mp3

Audiobeispiel 5: György Kurtág: *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b, auf: *György Kurtág Portrait Salzburg 1993*, Col Legno 31870, 1994, Sopran: Ildikó Monyók; Tomkins Vokalensemble, Budapest Festival Orchestra, Mus. Leitung: Péter Eötvös, 3:15–3:25

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/889/Poller_Kurtag_Audio06.mp3

Audiobeispiel 6: György Kurtág: *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30b, auf: *Salzburg Biennale. Festival for New Music 2009*, Neos 10947, 2010, Alt: Piroska Molnár; Vokalensemble Zürich, Ensemble Contrechamps, Mus. Leitung: Beat Furrer, 3:19–3:27

Eine weitere interessante Beobachtung ergibt sich aus dem Vergleich der beiden Monyók-Einspielungen (Bsp. 12, Audiobsp. 7 und 8). Generell fällt auf, dass die Aufnahme mit Abbado deutlich schnellere Tempi sowie kürzere Pausengestaltungen aufweist (Gesamtdauer von ca. zwölf Minuten gegenüber ca. 16 Minuten bei Eötvös), zudem wirkt der bereits angesprochene grundlegende affektiv-expressive Vortragsstil Monyóks in dieser Version noch zugespitzter als in der zwei Jahre später entstandenen Einspielung mit Eötvös – beispielhaft dafür können die Takte k und l stehen (Bsp. 12 zeigt die entsprechende Stelle in op. 30a). Fast scheint es so, als wenn Monyók in der früheren Aufnahme, die in eine Zeit fällt, als die erste Version von *What is the Word* (op. 30a) noch ganz frisch war, eine ähnliche ›expressiv-ungefilterte‹ Interpretationshaltung einnimmt wie in der intimen Duo-Konstellation von Vokalpart und Piano, während sie sich in der zweiten Aufnahme stärker im Modus des Darstellens als nur im Modus des Performens befindet. In jedem Fall kann festgehalten werden, dass auch Monyók, obwohl sie als Adressatin wie

ausführende Überbringerin einen privilegierten Zugang zur ›Botschaft‹ der Komposition zu haben scheint, Interpretationsweisen wählt, die das Potenzial des Zusammenspiels von fixierter Vorgabe der Partitur und medialer wie performativer Rollendeutung der Interpretin unterschiedlich aktualisieren.

Beispiel 12: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word op. 30a*, T. 11/12, oberes System: Stimme, unteres System: Piano (© 2006 EMB Music Publishers)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/889/Poller_Kurtag_Audio07.mp3

Audiobeispiel 7: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word op. 30b*, auf: *Hommage à Andrei Tarkovsky*, Deutsche Grammophon 437840, 1996, Sopran: Ildikó Monyók; Arnold Schoenberg Chor, Ensemble Anton Webern, Mus. Leitung: Claudio Abbado, 1:22–1:32

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/889/Poller_Kurtag_Audio08.mp3

Audiobeispiel 8: György Kurtág, *Samuel Beckett: What is the Word op. 30b*, auf: *György Kurtág Portrait Salzburg 1993*, Col Legno 31870, 1994, Sopran: Ildikó Monyók; Tomkins Vokalensemble, Budapest Festival Orchestra, Mus. Leitung: Péter Eötvös, 1:57–2:09

Die Variabilität dieses Verhältnisses spiegelt letztlich eine semiotische Grundkonstellation wider, die für op. 30 allgemein Gültigkeit beanspruchen kann. Denn genauso wie die Rolle der Sängerin genau im Verhältnis von Notentext, vermittelnder Position und interpretierender Darstellung einen zusammenwirkenden Sinnzusammenhalt stiftet, so ist auch die Botschaft von *What is the Word* weder alleine in der titelgebenden Frage noch alleine in deren Beantwortung zu suchen: »The message is not in the question and not even in the answer, but in the *relation* between question and answer.«⁹⁵

Der Beziehungsgarant zwischen Frage und Antwort, zwischen Zeichen und Objekt heißt in der Terminologie Peirce'scher Semiotik Interpretant. Diese abstrakte Zeichenfunktion in eine konkrete, gleichermaßen individuelle wie intersubjektiv nachvollziehbare Interpretation zu überführen ist die Aufgabe aller Interpret*innen – sei es mit den musikalischen Mitteln darstellender Interpretation oder sei es mit den analytischen Mitteln musikologischer Hermeneutik.

95 Frigyesi 2002, 402.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1956/78), »Fragment über Musik und Sprache« [1956], in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, 249–540), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, 251–256.
- BBVA Foundation (2015), »Interview with György Kurtág«, https://youtu.be/F2p_R2m67Ys (6.4.2017)
- Bleek, Tobias (2010), *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip: Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett »Officium breve« op. 28*, Saarbrücken: Pfau.
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Csengery, Adrienne / István Balázs (1986), »Porträt eines Komponisten, aus der Sicht einer Sängerin. Gespräch mit Adrienne Csengery über Persönlichkeit und Kunst von György Kurtág«, in: *György Kurtág*, hg. von Friedrich Spangenschmacker, Bonn: Boosey & Hawkes, 53–64.
- Danuser, Hermann (1992), »Einleitung in ›musikalische Interpretation‹«, in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Edition Argus, 381–461.
- Eco, Umberto (1972), *Einführung in die Semiotik*, München: Fink.
- Ehrlich, Robert (Hg.) (2015), *Für György Kurtág: »...denn inniger ist, achtsamer auch...«*, Berlin: Hochschule für Musik Hanns Eisler.
- Fischer-Lichte, Erika (2012), *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript.
- Frigyesi, Judit (2002), »György Kurtág, ›Samuel Beckett: What is the Word‹, op. 30B (1990/1991)«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43/3, 397–409.
- Gadamer, Hans-Georg (1960), *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr.
- Genette, Gérard (1993), *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hartmann, Frank (2000), *Medienphilosophie*, Stuttgart: UTB.
- Hohmaier, Simone (1997), »Meine Muttersprache ist Bartók...«: *Einfluß und Material in György Kurtágs ›Quartetto per archi‹ op. 1 (1959)*, Saarbrücken: Pfau.
- (2001), »Analysis – Play – Composition: Remarks on the Creative Process of György Kurtág«, *Contemporary Music Review* 20/2–3, 39–50.
- (2002), »Mutual Roots of Musical Thinking: György Kurtág, Péter Eötvös and Their Relation to Erno’ Lendvai’s Theories«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43/3, 223–234.
- Hove, Mieke van (2007), *»...auf eine sehr komplexe Weise einfach...«: Die Bedeutung der Játékok für das Œuvre und den Personalstil von György Kurtág*, Berlin: Mensch und Buch.

- Kele, Judit (Rg.) (1996), *L'homme allumette / Der Streichholzmann: Kurtág-Portrait*, ZDF/Arte.
- Krämer, Sybille (2008), *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kunkel, Michael (2001), »...folly for t[w]o...«: Samuel Becketts ›What is the Word‹ und György Kurtágs ›mi is a szó‹ Op. 30«, *Contemporary Music Review* 20/2–3, 51–70.
- (2008) »... *dire cela sans savoir quoi ...*«: *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*, Saarbrücken: Pfau.
- Kurtág, György (1979), *Játékok zongorára: Spiele für Klavier / Plays & Games for Piano*, Budapest: Editio Musica Budapest.
- (1996), *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs op. 37*, Budapest: Editio Musica Budapest.
- (1997), »Nicht potent sein, ohne verliebt zu sein: Meine Begegnung mit György Ligeti«, *MusikTexte* 72, 28f.
- (2010), *Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti Hommagen*, hg. von Bálint András Varga, Hofheim: Wolke.
- (2016), *Kocsis Zoli hangjegyzülete / Zoli Kocsis's Manuscript Book*, Budapest: Editio Musica Budapest.
- Kurtág, György / Ulrich Dibelius (1997), »Meine Gefängniszelle – meine Festung: Porträt György Kurtág, entwickelt im Gespräch mit Ulrich Dibelius«, *MusikTexte* 72, 29–35.
- Neuwirth, Gösta (2011), »Stockende rede – klagendes Lied. Über György Kurtágs ›Panaszos Nóta‹ aus ›Signs, Games and Messages‹«, *Neue Zeitschrift für Musik* 172/2, 22–27.
- Schechner, Richard (2002), *Performance Studies: An Introduction*, New York: Routledge.
- Schulte, Christian (2005), »Cross-Mapping: Aspekte des Komischen«, in: *Der Maulwurf kennt kein System: Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*, hg. von Christian Schulte und Rainer Stollmann, Bielefeld: transcript, 219–230.
- Spangmayer, Friedrich (Hg.) (1986), *György Kurtág*, Bonn: Boosey & Hawkes.
- Wellmer, Albrecht (2009), *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser.
- Wilheim, András (1997), »Satzfolge und Großform: Der Begriff des ›offenen Werkes‹ in den Kompositionen von György Kurtág«, *MusikTexte* 72, 35–39.
- Williams, Alan E. (2001), »Kurtág, Modernity, Modernisms«, *Contemporary Music Review* 20/2–3, 51–69.
- Winkelmann, Helena (2015), »Gespräch in Basel«, in: *Für György Kurtág: »...denn in niger ist, achtsamer auch...«*, hg. von Robert Ehrlich, Berlin: Hochschule für Musik Hanns Eisler, 22–27.
- Zenck, Martin (2002), »Beckett after Kurtág: Towards a Theory of Theatricality of a Non-theatrical Music«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 42/3, 411–420.

Diskographie

Hommage à Andrei Tarkovsky, Ildikó Monyók, Arnold Schoenberg Chor, Ensemble Anton Webern, Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 437840, 1996.

György Kurtág Portrait Salzburg 1993, Ildikó Monyók, Tomkins Vokalensemble, Budapest Festival Orchestra, Péter Eötvös, Col Legno 31870, 1994.

Salzburg Biennale. Festival for New Music 2009, Piroska Molnár, Vokalensemble Zürich, Ensemble Contrechamps, Beat Furrer, Neos 10947, 2010.

Schnittstellen zwischen *performance* und Analyse von Popmusik

Performative Produktionsprozesse in Pink Floyds Album *Wish You Were Here* und Jordan Rudess' Coverversion von Genesis' *Dance on a Volcano*¹

Hubertus Dreyer, Pascal Horn

ABSTRACT: In Popmusik ist die in jüngerer Zeit von den *musical performance studies* generell hinterfragte Trennung zwischen ›Werk‹ und ›Interpretation‹ kaum anwendbar, *performance* (gerade auch, wenn sie vorwiegend im Studio stattfindet) kann als ein integraler Bestandteil eines Songs oder Albums verstanden werden. Der vorliegende Beitrag versucht, Schnittstellen zwischen der Analyse von *performance* und musikalischer Analyse von Popmusik aufzuzeigen: Einerseits gibt eine Untersuchung der Studioarbeit von Popkünstler*innen nicht nur Einblicke in die Entstehung von Popmusik, sondern erlaubt auch Rückschlüsse auf Ästhetik und musikalische Konzepte der Künstler*innen, die wiederum Anhaltspunkte für die musikalische Analyse bieten. Andererseits lassen sich Coverversionen ähnlich vergleichend studieren wie üblicherweise verschiedene Interpretationen klassischer Werke betrachtet werden. Diese Vorgehensweisen werden anhand je eines konkreten Beispiels diskutiert – Pink Floyds Album *Wish You Were Here* (1975) und Jordan Rudess' Coverversion (2007) von Genesis' *Dance on a Volcano* (1975/76). Beide Beispiele gehören zur Progrock-Tradition und weisen ähnliche musikalische Komplexität auf; die Art und Weise dieser Komplexität aber unterscheidet sich und reflektiert unterschiedliche Produktionsstile: Bei Pink Floyd steht ein gleichsam vegetativer, großen psychischen Belastungen entspringender Wachstumsprozess im Vordergrund, der zu einem dichten Netz musikalischer Bezüge innerhalb des Albums führt, bei Jordan Rudess ein rational geplantes, ökonomisches Verfahren, dessen Resultat seine Wirkung nicht zuletzt aus der Virtuosität der Musiker bezieht.

1 An dieser Stelle sei allen gedankt, die bei der Entstehung dieses Aufsatzes halfen: an erster Stelle Rolf Wöhrmann, der den Kontakt zu Jordan Rudess herstellte; Jordan Rudess selbst für seine Bereitschaft, einige seiner ›Betriebsgeheimnisse‹ zu verraten; Christian Koehn für lange Diskussionen über Popmusik und Musikethnologie; Frank Zabel für viele Gespräche über musiktheoretische Interpretation von Popmusik; Jørn Ellerbrook (früherer Keyboarder von Helloween), Jonas Potthoff und Jonas Serkombe für Einblicke in das Denken von Popmusikern aus erster Hand; Gunna Wedekind für Hilfe bei der Materialbeschaffung; Wolfgang-Andreas Schultz, Annette Mayer, Roland Sendel, Manfred Stahnke, Hans Peter Reutter, Miki Osawa, Hermann Heßling und Yvonne Wasserloos, die jeweils sehr unterschiedliche – musikalische und außermusikalische – Sichtweisen auf die in diesem Text behandelten Themen mitbrachten und dadurch unser Bewusstsein für die Thematik schärften; schließlich danken wir allen Studierenden, mit denen wir die Ergebnisse unserer Analysen diskutierten und deren Interesse die Arbeit beflügelte, und den vielen Menschen, die wir bei der Aufzählung vergessen haben.

The separation between a ‘work’ and its ‘interpretation’, which has been questioned in recent musical performance studies, is hardly applicable in pop music; performance (especially when it predominantly takes place in the studio) can be understood as an integral aspect of a song or album. The present article examines possible ‘interfaces’ between the analysis of performance and musical analysis of pop music. On the one hand, by studying production processes in pop music we gain insight into the aesthetical and musical concepts of the artists, which can in turn inform the musical analysis. On the other hand, cover versions of pop music may be analyzed in the same way that different interpretations of classical music are compared. These two approaches are applied to Pink Floyd’s album *Wish You Were Here* (1975) and to Jordan Rudess’ cover version (2007) of Genesis’ *Dance on a Volcano* (1975/76). Both works belong to the prog rock tradition and display a similar level of musical complexity; the way in which these works are complex, however, differs and reflects different production styles: Pink Floyd’s album is the result of a quasi vegetative growth under strong psychological distress, leading to a dense network of musical cross-references throughout the album; Jordan Rudess, on the other hand, proceeds rationally and economically, and the artistic effect of the result owes much to the virtuosity of the musicians.

MUSIKANALYSE UND *PERFORMANCE* DIESSEITS UND JENSEITS DER BÜHNE

Performance in der Popmusik beginnt nicht auf der Bühne und hört nicht auf der Bühne auf. Popkünstler*innen sind nicht davor gefeit, von den Folgen ihrer *performance* eingeholt zu werden. Wir können an Kurt Cobain, an Amy Winehouse, an Ian Curtis denken, an David Bowie, der seinem drohenden geistigen Zusammenbruch durch die Flucht von Los Angeles nach Berlin entging², oder an Syd Barrett, Mitbegründer von Pink Floyd und ursprünglich treibende kreative Kraft der Gruppe. Popmusik ist voll solcher Biographien.

Auf der anderen Seite beginnt *performance* nicht auf der Bühne, sondern durchzieht den gesamten Produktionsprozess eines Songs, sodass sich Studioarbeit und ihre Produkte durchaus unter performativen Aspekten betrachten lassen. Bereits 2004 wies Peter Auslander darauf hin, dass für *Performance*-Analysen von Popmusik Tonträger ein unentbehrliches Medium darstellen: »The media economy of popular music [...] dictates that sound recordings be considered performances, which is how listeners experience them.«³

Können *Performance*-Studien klassischer Musik sich auf eine meist ziemlich klare Trennung von notiertem Text und seiner Aufführung berufen, so ist in einem Popsong die musikalische *performance* bereits integraler Bestandteil des Werkes: Niemand würde auf den Gedanken verfallen, eine Version von *Thriller* zu erstellen mit dem Ziel, der Komposition von Rod Temperton näher zu kommen als Michael Jackson (für den Temperton *Thriller* schrieb). Die ›authentische‹ Version von *Thriller* ist eben Michael Jacksons Version und von der *performance* der beteiligten Musiker nicht zu trennen. Entsprechend nennt Mark Spicer auch in Bezug auf einen auf dem Genesis-Album *Foxtrott* (1972) erschienenen Song »the 1972 studio version of ›Supper’s Ready‹ [...] the Urtext for this

2 Eine eingehende Darstellung findet sich z.B. bei Rütter 2008.

3 Auslander 2004, 5. Vgl. dazu auch Cook 2013, 337–373.

piece«⁴ – es ist wenig sinnvoll, den Song, wie er auf *Foxtrott* erscheint, als »Interpretation« eines abstrakteren Hintergrundtextes zu analysieren.

Nun fehlt es sicher nicht an Arbeiten, die Popmusik unter performativen Aspekten betrachten, aber nur selten geben sie musiktheoretischen Überlegungen – musikalischer Analyse – Nahrung, und umgekehrt: Verschiedentlich geäußerte Kritik an der musikalischen Analyse von Popmusik, etwa bei Peter Wicke⁵, könnte auch gelesen werden als Aufforderung, beim Analysieren performative Aspekte – diesseits und jenseits der Bühne – stärker zu berücksichtigen. So liegt etwa in der engen Vernetzung von semiotischen, soziologischen, performativen und analytischen Ansätzen die überragende, auch von Wicke nicht angezweifelte Bedeutung von Susan Fast's Studie über Led Zeppelin.⁶

Auf der Suche nach Schnittstellen zwischen *Performance*-Analyse von Popmusik und Musikanalyse lassen sich verschiedene Vorgehensweisen denken. Auf eine Möglichkeit weist Roland Huschner hin, der die Studioarbeit verschiedener deutscher Bands aus der Nahperspektive untersuchte⁷ und eine mögliche musikanalytische Relevanz seiner Untersuchungen nicht ausschließt, allerdings auch nicht genauer erörtert. Eine andere Möglichkeit bestünde darin, Coverversionen von Popstücken genauso zu betrachten, wie man schon seit langem verschiedene Interpretationen klassischer Werke vergleicht.

Beide Strategien sollen hier anhand je eines konkreten Beispiels so weit verfolgt werden, dass sich zumindest einige Ansätze für ausführlichere Studien erkennen lassen. Die Beispiele entstammen beide der Progrock [*Progressive Rock*]-Tradition: Für die musikanalytische Auswertung von Studioarbeit wählen wir Pink Floyds Album *Wish You Were Here* (1975), für die Betrachtung einer Coverversion Jordan Rudess' Version von Genesis' *Dance On a Volcano* (1975/76)⁸, den ersten Track von Rudess' 2007 erschienenem Soloalbum *The Road Home*; Rudess ist seit 1999 Keyboarder von Dream Theater, der wohl bekanntesten Progressive-Metal-Band.

Natürlich sind das »Traumstücke« – es handelt sich um äußerst faszinierende und komplexe Musik, deren Reichtum hier nicht einmal ansatzweise ausgeschöpft werden kann. Wohl aber hoffen wir, durch die Einbeziehung performativer Aspekte neue Zugangsmöglichkeiten zu eröffnen.

Der Vergleich zwischen den beiden Beispielen wird nicht nur durch den stilistischen Traditionszusammenhang motiviert – Progrock vor und nach seiner großen Krise in der Mitte der 1970er Jahre –, Pink Floyd gehört sowohl für Dream Theater als auch für Jordan Rudess selbst zu den wichtigsten Vorbildern: Dream Theater spielte sogar eine um große Nähe zum Original bemühte Version von Pink Floyds *The Dark Side of the Moon* ein, die als CD 2006 veröffentlicht wurde – ein bemerkenswerter Tribut an eine bewunderte Band von Musikern, die längst mit ihren eigenen Werken Berühmtheit erlangt hatten; der Saxophonist dieser Cover-CD ist Norbert Stachel, der 2000 und 2002 auch bei der »In the Flesh«-Tour des Pink-Floyd-Mitglieds Roger Waters mitwirkte. So mögen vielleicht

4 Spicer 2000, 84.

5 Vgl. z.B. Wicke 2003.

6 Fast 2001, vgl. Wicke 2003, 111.

7 Huschner 2016, vgl. auch Roland Huschners Beitrag in der vorliegenden Ausgabe

8 Veröffentlicht 1975/76 als erster Track des Genesis-Albums *A Trick of the Tail*.

Bezüge erkennbar werden, die wiederum weitere Fragen motivieren: Ein ›schiefer Vergleich‹, der immerhin zeigt, wie weit der dadurch aufgespannte Raum tatsächlich ist.

ENTSTEHUNGSGESCHICHTEN

Es herrscht kein Mangel an Informationen über die Entstehung von Popalben. Bei einer Gruppe wie Dream Theater gehören die *Making-of-Videos*, alle auf YouTube leicht zugänglich, zum festen Bestandteil ihrer Öffentlichkeitspräsenz. Allerdings darf man da nicht immer auf leicht verwertbares Material hoffen – das Video, das dem Entstehungsprozess des ersten Songs von *Six Degrees of Inner Turbulence* (2002) gewidmet ist⁹, dürfte sich nur Eingeweihten erschließen (verbale Erklärungen werden nicht geboten, gezeigt werden die Finger des Keyboarders, der eine kurze Synthesizerpassage spielt, ein ›Spickzettel‹ mit dem formalen Ablauf, die Aufnahme kurzer Passagen im Studio und eine Tüte Bonbons auf dem Mischpult): Das *Making-of-Video* wird so selbst zur Performance, möglicherweise auch, wie im vorliegenden Fall, als leicht ironischer Kommentar auf schon bestehende *Making-of-Videos*, der zudem Unterhaltungswert haben soll.

Die Gefahr, dass Entstehungsgeschichten verzerrt dargestellt werden, ist überall gegeben, auch in dem Schrifttum, das für eine Fangemeinde den Werdegang einer Gruppe darstellt und fallweise auch Informationen über den Produktionsprozess enthält. Nichtsdestoweniger bilden solche Informationen oft wertvolle Anhaltspunkte für die weitere Analyse; im besten Fall lassen sie sich ähnlich lesen wie das Skizzenbuch zu einer Komposition, aus dem allerdings vermutlich etliche Seiten herausgerissen wurden.

Aber auch die beste Dokumentation gibt den Gedankengang Komponierender nie vollständig wieder. Es sei hier an einen legendären Zwischenfall bei den Kölner Kursen für Neue Musik 1965 erinnert¹⁰: Ein Teilnehmer fragte Karlheinz Stockhausen, ob er die Entstehung eines seiner Werke in allen Details erörtern könne, und Stockhausen antwortete, indem er in einer siebenstündigen Marathonvorlesung sein Werk *Stop live* an die Tafel komponierte – *Komponieren als performance*.

Pink Floyds Album *Wish You Were Here* (1975) ist, was die Dokumentation des Entstehungsprozesses betrifft, ein Glücksfall. Der Film *The Story of Wish You Were Here*¹¹ aus dem Jahr 2012 gibt, insbesondere im Kontext der sonst vorliegenden Darstellungen von Pink Floyds Arbeitsweise, über viele Aspekte der Entstehungsgeschichte umfassenden Aufschluss. Ferner können wir uns u.a. auf die vor allem den Texten und ihrer Beziehung zur Musik gewidmete Arbeit von Phil Rose¹² sowie die ausgezeichnete Analyse von Gilad Cohen¹³ von *Shine On You Crazy Diamond*, dem längsten Stück des Albums, stützen.

9 Dream Theater, »Making of *Six Degrees of Inner Turbulence*« (2014); https://www.youtube.com/watch?v=ewXcsFJWlj8&list=PL1kKeNsG3p6rcAevD_VXeQ9G8r3wX_QcC (18.5.2017).

10 Vgl. Stockhausen 1971, 72.

11 Edington 2012.

12 Rose 1995.

13 Cohen 2015; Cohen Druck i.V.

»THE STORY OF WISH YOU WERE HERE«

Der überraschende Erfolg von *The Dark Side of the Moon* (veröffentlicht im Januar 1973) stürzte Pink Floyd in eine tiefe Krise; Roger Waters beschrieb das Gefühl, damit »the end of the road«¹⁴ erreicht zu haben. Nichtsdestoweniger gab es 1974 Anläufe zu einem neuen Album mit dem Arbeitstitel *Household Objects*, bei dem anstelle von Instrumenten die Musik aus Klängen von Haushaltsgegenständen hervorgehen sollte; das Album gedieh nicht über drei Titel hinaus¹⁵, aber einer der Titel, *Wineglasses*, wurde später in *Wish You Were Here* verwertet. Ferner entstanden 1974 in Proberäumen des Londoner Stadtteils King's Cross Rohfassungen dreier neuer Songs – *Shine On You Crazy Diamond*, *Raving and Drooling* (später *Sheep*) und *You Gotta be Crazy* (später *Dogs*). Diese Songs wurden dann noch im selben Jahr auf Tourneen durch Frankreich und Großbritannien¹⁶ in der jeweils ersten Konzerthälfte vorgestellt (in der zweiten Hälfte folgte *The Dark Side of the Moon*): Pink Floyd hatten bereits für *The Dark Side of the Moon* das Verfahren eingeführt, Rohfassungen von Songs zunächst in Konzerten vorzustellen und sie gewissermaßen »auf offener Bühne« weiterzuentwickeln, bevor sie dann im Studio aufgenommen wurden.¹⁷

Zwei Pink-Floyd-Konzerte der genannten Tournee im Jahr 1974 in London besuchte der Musikkritiker Nick Kent und widmete ihnen eine verheerende Kritik, die sich vor allem gegen den Aufführungsstil der Gruppe, fehlende Bühnenpräsenz und fehlenden Kontakt mit dem Publikum richtete¹⁸; dabei bespricht Kent auch ausführlich den Song *Shine On You Crazy Diamond*:

After approximately five minutes of slightly laboured tuning up, the band start their first number of the set – a new composition entitled »Shine On You Crazy Diamond«. It is very slow, rather low on melodic inventiveness, each note hanging in that archetypically ominous stunted fashion that tends to typify the Floyd at their most uninspired. The song itself is duly revealed to be of very slight mettle: the chords used are dull, as is the pace.

The song distinctly lacks »form«.¹⁹

14 Sedgewick 1975, 9.

15 Schaffner 1991, 187.

16 Frankreich-Tournee Juni 1974; Großbritannien-Tournee November und Dezember 1974. Genaue Tourneedaten: https://en.wikipedia.org/wiki/Pink_Floyd_1974_tours (18.5.2017).

17 Nick Mason zu dieser Methode: »It was a hell of a good way to develop a record [...]. You really get familiar with it; you learn the pieces you like and what you don't like. And it's quite interesting for the audience to hear a piece developed: if people saw it four times, it would have been very different each time.« (Schaffner 1991, 173)

18 Kent (1974, 23) dazu u.a.: »The Floyd in fact seem so incredibly tired and seemingly bereft of true creative ideas one wonders if they really care about their music anymore. I mean, one can easily envisage a Floyd concert in the future consisting of the band simply wandering on stage, setting all their tapes into action, putting their instruments on remote control and then walking off behind the amps in order to talk about football or play billiards. I'd almost prefer to see them do that. At least it would be honest.« Dazu Waters: »Scared as I was of [...] my relationship with audiences [...], [I had] weird concerns about not making any contact with the audience. During much of that tour we made during 1974 we didn't, we were [...] very disconnected.« (Edington 2012, 9:08)

19 Kent 1974, 22.

... und Pink Floyd nahm Kents Kritik sehr ernst (so übereinstimmend David Gilmour, Roger Waters und Nick Mason²⁰).

Ursprünglich war geplant, die drei in der Tournee erprobten Songs anschließend, ab Januar 1975²¹, zu einem neuen Album zusammenzufassen. Doch scheinen sich die ersten Aufnahmesessions äußerst unbefriedigend und unproduktiv gestaltet zu haben; Roger Waters setzte, im Rahmen einer heftigen Diskussion²², gegenüber dem Rest der Gruppe die Idee durch, das ganze Album, wie schon *The Dark Side of The Moon*, thematisch zu konzentrieren und nur einen der drei Songs, eben *Shine On You Crazy Diamond*, für das Album zu berücksichtigen.

In der Tat dürfte ohne Waters' Eingreifen *Wish You Were Here* wohl kaum seine konzeptuelle Geschlossenheit erreicht haben. Ein Vergleich der Endfassung von *Shine On You Crazy Diamond* mit der Aufnahme des Konzerts vom 15.11.1974, das Nick Kent besucht hatte, ist sehr instruktiv: Man kann Kents Kritik an den Tourneefassungen, namentlich im Vergleich mit der Albumversion, schwerlich eine gewisse Berechtigung absprechen.²³ Die frühen Versionen wirken mäandernd, die Instrumentalsoli lassen keine klare Richtung erkennen; mit Ausnahme der beiden Gesangsteile, die deutlichere Konturen aufweisen, tritt die Harmonik weitgehend auf der Stelle, sodass rhythmisch bewegtere Passagen, mehr noch die Schlusswendung des Songs nach G-Dur nicht recht motiviert wirken.

Der wichtigste Unterschied zwischen Konzerten und Album jedoch ist der, dass der Song *Shine On You Crazy Diamond* auf dem Album in zwei etwa gleich lange Teile geteilt wurde, die nun drei erst während der Aufnahmesessions entstandene Songs umrahmen; diese drei Songs stehen alle in einer anderen Tonart als *Shine On You Crazy Diamond* (g-Moll): *Welcome to the Machine* und *Have a Cigar* in e-Moll, der Titelsong *Wish You Were Here* in G-Dur. Eine Übersicht über die Gesamtform des Albums im Vergleich zur Form der Konzerte mag den Sachverhalt veranschaulichen und bei der weiteren Diskussion als Orientierung dienen (Tab. 1). In der Konzertversion fehlten also die Teile 1b, 8b und 9a von *Shine On You Crazy Diamond*. Darüber hinaus unterscheiden sich sämtliche Soli sehr stark von der Studioversion, von Part 5 hört man im Konzert, in Ermangelung von Parrys Saxophonsoli, nur das, was später als deren Begleitung erscheint. Weitere Unterschiede werden unten erörtert.

20 Vgl. Edington 2012, 8:40–10:10. Mason z.B. nannte die Konzerte der Tournee 1974 »shambolic [...], I mean [...] it lacked enthusiasm, it lacked a sense of purpose« (ebd., 8:53–9:01).

21 Am Ende entstand *Wish You Were Here* im Laufe von über einem halben Jahr und ca. 40 Aufnahmetagen in den Abbey Road Studios, verteilt über die ersten sieben Monate des Jahres 1975; zu deren exakter Datierung vgl. http://www.cs.umd.edu/~dekhtyar/errorfest/ShineOn.html#page_63 (18.5.2017).

22 Gilmour spricht von einem »legendary argument« (Edington 2012, 13:06), Roger Waters von einem »fight« (ebd., 13:27).

23 Analoge Beobachtungen lassen sich im Vergleich der Konzertfassungen der anderen beiden auf der Tournee neu vorgestellten Stücke (*Raving and Drooling*, *You Gotta be Crazy*) mit ihren jeweiligen Albumversionen anstellen (für *You Gotta be Crazy*, aus dem später *Dogs* wurde, vgl. Cohen 2015).

Songtitel	Tonart	Part	Musikalische Beschreibung	Zeit	Konzerte 11/1974	Zeit (15.11.)	Zeit (16.11.)
A-Seite							
<i>Shine On You Crazy Diamond</i> (Part1–5)	g-Moll	1a	Solo Wright (Keyboard)	0:00		0:08	0:11
		1b	Solo Gilmour (clean E-Guitar)	2:09		--	--
		2a	Gilmour/SOYCD-Motiv (distorted E-Guitar)	3:55		1:36	1:39
		2b	Solo Gilmour (distorted E-Guitar)	5:08		4:03	3:35
			Vorwegnahme ›Chorus‹	6:04		5:00	4:28
		3a	Solo Wright (Keyboard)	6:27		5:20	4:49
			Solo Gilmour (distorted E-Guitar)	7:33		8:01	5:59
		4	Vocals (›Chorus‹)	8:42		8:36	6:38
		5a	Solo Dick Parry (Baritonsaxophon)	11:15	<i>keine Saxophon-soli</i>	11:01	9:27
5b	Solo Dick Parry (Tenorsaxophon)	11:58					
<i>Welcome to the Machine</i>	e-Moll					--	
B-Seite							
<i>Have a Cigar</i>	e-Moll					--	
<i>Wish You Were Here</i>	G-Dur					--	
<i>Shine On You Crazy Diamond</i> (Part 6–9)	g-Moll	6	Solo Gilmour (distorted/slide E-Guitars)	0:00	<i>Soli Wright/ Gilmour</i>	12:41	11:05
			Vorwegnahme ›Chorus‹	4:33		17:10	14:59
		7	Vocals (›Chorus‹)	4:56		17:32	15:20
		8a	4/4-Figuration	6:02		18:34	16:22
		8b	Funk Jam (Basseinsatz)	7:08		--	
		9a	Solo Wright (Keyboard)	9:00			
	g G	9b	Solo Wright (Keyboard)	11:24		20:55–22:39	18:50–19:59

Tabelle 1: Gliederung des Albums *Wish You Were Here* und Vergleich mit den Konzerten vom 15.11. und 16.11.1974.

Die Form von *Shine On You Crazy Diamond* fügt sich keinem konventionellen Schema. Die Vokalteile (Part 4 und 7) sind jedoch musikalisch fast identisch: Von drei in sich nicht weiter untergliederten Strophen derselben Melodie, mit beibehaltener Harmonik, bis auf Details gleichem Arrangement, aber unterschiedlichem Text, entfallen zwei auf Part 4 und eine auf Part 7. Die anderen Teile könnten als extrem ausgedehntes Intro (Part 1 *senza tempo*, Part 2 und 3 im 12/4-Takt), instrumentales Zwischenspiel (Part 5 und 6, wiederum im 12/4-Takt) und Outro (Part 8 und 9a im 4/4-Takt, Part 9b *senza tempo*) aufgefasst werden.

Über die Details des Entscheidungsprozesses, der zum Aufteilen von *Shine On You Crazy Diamond* in zwei Hälften führte, kann man nur spekulieren – in früheren Alben hatte Pink Floyd längeren Songs jeweils eine Albumseite gewidmet (*Atom Heart Mother*, 1970, *Echoes* auf *Meddle*, 1971), doch konnte angesichts der B-Seite von *Atom Heart Mother* bzw. der A-Seite von *Meddle* von einer konzeptionellen Geschlossenheit der Alben keine Rede sein; andererseits umrahmen in *Atom Heart Mother* und in *Echoes* miteinander korrespondierende Außenteile den (jeweils ›experimenteller‹ gestalteten) Mittelteil in ähnlicher Weise wie die beiden Hälften von *Shine On You Crazy Diamond* die andern drei Songs.²⁴

Nun lassen sich mehr oder weniger komplexe Tonartenpläne für viele Popalben feststellen:²⁵ Die Existenz eines Tonartenplanes besagt an sich noch wenig. Der Tonartenplan von *Wish You Were Here* (g – e – e – G – g → G) ist immerhin, gemessen an den Traditionen dur-moll-tonaler Kunstmusik, eigenartig – es handelt sich letzten Endes um eine Entwicklung von Moll zum gleichnamigen Dur, wenn man will um eine Variante des ›Durch-Nacht-zum-Licht-Topos‹, aber der Plan ist für romantische Musik zu einfach, in vorromantischer dur-moll-tonaler Musik hingegen wegen der Relation g-e schwer vorstellbar. Bemerkenswert an diesem Plan ist jedoch, dass er Ideen, die schon 1974 in der Konzertsfassung von *Shine On You Crazy Diamond* angelegt waren, ausführt, und wie er immer wieder ›en miniature‹ durch das ganze Album hindurch abgebildet wird. Dies sei im Folgenden erläutert.

Die Initialidee für *Shine On You Crazy Diamond* ist eine viertönige Gitarrenfigur, gespielt von David Gilmour (in der Endfassung zuerst ab 3:53 [Part 2] zu hören; Bsp. 1, Audiobsp. 1): »[it] popped out of the guitar one day in King's Cross. Somehow those notes evoked a song about Syd and his disappearance, absence, if you like.«²⁶ Zur Vermeidung von Missverständnissen wollen wir diese Viertonfigur im Folgenden das SOYCD-Motiv nennen.

24 Die grundlegende formale Idee hierfür sieht Gilmour schon im Song *Saucerful of Secrets* des gleichnamigen Albums von 1968 (vgl. Schaffner 1991, 134f.).

25 Vgl. etwa für Genesis' *Supper's Ready* (1972) Spicer 2000; für Radioheads *Kid A* (2000) Letts 2005, 48–53; in Dream Theaters *Octavarium* (2005) ist der Tonartenplan (die chromatische Skala von F ausgehend, wobei die ›weißen Tasten‹ lange und die ›schwarzen Tasten‹ sehr kurze Stücke erhalten) ganz offensichtlich eine Konstruktion, die der Herstellung des Albums voranging.

26 Edington 2012, 1:38–1:51. (Der angesprochene Ort war ein Proberaum im Londoner Stadtteil King's Cross.)



Beispiel 1: Die Initialidee von *Shine On You Crazy Diamond* (SOYCD-Motiv) beim ersten Auftreten zu Beginn von Part 2 (3:53)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond 1*, 3:50–4:14 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

Die letzten beiden Töne des Motivs geben schon einen Hinweis auf den Tonartenplan, und die Tonkonstellation *g-e* wird am Anfang aller drei mittleren Stücke des Albums deutlich zitiert: In *Welcome to the Machine* hört man über dem ›Maschinenbeat‹ des VCS3 (eines von Peter Zinovieff entwickelten Modularsynthesizers, der sich in den frühen 1970er Jahren bei verschiedenen Popkünstler*innen einiger Beliebtheit erfreute²⁷) auf dem Ton *E*, der später durch den Bass verstärkt wird, zunächst einen ›summer-artigen‹ Sound, abwärts glissandierend von einem 50 Cent zu hohen zu einem 36 Cent zu hohen *g*; der erste Ton des Gesangs ist dann wiederum – ohne erkennbare mikrotonale Abweichung – *g*. Die ersten Basstöne von *Have a Cigar* sind, nach einer absteigenden, tonal nicht zu definierenden Einleitungsgeste, *e* und *g*. Die erste Phrase des Titelsongs *Wish You Were Here* beginnt mit *g* und endet mit *e* (Bsp. 2/Audiobsp. 2).



Beispiel 2: Anfangsgriff von *Wish You Were Here* (0:22–0:26)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Wish You Were Here* (Titelsong), 0:22–1:36 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

Gilmours Schilderung zufolge entwickelte sich der gesamte Titelsong aus diesem Anfangsgriff.²⁸ Die ersten Akkorde des Songs sind e-Moll und G-Dur. Die leichte Spielbarkeit dieser Akkorde unterstreicht die emotionalen Qualitäten des Songs – Gilmour: »It's a very simple, sort of country song [...], still, because of its resonance and then of the emotional weight it carries, it is one of our best songs.«²⁹ Diese Art von ›Popularität‹ des Materials fügt sich in die inhaltliche Konzeption des Albums:

»Wish You Were Here« musically represents a retreat from the machine [...]. Almost completely performed with acoustic instruments, the piece establishes a sense of hon-

27 Laut Wikipedia z.B. Alan Parsons, Jean-Michel Jarre, Hawkwind, Brian Eno, The Who, Gong, vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/EMS_VCS_3 (18.5.2017).

28 Edington 2012, 48:21–48:44.

29 Ebd., 52:36–52:50.

esty and sincerity, in contrast to the musical portraits of the previous two pieces. It is an assertion of humanity or »natural« values, displayed particularly by the humble guitar solo which precedes the vocal entry.³⁰

Der Song hat nostalgische Qualitäten, entsprechend einem Narrativ, das sich vielleicht beschreiben ließe als »Rückgriff auf Erinnerungen«, dem dann in der zweiten Hälfte von *Shine On You Crazy Diamond* die – zumindest in Part 6 durchaus dramatische – Auseinandersetzung mit den bisher ungelösten Konflikten bis zum versöhnlichen G-Dur-Schluss folgt.

MOTIVISCHE BEZÜGE

Das SOYCD-Motiv (Bsp. 1) tritt sehr bald (4:30 [Part 2]) mit der Harmonisierung g-C (i-IV) auf (Bsp. 3). Cohen weist auf die große Bedeutung von i-IV-Pendeln in Pink Floyds Musik hin³¹, die unter anderem bei den Jam-Sessions, in denen improvisatorisch Material für *The Dark Side of the Moon* entwickelt wurde, eine wichtige Rolle spielten.



Beispiel 3: Harmonisiertes SOYCD-Motiv (*Shine On You Crazy Diamond 1*, Part 2, ab 4:30)³²

Die i-IV-Folge erscheint nicht nur in *Shine On You Crazy Diamond* (besonders in Part 2 und Part 8), sondern auch, diesmal tatsächlich als Pendel, in instrumentalen Zwischenspielen (2:56–3:10, 4:03–4:16) und gegen Ende (4:42–4:56) des Titelsongs *Wish You Were Here* (Bsp. 4/Audiobsp. 3).

30 Rose 1995, 82.

31 Vgl. Cohen 2016, 7 (Anm. 9); vgl. auch Harris 2005, 78. Sicher ist das dorische Pendel keine besonders ungewöhnliche Akkordfolge; allerdings dominiert sie bei Pink Floyd über alle andern Standardwendungen – die »16-25« (C Am Dm7 G7) spielt z.B. bei Pink Floyd überhaupt keine Rolle.

32 *Shine On You Crazy Diamond* wird von Part 2 bis 7 im – allerdings, was die Transkriptionen betrifft, sehr unzuverlässigen – *Wish You Were Here Songbook* im 3/4-Takt notiert; Gilad Cohen (2016) notiert seine Notenbeispiele aus Part 2, 3 und 4 von *Shine On You Crazy Diamond* im 12/4-Takt, die Beispiele aus Part 5 und 6 im 6/4- bzw. 12/8-Takt, die Beispiele aus Part 9 im 12/8-Takt. Philip Rose (1995) notiert seine Beispiele aus Part 2 und 4 im 6/4-Takt. Die Beispiele des vorliegenden Aufsatzes sind für *Shine On You Crazy Diamond* Part 2 bis 7 konsequent im 12/4-Takt notiert, Part 9 erschien uns jedoch im 4/4-Takt plausibler (wie er auch im *Wish You Were Here Songbook* notiert ist). Die Transkriptionen des Artikels weichen in Details, vor allem in Part 9, von den Vorlagen ab.

♩ = 122

Synthesizer

(SOYCD-Motiv, kleine Terz tiefer)

Beispiel 4: Em-A-Pendel im Synthesizer in *Wish You Were Here* (Titelsong), mit zum Vergleich hinzugefügtem SOYCD-Motiv

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: Pink Floyd, *Wish You Were Here*; *Wish You Were Here* (Titelsong), 2:56–3:10 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

Durch diese Verwendung von e-Moll könnte man auf den Gedanken kommen, das SOYCD-Motiv nicht nur in g-Moll, sondern auch in e-Moll zu notieren, und danach zu suchen, wo Kombinationen aus den beiden Fassungen im Album auftreten (Bsp. 5).

Beispiel 5: SOYCD-Motiv auf g und e

Man findet zwei exponierte Stellen:

(1) In den Vokalteilen von *Shine On You Crazy Diamond* (Part 4 und 7) tritt jeweils zweimal direkt hintereinander – und sonst nirgends im ganzen Album – der bei Pink Floyd ungebrauchliche verminderte Septakkord e-g-b-des bzw. -cis auf (das erste Mal über dem Basston C), im Kontext dieser Musik also ein markierter Akkord (Bsp. 6/Audiobsp. 4).

♩ = 138

Lead Vocals

blown on the steel breeze Come on you tar - get for far - a-way laugh-ter

Bass

(Akkorde)

Beispiel 6: Verminderter Septakkord in *Shine On You Crazy Diamond 1*, Part 4

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: Pink Floyd, *Wish You Were Here*; *Shine On You Crazy Diamond 1*, 9:25–9:50 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

Eine Deutung des Akkords *e-g-b-des* als Überlagerung des ersten, dritten und vierten Tons beider Transpositionen des Viertonmotivs ist denkbar (Bsp. 7, vgl. Bsp. 5).

Beispiel 7: Verminderter Septakkord aus Überlagerung des SOYCD-Motivs auf *g* und *e*

(2) Der zweite Akkord von *Shine On You Crazy Diamond* Part 9a, der die Aufgabe hat, das Ende des Songs und damit des Albums in G-Dur plausibel vorzubereiten, ist ein sonst im gesamten Album nicht erscheinender b-Moll-Akkord. Er ließe sich aus den ersten beiden Tönen des ersten und dem enharmonisch verwechselten letzten des transponierten Viertonmotivs gewinnen (Bsp. 8), könnte aber natürlich auch anders gedeutet werden, nämlich als symmetrischer Gegenpol zur Kleinterzbeziehung *g-e*, die einen so großen Teil des Albums bestimmt, in die andere Richtung *g-b*.

Beispiel 8: b-Moll-Akkord in *Shine On You Crazy Diamond 2*, Part 9, als Überlagerung des SOYCD-Motivs auf *g* und *e*

Die Einwände gegen einen solchen Analyseansatz scheinen auf der Hand zu liegen: Schon Analysen des klassischen Repertoires à la Rudolph Réti stehen im Verdacht, oft allzu spekulativ musikalischen Zusammenhang aus der Kohärenz (sub-)motivischen Materials abzuleiten; hat es also überhaupt einen Sinn, derlei Verfahren auch auf Popmusik anzuwenden? Immerhin gibt es, wie unten zu zeigen sein wird, im Produktionsprozess des Albums ebenso wie generell in für Pink Floyd typischen Verfahren der Musikproduktion Indizien dafür, dass solche Analysen wohl doch nicht völlig abwegig sind: Die Musiker dachten mit einer gewissen Besessenheit über ein für sie emotional hochgradig geladenes Motiv nach, und sie waren es gewohnt, einzelne Abschnitte eines Werkes und damit vielfältigste Varianten dieses Motivs umzustellen und neu zu kombinieren.

Die Entwicklungsmöglichkeiten der Initialidee sind mit dem bislang Dargestellten längst nicht erschöpft. Cohen weist auf zwei weitere hin:³³

33 Vgl. Cohen Druck i.V.

(1) In Part 5 und beim Übergang von Part 7 zu Part 8 verwandelt sich das SOYCD-Motiv in eine schnelle Figuration in der E-Gitarre. In Part 5 schleicht sie sich, erst auf jedem zweiten, später auf jedem dritten Achtel betont, in ein Saxophonsolo hinein und löst die bis dahin eher ruhige Bewegung figurativ auf (Bsp. 9/Audiobsp. 5).

E-Gitarre 

Beispiel 9: Figurative Auflösung des SOYCD-Motivs in *Shine On You Crazy Diamond 1*, Part 5

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio05.mp3

Audiobeispiel 5: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond 1*, 11:21–11:29 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

Am Ende von Part 7 erscheint die gleiche Idee überraschend als 4/4 (Bsp. 10/Audiobsp. 6) und leitet in die funkige ›Jam-Passage‹ von Part 8 (Audiobsp. 7).

E-Gitarre 

Beispiel 10: Umrhythmisierung der Figur von Beispiel 9 in 4/4-Takt in *Shine On You Crazy Diamond 1*, Ende Part 7

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio06.mp3

Audiobeispiel 6: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond 2*, 6:02–6:10 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio07.mp3

Audiobeispiel 7: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond 2*, 6:20–8:59 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

(2) In Part 2 wird bei 4:53 das SOYCD-Motiv so verändert, dass es von g-Moll nicht nach C-Dur, sondern nach c-Moll führt (*b-f-g-es*, Bsp. 11/Audiobsp. 8). Daraus geht eine chromatische Linie hervor, die vom Spitzenton der Initialidee *f* über *e* und *es* weiter nach *d* führt und später (ab 6:05) ihr Echo in einer chromatischen Abwärtslinie im Bass findet (Bsp. 12/Audiobsp. 9).

E-Gitarre

Beispiel 11: Chromatische Linie aus SOYCD-Motiv in *Shine On You Crazy Diamond 1, Part 2* (4:53)

http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio08.mp3

Audiobeispiel 8: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond 1*, 4:44–5:12 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

E-Gitarre

Synthesizer

Bass

Beispiel 12: Chromatische Basslinie und übermäßiger Dreiklang auf Fis in *Shine On You Crazy Diamond 1, Ende Part 2* (ab 6:05, Vorwegnahme des ›Chorus‹)

http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio09.mp3

Audiobeispiel 9: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond 1*, 6:00–6:33 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

Verfolgen wir die von Cohen angelegte Spur weiter. Die in Beispiel 12 dargestellte Basslinie nimmt deutlich eine Wendung in den Vokalteilen vorweg, in dem der übermäßige Akkord *fis-b-d* durch einen Ges-Dur-Akkord ersetzt wird (Bsp. 13/Audiobsp. 10: Part 4, Strophe 1; ebenso in der anschließenden Wiederholung 9:02–9:11 sowie in der zweiten Strophe, 10:05–10:14 und 10:26–10:35 und in Part 7, 4:49–5:08/5:20–5:29).

Beispiel 13: Anfang des ›Chorus‹ (*Shine On You Crazy Diamond 1, Part 4; Shine On You Crazy Diamond 2, Part 7*), hier in der Fassung des ersten Auftretens (*Shine On You Crazy Diamond 1, 8:41–8:50*)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio10.mp3

Audiobeispiel 10: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond 1*, 8:38–9:03 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

Der Ges-Dur-Akkord ist im gesamten tonalen Raum des Albums *Wish You Were Here* der entfernteste Punkt: Die Akkordik in *Shine On You Crazy Diamond* bewegt sich ansonsten zwischen c-Moll und D-Dur (als Dominante von g-Moll), der vorher schon angesprochene b-Moll-Akkord in Part 9a und ein darauf unmittelbar folgender f-Moll-Akkord schlagen gleichsam nachträglich eine Brücke zum Ges-Dur-Akkord (zu Part 9a vgl. Bsp. 16). Ferner wird am Ende der Strophen von Part 4 (9:23–9:44, 10:47–11:07) und Part 7 (5:42–6:02) die zuvor aus dem SOYCD-Motiv gewonnene chromatische Linie (vgl. Bsp. 11) erst ab-, dann auch aufwärts geführt (Bsp. 14/Audiobsp. 11).

Beispiel 14: Ab- und aufsteigende chromatische Linie im ›Chorus‹ von *Shine On You Crazy Diamond 1, Part 4* (9:23–9:44)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio11.mp3

Audiobeispiel 11: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond 1*, 9:21–9:46 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

Eine sehr ähnliche chromatische Linie findet sich in *Have a Cigar* gegen Ende des Intro (Bsp. 15/Audiobsp. 12).

Synth 

Beispiel 15: Ab- und aufsteigende chromatische Linie in *Have a Cigar* gegen Ende des Intros (0:50–0:56) (die Synthesizer-Linie wird von der E-Gitarre und Bass verdoppelt)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio12.mp3

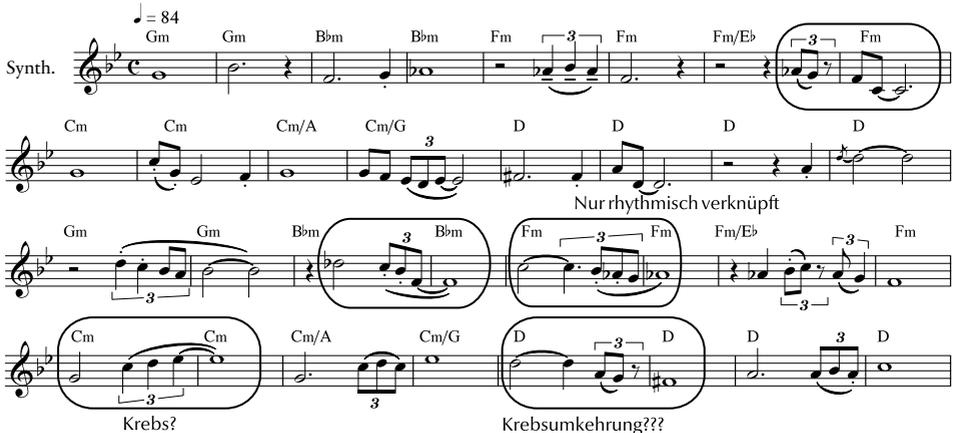
Audiobeispiel 12: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Have A Cigar*, 0:49–0:57 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

Derlei Varianten- und Transformationstechniken stiften gut hörbare Bezüge gerade deshalb, weil sonst Chromatik im gesamten Album äußerst sparsam eingesetzt wird. Doch finden sich auch auf anderen Ebenen ähnliche Verfahren. So spielt Richard Wrights Solo in *Shine On You Crazy Diamond Part 9* immer wieder auf das Motiv an, mit dem sein Solo in Part 1 – und damit das ganze Album – beginnt (Audiobsp. 13); interessanterweise erscheint das Motiv aber nie am Anfang einer Phrase (Bsp. 16/Audiobsp. 14).

Anfang von Synthesizersolo Richard Wright, *Shine On You Crazy Diamond Part 1*

Synth. 

Synthesizersolo Richard Wright, Part 9

Synth. 

Beispiel 16: Verwendung des Anfangsmotivs von Wrights Solo in *Shine On You Crazy Diamond 1*, Part 1, in Wrights Solo in *Shine On You Crazy Diamond 2*, Part 9

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio13.mp3>

Audiobeispiel 13: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond 1*, 0:00–0:14 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio14.mp3>

Audiobeispiel 14: Pink Floyd, *Wish You Were Here; Shine On You Crazy Diamond 1*, 9:03–10:45 (Harvest – SHVL 814, EMI Records, © 1975 Pink Floyd Music Ltd.)

Es mag etwas fragwürdig erscheinen, Krebse und Krebsumkehrungen in Popmusik suchen zu wollen, doch schien Wright durchaus mit den Techniken der Zwölfertonmusik vertraut gewesen zu sein (am deutlichsten tritt das in seinem Solobeitrag *Sysphus* auf *Ummagumma*, 1969, zutage³⁴).

Alles in allem waren Bezüge der hier dargestellten Art in der Konzertversion zwar durchaus schon angelegt, wurden jedoch in der Studioarbeit weiter verdichtet: Part 9a etwa, dessen Harmonik eine Verbindung zwischen dem Ges-Dur-Akkord der Vokalteile und dem sonstigen Akkordbestand von *Shine On You Crazy Diamond* schafft, entstand erst nach den Konzerten, und das Anfangsmotiv von Wrights Solo in Part 1, das in Part 9a eine so große Rolle spielt, kam in der auf der Konzerttournee gespielten Fassung noch nicht vor. Die offensichtlich improvisierte Einleitung, die Wright stattdessen spielte, wird auf dem Album hingegen nicht verwendet.

Im Album wird in Part 2 von *Shine On You Crazy Diamond* die Variante des SOYCD-Motivs *b-f-g-es* vorbereitet, indem nach Wrights' Solo Gilmour über die Akkordsequenz Gm–Dm–**Cm**–Gm improvisiert, wodurch der Ton es eingeführt wird (vgl. Bsp. 11); auch diese Verbindung fehlt in den Konzerten. (Die Passage wurde aus dem ersten Track des nicht realisierten *Household Objects*-Album übernommen.) Die verschiedenen Umdeutungen des SYOCD-Motivs standen zum Zeitpunkt der Konzerte zwar schon fest und auch der Formplan existierte in groben Zügen, doch ging das Stück am Ende von Part 7 umstandslos in einen dadurch abrupt wirkenden G-Dur-Schluss über, an dem freilich bereits – wie später im Album – der Anfang von Syd Barretts *See Emily Play*³⁵ zitiert wird.

Schließlich fehlen in der Konzertfassung gänzlich die Saxophonsoli von Dick Parry, die Part 5 erst seinen vorwärtstreibenden Charakter verleihen; und es fehlt nicht zuletzt der faszinierende stehende g-Moll-Klang, mit dem das Album so charakteristisch beginnt – einer jener Klänge, die, wie etwa der Anfang von Igor Strawinskis *Psalmensymphonie* (1930) oder von Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956), die Identifikation des Werkes innerhalb von einer Sekunde erlauben: Auch dieser Klang ist eine Übernahme aus *Household Objects*.

34 *Ummagumma* besteht aus zwei LPs, eine mit Konzertmitschnitten von vier älteren Pink Floyd-Stücken, eine mit jeweils einem längeren Werk von David Gilmour, Richard Wright, Nick Mason und zwei kürzeren Stücken von Roger Waters.

35 *See Emily Play* (1967), von Syd Barrett geschrieben, war die zweite Single von Pink Floyd und stand 1967 zwölf Wochen lang in den UK Top 10, vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/See_Emily_Play (18.5.2017).

DANCE ON A VOLCANO

Im Laufe der Studioarbeit empfand Pink Floyd also offenbar die Notwendigkeit, *Shine On You Crazy Diamond* ›aufzuschneiden‹, um zu einem kohärenten Album zu gelangen. Auch Jordan Rudess fügt in seine 2007 produzierte Coverversion von Genesis' *Dance on a Volcano* (1975/76) einen Schnitt ein, um längere Soli unterzubringen, doch geht es dabei wohl weniger um Notwendigkeiten als vielmehr um Möglichkeiten, um einen verspielten Kommentar. Zudem betont Rudess, dass *Dance on a Volcano* für ihn eine wesentliche Anregung darstellt:

I wanted to be respectful of the original since it's one of my favorite songs, but at the same time I wanted to try to create something that was new. So I not only re-orchestrated the piece but I also added some sections that I composed for it. I used many instruments on the recording. There was a wide array of hardware synthesizers as well as my *continuum* [fingerboard] being used for some of the lead lines.³⁶

Über weite Strecken hält sich Rudess in seiner Coverversion sehr genau an das Original, die Besetzung – neben Rudess (Keyboards) Neal Morse (Gesang), Marco Sfoglio (Gitarre) und Rod Morgenstein (Schlagzeug) – umfasst wie das Original vier Musiker (allerdings mit etwas anderer Verteilung der Funktionen, da bei Genesis Phil Collins Gesang und Schlagzeug übernimmt); sogar Subtilitäten wie Tempogestaltung und bestimmte Gesangsverzerrungen von Phil Collins werden übernommen. Variationen beschränken sich auf Details, auf den etwas orchestraleren Klang der Coverversion, auf etwas dichtere Schlagzeugarbeit.

Zur besseren Orientierung beim Vergleich der beiden Versionen wird hier zunächst eine Formübersicht gegeben (Tab. 2; Audiobsp. 15 und 16). *Dance on a Volcano* entfernt sich von den formalen Konventionen der Popmusik nicht so weit wie *Wish You Were Here*, und man kann von Intro, Verse, Refrain, Bridge und ausgedehntem instrumentalem Outro sprechen; die Bridge ist, wie häufig bei Genesis, sehr lang und in sich vielfach untergliedert, behält aber in Grenzen Bridge-Charakter.³⁷

Form	Intro	Verse	Refrain	Verse	Refrain	Bridge a	Bridge b	Refrain	Verse	Refrain	Outro
Genesis	0:00	1:00	1:16	1:32	1:48	2:04	2:29	3:31	3:40	3:55	4:19–5:54
	224 flexibel)	250	224	250	224	224	224	224	250	224	320
Rudess	0:00	1:02	1:17	1:33	1:50	2:07	2:30	3:32	3:42	3:58	4:20–8:45
	208 accel.	240	222	240	222	240	240	228	250	228	316

Tabelle 2: Form von *Dance On a Volcano*, mit Zeit- und Tempovergleich der Originalversion von Genesis und der Coverversion von Jordan Rudess

³⁶ E-Mail von Rudess an die Autoren, 25.2.2017.

³⁷ Vgl. Kaiser 2011, 65.

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio15.mp3

Audiobeispiel 15: Genesis, *A Trick Of The Tail; Dance on a Volcano* (gesamt) (Charisma – CDS 4001, © 1976 Charisma Records)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/888/Dreyer_Pop_Audio16.mp3

Audiobeispiel 16: Jordan Rudess, *The Road Home; Dance on a Volcano* (Coverversion, gesamt) (Magna Carta – MA-9092-2, 2007)

Offensichtlich besitzt das Stück drei Tempoebenen. Rudess' Version ist insgesamt minimal langsamer, behält aber die Temporelationen bei – bis auf die Bridge, die im Tempo der Verse, nicht des Refrains gespielt wird; dadurch gewinnt Rudess' Version hier einen etwas stärker vorwärtstreibenden Charakter. Der Refrain besteht aus einer kurzen Gesangsphrase (»Better start doing it right«) und wird durch ein charakteristisches, sich mehrfach wiederholendes Instrumentalmotiv fortgeführt (Bsp. 17).



Beispiel 17: Instrumentalmotiv des Refrains von *Dance on a Volcano* (vgl. Audiobeispiel 15, 1:16–1:32 und an allen weiteren entsprechenden Stellen)

Das Instrumentalmotiv des Refrains, das auch – ohne vorangehende Gesangsphrase – am Ende des Intros sowie am Anfang und am Ende der Bridge auftritt, nutzt Rudess für einige der größeren Freiheiten, die er sich in den ersten vier Minuten gegenüber dem Original nimmt: Er ornamentiert es durch zahlreiche Glissandi, die Möglichkeiten des *continuum fingerboards* nutzend. Dieser von Lippold Haken entwickelte MIDI-Controller ähnelt einem Keyboard, doch sind die »keys« durch eine berührungssensitive Spielfläche aus Neopren ersetzt; er erlaubt die Modulation eines Tones in drei Dimensionen: Die horizontale Verschiebung des Fingers beeinflusst die Tonhöhe, die vertikale kann frei parametrisiert werden, ebenso eine dritte Dimension, die durch den Fingerdruck gesteuert wird.³⁸ Dadurch eröffnet das *continuum fingerboard* Gestaltungsmöglichkeiten, die man sonst nur von der E-Gitarre kennt, also Glissandi, kontinuierliche Klangveränderungen etc.

Der Abschnitt des Songs jedoch, in dem Rudess am deutlichsten von der Vorlage abweicht, ist das Outro, die ausgedehnte instrumentale Schlusspartie (vgl. Tab. 2). Anfangs erhält jede viertaktige Phrase des Originals gegen Ende hin zunehmend virtuosere Ausgestaltung in der Art Liszt'scher Paraphrasen (Bsp. 18): Einfügung von Oktavierungen, Figurationen, Arpeggien etc. – ein Typus figurativer Variantenbildung, den Rudess auch am Konzertflügel virtuos beherrscht.³⁹

38 Vgl. Rudess 2008, 8 sowie https://en.wikipedia.org/wiki/Continuum_Fingerboard (18.5.2017).

39 Rudess' Virtuosität als Pianist, stärker von klassischer Musik als vom Jazz geprägt, lässt sich sehr deutlich in folgendem Video erkennen, in dem er den ersten Satz seines Klavierkonzertes spielt: <https://www.youtube.com/watch?v=MaB7UtBCDT8> (18.5.2017).

Beispiel 18: Vergleich zweier Passagen im Outro von Genesis *Dance on a Volcano* und Jordan Rudess' Coverversion

Von dieser Art Ornamentierung abgesehen entspricht Rudess' Version von 4:20 bis 5:08 dem Genesis-Original von 4:19 bis 5:07. Danach fügt Rudess einen selbstständigen Teil für ausgedehnte Improvisationen ein; dieser Teil beginnt mit dem Gitarrensolo des Gastmusikers Marco Sfogli (5:08–6:36), es folgt ein viersekündiger Abschnitt, in dem Rudess das Original stark uminstrumentiert – bei Genesis fügt sich der entsprechende Abschnitt dynamisch und klanglich nahtlos in die Umgebung ein –, ihm liegt ein prägnantes Motiv zugrunde (Bsp. 19, vgl. Audiobsp. 15 5:07–5:11, Audiobsp. 16 6:36–6:40).

Beispiel 19: Aus einer Partie des Outros von Genesis' *Dance on a Volcano* (Audiobsp. 15, 5:07–5:11) gewonnenes Motiv, das Jordan Rudess zur Einrahmung seines Keyboardsolos nutzt (Audiobsp. 16, 6:36–6:40, 7:39–7:42)

Rudess' Instrumentation – flöten- und marimbaartige Synthesizerklänge, wenig Schlagzeug, keine E-Gitarre, kein Bass und damit eine auffällig transparentere und hellere Textur als im Rest des Stückes – betont die Differenz zum Original und hebt sein darauffolgendes Synthesizer-Solo (6:36–7:39) sehr deutlich vom Rest des Stückes ab. Rudess inszeniert also sein Solo (was er mit dem Solo von Marco Sfogli nicht tut), wenn auch in der Form eines ironischen Understatements, er setzt es gleichsam in Anführungszeichen.

Die gleiche Partie, die das Solo einleitet (Bsp. 19), führt an dessen Ende (7:39–7:42) wieder zur Rückkehr in die Harmonik und Motivik der Vorlage von Genesis, sie tritt also zweimal auf (bei Genesis hingegen nur einmal). Die Einschübe von Rudess (d.h. die Soli von Marco Sfogli und Rudess selbst) sind rhythmisch komplizierter gestaltet als das Original (anstelle eines 7/8-Taktes erst 7+6+7+7/8, später 6+7/8) und sie unterscheiden sich auch harmonisch deutlich von der Genesis-Fassung. Tabelle 3 zeigt die Harmonik von

Sfoglis Gitarrensolos, Rudess' Solo basiert auf nahezu der gleichen Harmoniefolge, eine kleine Terz nach oben transponiert (am Anfang steht anstelle von Am–D/A–Dm/A–Am die Folge Am–B/A–Gm/A–Am; die Zeilengliederung der Tabelle soll die harmonische Gliederung verdeutlichen, dient also nur als Lesehilfe.)

7/8 F#m	6/8 F#m	7/8 H/F#	7/8 H/F#
7/8 Hm/F#	6/8 Hm/F#	7/8 F#m	7/8 F#m
7/8 F#m	6/8 F#m	7/8 H/F#	7/8 H/F#
7/8 Hm/F#	6/8 Hm/F#	7/8 F#m	7/8 F#m
7/8 F#m	6/8 F#m	7/8 H/F#	7/8 H/F#
7/8 Hm/F#	6/8 Hm/F#	7/8 F#m	7/8 F#m
7/8 F#m	6/8 F#m	7/8 H/F#	7/8 H/F#
7/8 Hm/F#	6/8 Hm/F#	7/8 F#m	7/8 F#m
7/8 C#m D	7/8 Hm C#m		
7/8 C#m D	7/8 Hm C#m		
7/8 C#m D	7/8 Hm C#m		
7/8 F#m E/G#	7/8 D/A A/C	7/8 C#m H/D#	6/8 A B/F
7/8 Ab/Eb F#/E	7/8 E/F# D/G		
7/8 C/B	7/8 Eb/B	7/8 A	6/8 A

Tabelle 3: Akkordschema von Marco Sfoglis Gitarrensolo (mit Taktangaben).

Die ersten acht Zeilen von Tabelle 3 (32 Takte) zeigen typische ›Jam-Folgen‹, die freie virtuose Entfaltung zulassen; danach steigert sich das harmonische Tempo erheblich, die auftretenden Slash-Akkorde⁴⁰ jedoch bezeichnen fast durchweg Umkehrungen von Dreiklängen oder Septakkorden: Es finden sich nur zwei Ausnahmen gegen Ende (A/C und E/F#). Solche Akkordfolgen kennt man aus dem Fusion Jazz, und es kann durchaus sein, dass Rudess damit nicht nur seine eigene Liebe zu diesem Genre ausdrücken, sondern auch auf eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Genesis' Song und dem Fusion Jazz hinweisen will. *Dance on a Volcano* enthält insgesamt eine beträchtliche Zahl von Harmonien, die sich schlecht durch gängige Akkordsymbole ausdrücken lassen (gleich am Anfang etwa steht *d-gis-a*) und die auch wesentlich schwieriger als die von Rudess gewählten Akkorde im Solo zu behandeln wären: In ihrer sehr speziellen Bauart lassen sie kaum Hinzufügung anderer Töne zu. So wird der Schnitt, den Rudess im instrumentalen Outro unterbringt, zu einer Gelegenheit, neben der eigenen Virtuosität (und der seiner Mitspieler) mit der Anspielung auf den Fusion Jazz auch eine intertextuelle Genre-Referenz einzuführen, die wiederum einen Hinweis darauf gibt, warum für Rudess *Dance on a Volcano* ein so wesentliches Stück ist.

40 Akkorde, deren Basston nicht mit dem Grundton des Akkordes übereinstimmt, geschrieben als Akkord/Basston.

KOMPOSITORISCHE STRATEGIEN BEI PINK FLOYD

Wir sehen den Bruch, den Schnitt bei Rudess als Mittel, um gleichsam einen persönlichen Kommentar abzugeben; bei Pink Floyd hingegen dient er dazu, komplexere Bezüge innerhalb eines Albums herzustellen und Raum zu gewinnen, um in den ursprünglichen Songs bereits angelegte Tendenzen weiter auszuführen.

Wenn wir versuchen, die Strategien zu verstehen, mit denen Pink Floyd ein sich über das gesamte Album *Wish You Were Here* spannendes Netz von Bezügen legt, so dürfen wir nicht vergessen, dass David Gilmours SOYCD-Motiv von Anfang an von den Mitgliedern der Gruppe nicht einfach als abstrakte musikalische Figur, sondern als etwas höchst semantisch und emotional aufgeladenes verstanden wurde:

these four notes seem to capture many of the feelings that the band had for Barrett. It is striking how much emotion the band attributed to this short instrumental phrase: over the years they described it as ›very sad,‹ ›plaintive,‹ ›poignant,‹ and ›mournful.‹⁴¹

Im Licht der Texte von *Wish You Were Here*⁴² und Aussagen der Bandmitglieder nimmt die Arbeit an diesem Motiv durchaus den Charakter eines, vor allem im Falle von Roger Waters, obsessiven Nachdenkens über das Schicksal von Syd Barrett an: Was trieb das eigentlich originellste Mitglied von Pink Floyd in übermäßigen Drogenkonsum und geistige Selbstzerstörung – und wie geht man, als Zeuge eines schockierenden Persönlichkeitszerfalls, damit um?

So nimmt es nicht Wunder, dass Cohen den Gesamtverlauf von *Shine On You Crazy Diamond* auf das Fünf-Phasen-Modell des Sterbeprozesses von Elisabeth Kübler-Ross bezieht und dabei deren Modell des Umgangs mit Verlust und Trauer auch im Entstehungsprozess des Albums wiedererkennt.⁴³ »Anger«, Zorn, ist eine Emotion, die nicht nur aus Part 6 von *Shine On You Crazy Diamond*, sondern überdeutlich auch aus *Welcome to the Machine* und *Have a Cigar* spricht; das einzige Stück von *Wish You Were Here*, das sich nicht dem Fünf-Phasen-Modell fügt, ist das Titelstück, dessen nostalgischer Charakter jedoch durchaus – wie angedeutet – in die Narration des Gesamtkonzeptes eingebunden werden kann.

Solch eine Deutung lässt die zunehmende Verdichtung innerer musikalischer Bezüge bei der Herstellung von *Wish You Were Here* als Ergebnis eines psychischen Prozesses erscheinen. Doch gibt es auch Hinweise darauf, dass der künstlerische Arbeitsprozess von Pink Floyd bereits zuvor durchaus bewusst gewählte Strategien umfasste, die das Entstehen musikalischer Kohärenz begünstigten. Am transparentesten ist hierbei wohl der Entstehungsprozess des Songs *Echoes* auf dem Album *Meddle*: Aus drei getrenn-

41 Cohen Druck i.V., 5.

42 Hierfür sei vor allem auf Rose 1995, 60–92 verwiesen. Der Text von *Shine On You Crazy Diamond* bezieht sich unmittelbar auf Syd Barrett (ebd., 63), die Texte von *Welcome to the Machine* (ebd., 74f.) und *Have a Cigar* (ebd., 79–81) kritisieren das Musikbusiness, dem Pink Floyd Mitschuld am psychischen Zerfall von Syd Barrett gab (siehe beispielsweise Gilmour in Edington 2012, 16:15–16:22); der Text von *Wish You Were Here* kann direkt auf Syd Barrett bezogen werden, aber Waters möchte die Aussage genereller verstanden wissen (z.B. ebd., 51:41–52:30).

43 Cohen Druck i.V., 3ff.

ten ganztägigen Sessions gingen 36 Musiksegmente hervor, die später abgehört und in eine neue Reihenfolge gebracht wurden; der daraus entstehende Probeschnitt war dann Grundlage, gewissermaßen Skizze, für die weitere Arbeit.⁴⁴ Für Pink Floyd stellte *Echoes* einen wesentlichen Schritt in Richtung auf die kohärente Großform eines Konzeptalbums dar.

Als frühere Variante dieses Verfahrens könnte vielleicht die stark an avantgardistische Montagethoden erinnernde Vorgehensweise angesehen werden, die Nick Mason für den zweiten Teil von *The Grand Vizier's Garden Party* wählte (auf *Ummagumma*): Aufnahmen von Schlagzeugsoli wurden in Schnipsel von 1, 2 und 3 Inch Länge geschnitten und in zufälliger Reihenfolge wieder aneinandergeschnitten⁴⁵; das Endergebnis deutet freilich darauf hin, dass Mason nicht den ganzen Teil zufällig entstehen ließ (wie Jones behauptet), sondern – da sich charakteristische Klänge mehrfach wiederholen – die durch zufälliges Zusammenkleben entstandenen Sounds in eine dramaturgisch sinnvolle Reihenfolge brachte.

Der Gesamtverlauf des Songs *A Saucerful of Secrets* (vom gleichnamigen, 1968 erschienenen Album) hingegen wurde durch eine Art architektonische Skizze vorab geplant:⁴⁶ Ganz ohne Vorplanung ließen sich namentlich zu Zeiten von 4- und 8-Spur-Bandmaschinen komplexere Tracks ohnehin nicht bewältigen⁴⁷, jedoch konnten weder Waters noch Mason Noten lesen⁴⁸ und entwickelten ihre eigenen, privaten Notationstechniken.

So betrachtet, lässt sich Vorausplanung mithilfe von graphischen Skizzen gerade bei Stücken wie dem Mittelteil des Songs *A Saucerful of Secrets* mit seinen ›psychedelischen‹, sich herkömmlicher Notation entziehenden Klängen als eine vielleicht der Not geschuldete, aber durchaus sachgerechte und sogar das Denken in unkonventionellen Kategorien fördernde Problemlösungsstrategie betrachten.

Der Begriff ›Strategie‹ impliziert freilich eine Zielgerichtetheit, die nicht immer gegeben sein muss. Der Anfangsklang von *Echoes* – ein sehr eigenartig verzerrter Klavierklang – ist ein Beispiel für ein Zufallsprodukt, das sich, sehr zur Frustration der Gruppe, später nicht wiederholen ließ. Entscheidend ist für solche Prozesse natürlich auch die filternde Wahrnehmung der Künstler*innen, die darüber bestimmt, welche solcher

44 Vgl. Jones 1996, 84; Schaffner 1991, 164.

45 Jones 1996, 55. Jones gilt als besonders unzuverlässige Quelle, doch würde die beschriebene Vorgehensweise sich mit dem Charakter der Klänge im fraglichen Stück decken. Das von Jones erwähnte Detail, dass Mason das Band nicht selbst schneiden durfte, weil er kein Gewerkschaftsmitglied war, spricht ebenfalls dafür, dass es sich nicht um eine Erfindung Jones handelt. Laut David Gilmour macht Jones eher bei neueren als bei älteren Stücken Pink Floyds Fehler (vgl. Cavanagh 1999). Leider gibt Mason in seiner Autobiographie keine Details zum Herstellungsprozess von *The Grand Vizier's Garden Party* preis. Im Übrigen ging auch George Martin bei *Being for the Benefit of Mr. Kite!* (auf dem Beatles-Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967) ähnlich vor (Lewisohn 1988, 99).

46 Jones 1996, 38; Harris 2005, 60f. Vgl. auch die Diskussion über den Zusammenhang zwischen den Strukturkonzepten bei Pink Floyd und dem akademischen Hintergrund – Waters, Wright und Mason hatten Architektur studiert – bei Schaffner 1991, 129–131, 164.

47 Vgl. Nick Mason in Schaffner 1991, 130.

48 Vgl. zu Waters Jones 1996, 70 und Schaffner 1991, 152; zu Mason ebd., 236.

›Zufälle‹ man für ein Stück nutzt und welche nicht. Doch hört man immer wieder von Popmusiker*innen von derartigen glücklichen Zufällen und Ergebnissen, die sich oft keineswegs auf geradlinigem Weg ergaben. Jørn Ellerbrook, früherer Keyboarder der deutschen Hardrockband Helloween, meinte hierzu:

Meist wird hinterher so getan, als sei das Ergebnis geplant, dabei war es im Grunde nur Gedaddel. So war es zum Beispiel, als die ersten AKAI-Sampler kamen, irgendjemand probierte dann mal aus, was passiert, wenn man zwei verschiedene Samples übereinanderlegt, und schon hatte man einen neuen Sound.⁴⁹

EIN SCHIEFER VERGLEICH?

Es ließe sich kaum ein größerer Kontrast zu den experimentellen, mitunter auch wohl chaotischen Methoden von Pink Floyd denken als die Vorgehensweise, die Jordan Rudess für seine Coverversion von *Dance On A Volcano* wählte:

I've been working with the same transcriber for 18 years and it started with asking him to [do] transcriptions of everything I needed. After he would notate the parts, we would talk about them and make sure I was satisfied with everything. Having come from a classical background I'm always interested to see things written out. [...] in the days when I recorded this version I had midi routed to all [synthesizers] and I would run around the room and just supervise the automation and make sure everything was flowing smoothly.⁵⁰

Solche Techniken sind auf Effizienz berechnet, auf ihrer Basis entfaltet Rudess seine Virtuosität: Improvisation mit dem *continuum fingerboard* – das sehr viel mehr klangliche Gestaltungsmöglichkeiten als ein herkömmliches Keyboard bietet, aber auch sehr viel größere Fingerkontrolle erfordert – über eine rhythmisch und gegen Ende auch harmonisch halsbrecherische Progression ist ein musikalischer ›stunt‹. Die musikalische Analyse fördert keine subtilen harmonischen oder motivischen Bezüge zu Tage, stattdessen einen eklektischen, aber auch souveränen, verspielten und zuweilen selbstironischen Umgang mit sehr unterschiedlichen Traditionen von Liszt über Fusion Jazz bis zum Heavy Metal (der vor allem das Klangbild von Rudess' Coverversion prägt).

Auf der andern Seite steht bei Pink Floyd ein komplexer, kaum im Voraus berechenbarer und für die Musiker selbst oft quälender Produktionsprozess, und als Resultat ergibt sich nicht nur ein äußerst dichtes und vielschichtiges Netz musikalischer Beziehungen (bei im Vergleich zu Genesis und Rudess doch deutlich einfacherer Harmonik und Rhythmik!), sondern auch – namentlich in *Shine On You Crazy Diamond* – eine komplexe Form, die in der Popmusik kein Gegenstück hat. Das Finden solch einer Form lässt sich kaum denken ohne die Erfahrungen, die Pink Floyd mit dem Hin- und Herschieben musikalischer Schnipsel – wie in *Echoes* – und mit graphischer Vorplanung elektroni-

49 Telefongespräch Ellerbrooks mit den Autoren, 11.2.2017.

50 E-Mail von Rudess an die Autoren, 25.2.2017.

scher Montagen – wie in *Saucerful of Secrets* – gesammelt hatte, wohl auch nicht ohne die kompositorische Kompetenz von Richard Wright. Es lässt sich aber ebenso wenig denken ohne den biographischen Hintergrund, die Tragödie des ehemaligen Bandmitglieds Syd Barrett, die alle Bandmitglieder gleichermaßen anging; und Tragödien dieser Art dürften viele Fans von Pink Floyd damals aus eigener Anschauung vertraut gewesen sein – es sei nur an das Nachwort von Philip Dicks 1977 erschienenem Science Fiction Roman *A Scanner Darkly* erinnert, dessen erste Zeilen hier zitiert werden mögen:

This has been a novel about some people who were punished entirely too much for what they did. They wanted to have a good time, but they were like children playing in the street; they could see one after another of them being killed – run over, maimed, destroyed – but they continued to play anyhow. We really all were very happy for a while, sitting around not toiling but just bullshitting and playing, but it was for such a terribly brief time, and then the punishment was beyond belief: even if we could see it, we could not believe it. For example, while I was writing this I learned that the person on whom the character Jerry Fabin is based killed himself. My friend on whom I based the character Ernie Luckman died before I began the novel...⁵¹

In einer derartigen Perspektive ließe sich vielleicht sogar die Produktion von *Wish You Were Here* als *performance* für ein fernes Publikum betrachten.

Doch auch ohne solche Spekulation zeigt sich, dass den so gegensätzlichen Verfahrensweisen von Pink Floyd und Rudess durchaus ebenso gegensätzliche musikanalytische Befunde entsprechen, trotz des gegebenen Traditionszusammenhangs, trotz der in beiden Fällen vorliegenden Komplexität der Ergebnisse. Es wäre zu prüfen, inwieweit derlei Korrespondenzen zwischen Produktionsprozess und musikalischer Struktur in andern Werken der Popmusik zu verzeichnen sind.

Literatur

- Auslander, Philip (2004), »Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto«, *Contemporary Theatre Review* 14/1, 1–13.
- Cavanagh, David (1999), »Cash for Questions with David Gilmour«, *Q-Magazine* 153, Juni 1999. <http://pfco.neptunepinkfloyd.co.uk/band/interviews/djg/djgcash.html> (17.5.2017)
- Cohen, Gilad (2015), »Expansive Form in Pink Floyd's ›Dogs‹«, *music theory online* 21/2. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.cohen.html> (30.4.2017)
- (Druck i.V.), »The Shadow of Yesterday's Triumph: Pink Floyd's ›Shine On‹ and Stage Theories of Grief«, *Music Theory Spectrum*, <http://www.giladcohen.com/live> [Manuskript; Menüpunkt »research«] (30.4.2017)
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press.

51 Dick 1977, 218.

- Dick, Philip (1977), *A Scanner Darkly*, New York: Doubleday, Reprint London: Orion Publishing Group 2006.
- Edington, John (Rg.) (2012), *The Story of Wish You Were Here*, DVD, UK: Eagle Rock Entertainment. https://www.youtube.com/watch?v=wbM2_JeDuY (30.4.2017).
- Fast, Susan (2001), *In the Houses of the Holy. Led Zeppelin and the Power of Rock Music*, New York: Oxford University Press.
- Harris, John (2005), *The Dark Side of the Moon – The Making of the Pink Floyd Masterpiece*, Cambridge: Da Capo Press.
- Huschner, Roland (2016), »[...] if it would be me producing the song...« *Eine Studie zu den Prozessen in Tonstudios der populären Musikproduktion*, Phil. Diss., Humboldt-Universität zu Berlin. [http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/huschner-roland-2016-07-18/PDF/huschner.pdf](http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/huschner-roland-2016-07-18/PDF/huschner-roland-2016-07-18/PDF/huschner.pdf) (30.4.2017)
- Jones, Cliff (1996), *Echoes: The Stories Behind Every Pink Floyd Song*, London: Carlton Books.
- Kaiser, Ulrich (2011) »Babylonian Confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik«, *ZGMTH* 8/1, 43–75.
- Kent, Nick (1974), »Floyd Juggernaut... the road to 1984?«, *New Musical Express*, 23. November 1974, 23f. <https://blog.ryjones.org/1974-new-music-express-nick-kent-pink-floyd-review> (15.5.2017)
- Letts, Marianne Tatom (2005), »*How to Disappear Completely*«: *Radiohead and the Resistant Concept Album*, PhD, University of Texas at Austin. <http://www.library.utexas.edu/etd/d/2005/lettsm76116/lettsm76116.pdf> (14.8.2018)
- Lewisohn, Mark (1988), *The Complete Beatles Recording Sessions*, New York: Harmony Books.
- Rose, Philip A. (1995), *Which one's Pink? Towards an Analysis of the Concept Albums of Roger Waters and Pink Floyd*, Master thesis, McMaster University Hamilton, Ontario. <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/11030/1/fulltext.pdf> (30.4.2017)
- Rudess, Jordan C. (2008), *The Dream Theater Keyboard Experience*, Van Nuys, CA: Alfred Publishing.
- Rüther, Tobias (2008), *Helden. David Bowie und Berlin*. Berlin: Rogner & Bernhard.
- Schaffner, Nicholas (1991), *Saucerful of Secrets – The Pink Floyd Odyssey*, New York: Harmony Books, Reprint New York: Dell Publishing 1992.
- Sedgewick, Nick (1975), »A Rambling Conversation with Roger Waters Concerning all this and that«, in: *Wish You Were Here-Songbook*, London: Pink Floyd Music Publishers, 9–23.
- Spicer, Mark (2000), »Large-Scale Strategy and Compositional Design in the Early Music of Genesis«, in: *Expression in Pop-Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*, hg. von Walter Everett, New York: Garland Publishing, 71–111.
- Stockhausen, Karlheinz (1971), »*Stop für Orchester (1965)*«, in: ders., *Texte zur Musik*, Bd. 3, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 72–74.

Wicke, Peter (2003), »Popmusik in der Analyse«, *Acta Musicologica* 75/1, 107–126.
http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_popmusik-in-der-analyse.htm
(30.4.2017)

Videos

Pink Floyd, Audiomitschnitt vom Konzert 15.11.1974, Empire Pool, Wembley, London.
<https://www.youtube.com/watch?v=9V93XtG04GI> (fälschlich ausgewiesen als
15.12.1974, an diesem Tag fand kein Konzert statt) (18.5.2017)

Pink Floyd, Audiomitschnitt vom Konzert 16.11.1974, Empire Pool, Wembley, London,
England (Alan Freeman Show, BBC Radio 1, broadcast 11 January 1975). [https://
www.youtube.com/watch?v=F9vJy7IDHzk](https://www.youtube.com/watch?v=F9vJy7IDHzk) (18.5.2017)

Diskographie

Pink Floyd, *Wish You Were Here*, Columbia PC 33453 (1975) (LP); EMI, 50999 028945
2 2 (2011) (CD).

Genesis, *A Trick of the Tail* Deutschland/Europa: Charisma Records 6369 974 (1975)
(LP); UK: Charisma Records CDS 4001 (1976) (LP); Virgin Records/Charisma Records
(1984) CDSCD 4001 (CD).

Jordan Rudess, *The Road Home*, Magna Carta MA-9092-2 (2007) (CD).

Zur produktionsbezogenen Perspektive bei der Analyse von Popmusik

Roland Huschner

ABSTRACT: Das Tonstudio ist in der Popmusik der Ort, an dem die wichtigsten musikalischen Entscheidungen getroffen werden. Dort erhalten die Songs oder Tracks im Rahmen von Verhandlungen zwischen Studioakteur*innen und Musiker*innen jene musikwissenschaftlich schwer fassbare klangliche ›Konkurrenzfähigkeit‹ und Form, die sie musikalisch und außermusikalisch ›anschlussfähig‹ machen sollen. In Analysen, die sich ausschließlich auf die Klangkonfigurationen von Popmusik konzentrieren, entfällt die Untersuchung dieser klangstrukturierenden soziokulturellen Prozesse innerhalb von Tonstudios und deren potentieller Auswirkungen auf die Rezeption. Der vorliegende Aufsatz zeigt anhand ausgewählter Beispiele einer ethnographischen Studie den möglichen Mehrwert einer sowohl handwerklich als auch soziokulturell fundierten Produktionsperspektive für analytische Zugriffe auf populäre Musik.

In pop music, the recording studio is the place where the most important musical decisions are made. It is there that songs or tracks, in the course of negotiations between producers, technicians and musicians, achieve that 'competitiveness' and form which are supposed to make them musically and metamusically 'accessible', features which are not easy to grasp musicologically. Analyses that focus exclusively on the sound configurations of pop music tend to ignore the sociocultural processes structuring the song and its sound as well as their potential effect on the song's reception. Based on selected examples taken from an ethnographic study, this article reveals the advantages of a technically as well as socioculturally informed production perspective for the analysis of popular music.

Bereits vor zwanzig Jahren stellte Simon Frith fest, dass das Tonstudio der Ort sei, »where the most interesting and influential musical value judgements are made.«¹ Weiterhin wies er in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der in den Tonstudios wirkenden Tontechniker*innen und vor allem Produzent*innen hin, die entgegen einer häufigen Wahrnehmung die Kommunikation zwischen Künstler*innen und Hörenden nicht stören oder verhindern, sondern vielmehr unterstützend wirken würden: »they may, in fact, make that communication possible.«² Frith untersuchte die sich grundlegend verändernde Wahrnehmung der Künstler- und Produzent*innenrolle innerhalb der Rockmusik der späten 1960er Jahre und kam zum Ergebnis, dass der Einfluss der Produzent*innen am Ende eines mehrjährigen Wandlungsprozesses durch Musiker*innen und Journalist*innen

1 Frith 1998, 59.

2 Ebd., 62.

vor allem als nachteilig angesehen wurde.³ Die Dauerhaftigkeit solcher Wertungen thematisiert Peter Doyle 2009 in seinem Podcast *Working for the Man*: Die (nichtakademische) Darstellung der Beziehung zwischen Künstler*innen und Produzent*innen falle häufig zum Nachteil der letztgenannten aus und beschreibe diese z.B. als »unrepentant corrupter of artistic purity.«⁴ Bei Allan Moore heißt es deutlich neutraler: »Producers and engineers [...] alter the sound that they hear in order to create the sound they believe listeners will accept.«⁵ Allerdings spielt auch in Moores Überlegungen die Idee des Veränderns der Klangkonfigurationen ohne großes Mitspracherecht der betroffenen Musiker*innen eine Rolle.

Es ist u. a. zur Aufklärung solcher Annahmen begrüßenswert, dass der besonderen Rolle und Funktion von Tonstudios (samt den dort tätigen Akteur*innen) in den Prozessen der populären Musikproduktion in den letzten zehn Jahren – zuvor geschah das nur sporadisch⁶ – verstärkte Aufmerksamkeit zuteilwurde.⁷ Bisher wurden Tonstudios zumeist als eine Art ›black box‹ wahrgenommen, aus welcher Bands oder Einzelmusiker*innen nach einem mehr oder weniger langen Zeitraum mit einem Tonträger herauskamen, der die dort aufgenommenen oder entstandenen Klangkonfigurationen enthielt. Gleichzeitig scheint es aber bei den die Tonstudios nutzenden Musiker*innen spezifische und zugleich sich stark voneinander unterscheidende Vorstellungen davon zu geben, was im Tonstudio passiert bzw. zu passieren hat⁸, ohne dass die Institution Tonstudio und die damit verbundene Rolle der Produzent*innen hinterfragt würden: Entweder wird in Abhängigkeit von den verfügbaren Mitteln ein möglichst professionelles Tonstudio bzw. Projektstudio samt dazugehörigen Akteur*innen gemietet oder es wird in Ermangelung von Ressourcen im Homestudio ›selbst produziert‹. Der Schritt der Produktion wird, in welcher Konstellation auch immer, nie übersprungen. Was dieser Schritt indes konkret beinhaltet, kann weder begrifflich genau bestimmt noch antizipiert werden und ergibt sich häufig erst im Verlauf der Produktionsprozesse.⁹ Tonstudios sind in Form der Produktion und des Masterings also jene Orte, die den Klangkonfigurationen der Popmusik ihre für eine Publikation finale Erscheinungsform geben.¹⁰ Trotz der daraus folgenden

3 Frith 2012, zitiert nach: Zagorski-Thomas 2014, 207.

4 Doyle 2009.

5 Moore 2012, 188.

6 Vgl. u.a. Massey 2000; Zak 2001; Meintjes 2003; Moehn 2005.

7 Vgl. u.a. das *Journal on the Art of Record Production (JARP)*, <http://arpjournal.com> (28.2.2017); Burgess 2005; Zagorski-Thomas 2014, 108; Huschner 2016.

8 Kramarz 2014, 57; Thompson/Lashua 2016.

9 Huschner 2016, 6–30, 355–370; Moore 2012, 188.

10 Mit ›Klangkonfiguration‹ werden hier alle Prozesse in Tonstudios zusammengefasst, die synthetische, analoge oder natürliche Klänge erzeugen, bearbeiten und konfigurieren, wodurch am Ende dieser Vorgänge eine Auswahl und Anordnung von Klängen als Resultat steht, die wir beim Hören dechiffrieren, also nach uns bekannten Mustern zusammensetzen. Nicht jede Studioproduktion zielt automatisch auf massenhaften Konsum ab (z.B. ein Song als Geburtstagsgeschenk). Ich gehe hier dennoch vorrangig von Aktivitäten aus, die mittels getätigten Investitionen zu einer Positionierung im Feld der Popmusik führen und nach Möglichkeit Profite erwirtschaften sollen. Vgl. Huschner 2016, 59, 269–272; zur Kritik an der Unterscheidung zwischen »kommerziell« und »nicht-kommerziell« vgl. Wicke 1993. ›(Popmusik-)Publikation‹ bezeichnet – bezogen auf Songs, Tracks usw. – die

Relevanz dieser Prozesse beschränkten sich Betrachtungen von Tonstudios bisher meist auf historische und technische Aspekte.¹¹ Beschreibungen der Interaktionen zwischen Produzent*innen, Tonmeister*innen und Popmusiker*innen liegen in Form von einigen (älteren) ethnographischen Studien¹² vor, deren Erkenntnisinteresse sich jedoch nicht explizit auf das Erklären dieser Interaktionen und ihrer Auswirkungen bezog.¹³

Mein Anliegen war es daher, die ›black box‹ Tonstudio zu erhellen. Im Rahmen meiner Forschungen besuchte ich über zwei Jahre hinweg Sessions in verschiedenen Berliner Studios. Die von mir beobachteten Bands würde ich allgemein den Genres Rock, Jazz, Pop und Deutscher Schlager zuordnen. Die Bandbreite der beobachteten Sessions reichte vom Einspielprozess über das Editing und Mixen bis hin zum Mastering; die Studios wiederum variierten vom Wohnzimmer mit Gesangskabine bis hin zu Studios, die bezüglich des finanziellen Aufwandes ihrer Ausstattung und der Gebäudekosten deutlich im sechs- oder sogar siebenstelligen Bereich zu verorten waren. In solchen hochpreisigen Studios wurden dementsprechend Aufnahmen und/oder Mischungen für national oder international erfolgreiche Formationen angefertigt. Meine Rolle in den jeweiligen Sessions variierte zwischen teilnehmendem Beobachter, Sessionmusiker, Co-Produzent, Bandmitglied oder kompositorischem Ideengeber. Bei den Sessions, die zwischen vier und mehr als acht Stunden dauerten, wurde mir gestattet, ein Diktiergerät mitlaufen zu lassen, sodass Gespräche der für die Analyse ausgewählten Sessions anschließend transkribiert werden konnten.¹⁴ Die Analyse der Transkriptionen, welche u.a. in Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Kapitalsorten und seinem Feldbegriff sowie Michel Foucaults Diskurs- und Machtbegriff vollzogen wurde¹⁵, hatte zum Ziel, die Funktion und

Veröffentlichung eines Mediums (CD, mp3, FLAC usw.) mit klanglich-musikalischem Inhalt sowie die damit einhergehende Flut von Informationen, Anekdoten, Werbeanzeigen, Videos usw., die Interpretationsmöglichkeiten über die Konstruktion von Künstler*innen- oder Band-Images festzulegen suchen. Selbst im Bereich der Hobbymusiker*innen im Internet und ohne Labelanschluss sind Kopplungen von Songveröffentlichungen und weiteren medialen Inhalten relativ üblich.

11 Z.B. Bennet 2009; Barber 2012.

12 Ethnographische Studien basieren auf Daten, die durch teilnehmende Beobachtung erhoben wurden. Die Forschenden bewegen sich dabei gemeinsam mit den Akteur*innen des Feldes in den ausgewählten Bereichen, hier z.B. Tonstudios, und übernehmen teilweise auch bestimmte Rollen, z.B. als Bandmanager*in oder Tontechniker*in. Die mittels Feldnotizen oder Audiomitschnitten festgehaltenen Daten werden dann transkribiert und in Form einer detaillierten Beschreibung veröffentlicht. Idealerweise entstehen so ausschließlich durch die Kenntnis der Daten spezifische Fragen, die dann durch weitere ethnographische Forschungen beantwortet werden können. Zu dieser Form der Forschung hinsichtlich der Tonstudios vgl. Huschner 2016, 120–128.

13 Vgl. z.B. Hennion 1981, 1983 und 1989; Meintjes 2003; Moehn 2005.

14 Es wurde vertraglich vereinbart, dass weder die Studios noch die Akteur*innen im Rahmen meiner Analyse namentlich genannt, sondern nur anonymisiert verwendet werden dürfen, damit ihnen kein beruflicher Nachteil entsteht.

15 Vgl. Bourdieu 1993a; Bourdieu 2005, 49–79; Foucault 2005 und 2013, 74; Huschner 2016, 66–97, 371–379. In der ethnographischen Forschung bezeichnet ›Feld‹ allgemein den Bereich, in welchem sich das alltägliche Leben der zu untersuchenden Gemeinschaften, Institutionen etc. vollzieht und Daten erhoben werden. Bei Bourdieu ist das ›Feld‹, vereinfacht dargestellt, ein bestimmter Bereich, in welchem mittels verschiedener Kapitalsorten um die Herrschaft und Deutungshoheit gekämpft wird, wodurch die Strukturen des Feldes ständig reproduziert werden.

Rolle von Produzent*innen innerhalb der Tonstudios, die klanglichen Bezugspunkte von Verhandlungen der Akteur*innen untereinander sowie deren Auswirkungen zu erklären.

Eine Analyse der während meiner Beobachtungen gehörten Klangkonfigurationen und deren Veränderungsprozesse wäre naheliegend gewesen, konnte aus verschiedenen Gründen aber nicht erschöpfend vorgenommen werden: Einer der wichtigsten Gründe dafür war, dass bereits der wissenschaftlich-ethnographische Zugang zu Studioprozessen ein komplexes und schwieriges Unterfangen darstellte¹⁶, in dessen Rahmen ein vollständiger Zugriff auf sämtliche Entwicklungsstadien der aufgenommenen Songs aufgrund des Wunsches nach Diskretion der beteiligten Akteur*innen praktisch unmöglich war. Einige diesbezüglich unproblematische Klangfragmente verschiedener Entwicklungsstadien werden jedoch anhand von zwei Beispielen weiter unten vorgestellt. Dementsprechend wird innerhalb dieses Aufsatzes keine exemplarische Analyse einzelner Songs vollzogen oder eine analytische Methodik präsentiert, sondern der Versuch unternommen, den möglichen Mehrwert einer produktionsbezogenen Perspektive bzw. deren Einbeziehung für einen musikanalytischen Zugriff auf populäre Musik allgemein zu verdeutlichen.

ZU EINIGEN SCHWIERIGKEITEN DER ANALYSE VON POPMUSIK

Um populäre Musik handelt es sich nach Peter Wicke dann, wenn soziale, kulturelle und ästhetische Praktiken »sowohl durch Klang als auch den Warenzusammenhang vermittelt«¹⁷ werden. Die angesichts dieser Definition in der Vergangenheit geführte Diskussion über die Risiken eines einseitigen musikwissenschaftlich-analytischen Zugriffs ausschließlich auf die klanglichen Erzeugnisse des Popmusikfeldes soll hier nur angedeutet werden: Wickes Aufgreifen einer Kritik Simon Friths bezüglich der Konstruktion eines popmusikalischen ›Textes‹ durch die Verwendung ungeeigneter analytischer Methoden und bezüglich der Fokussierung auf nur sehr begrenzt relevante Aspekte und der damit einhergehenden Erzeugung bestimmter Hörweisen¹⁸ hat in der Auseinandersetzung mit populärer Musik Widerhall, aber auch Kritik gefunden und zu einer Weiterentwicklung beigetragen.¹⁹ Wickes Bedenken seien erneut angeführt, weil es in den letzten Jahren einige Versuche gab, bestimmte Qualitäten ausschließlich in der »Musik selbst«²⁰ auszumachen, z.B. in Form der Parameter Harmonik, Metrik, Form, mittels Analyse der Funktionsharmonik, Harmoniefolgen, Ursatzlinien nach Schenker usw.²¹ Die zahlreichen

16 Huschner, 2016, 130–136 und passim.

17 Wicke 2004, 166.

18 Wicke 2003.

19 Z.B. Steinbrecher 2016, 42. Der musikanalytische Zugriff wird dabei etwa als nur eine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Popmusik begriffen, vgl. Doehring 2012, 28. Versuche, die Kritik aufzugreifen, finden sich weiterhin bei Doehring 2015, 148–151; Danielsen 2015, 68f.; Zagorski-Thomas 2015, 30; Appen 2015.

20 Zur Kritik am Begriff der ›Musik selbst‹ vgl. Wicke, 2003; Papenburg 2008, 91–94.

21 Vgl. Kramarz 2014; Everett 2015; Riedemann 2012, wobei Riedemann selbst auf die durch die Komplexität »musik- und textimmanenter« Faktoren bedingten Grenzen des Ansatzes verweist (ebd., 53).

›außermusikalischen‹ Faktoren²², die für einen (jeweils zu definierenden) Erfolg in der Popmusikproduktion entscheidend sind, werden bei einer solchen Herangehensweise ignoriert oder marginalisiert.²³ Als Beispiele seien die Songs *Breathe* (1996) von Midge Ure und *Too Close* (2011) von Alex Clare genannt, die beide erst durch die Nutzung als Werbemusik zwei (1998) bzw. ein Jahr (2012) nach ihrer Veröffentlichung und nicht etwa allein durch inhärente ›Hitqualitäten‹ berühmt wurden.²⁴ Diesbezüglich sei die Produzentin Lauren Christy vom Produktionsteam *The Matrix*²⁵ zitiert:

I have a collection of hit songs that were never hits on my iTunes. To me they were still hit songs but the person got fired at the label or the right indie promotion people weren't put on the job. There are a horrible lot of things that are outside the control of the artist. [...] [This happens] probably 95% of the time.²⁶

Einen rezeptionsästhetischen Ansatz wählt Allan Moore²⁷, indem er sich der Frage widmet, wie Hörer*innen bestimmte Songs interpretieren.²⁸ Er nutzt dazu die der Psychologie entstammenden Ansätze ›embodied cognition‹ und ›ecological perception‹.²⁹ Grob zusammengefasst lässt sich aus dem Prinzip der ›ecological perception‹ die Idee ableiten, dass Klangkonfigurationen Informationen bereitstellen, die von Hörer*innen mithilfe von Erfahrungswerten entschlüsselt werden könnten und somit mögliche Interpreta-

22 Huschner 2016, 112f., 199.

23 Neben dieser Problematisierung sei darauf verwiesen, dass Klang nicht zwangsläufig als Träger von Bedeutung wahrgenommen werden muss, um strukturiert zu werden, sondern Hörpraxen existieren, die – vereinfacht formuliert – vor allem auf die sinnliche Erfahrung des Klangs abzielen, weshalb die Redundanz klangerlicher Strukturen in der Rock- oder Popmusik für diese Art des Hörens ein Vorteil ist. Eine Art des Hörens, die z.B. von den weiter unten besprochenen Ansätzen Moores und Zagorski-Thomas' nicht adressiert werden kann. Diesbezüglich ist Peter Wickses 14 Jahre alte Kritik noch immer zutreffend.

24 Vgl. Hampp 2012; Midge Ure: <http://www.midgeure.co.uk/archive/newsbreathe.html> (16.4.2017). Angemerkt sei, dass die Beschaffenheit der Klangkonfigurationen natürlich wichtig ist, um überhaupt das Potential für diese Art der Verbreitung zu haben, eine alleinige Konzentration auf klangliche Faktoren aber der Funktionsweise des Feldes der Popmusikproduktion meiner Meinung nach nicht gerecht wird. Die damit zusammenhängenden Konzepte der ›Anschlussfähigkeit‹ und ›klanglichen Konkurrenzfähigkeit‹ bezüglich eines potentiellen Funktionierens als Popmusik werden weiter unten thematisiert.

25 Das Produktionsteam besteht aus Lauren Christy, Graham Edwards und Scott Spock und ist in den 2000er Jahren für zahlreiche Erfolge (mit)verantwortlich, so z.B. Avril Lavignes Songs *Complicated* (2003) und *I'm With You* (2004); vgl. *The Matrix*: <http://www.thematrixmusic.com/Home.html> (27.5.2017).

26 Zit. nach Burgess 2011.

27 Die Auseinandersetzung mit Moore ist von Belang, weil Zagorski-Thomas' *The Musicology of Record Production* zahlreiche Berührungspunkte mit meinen Forschungen besitzt und sowohl Moores als auch Zagorski-Thomas' Publikation beide mit den eben angeführten psychologischen Konzepten arbeiteten, vgl. Zagorski-Thomas 2014, 27f. Ferner hat Moore das Tonstudio mittels seiner »sound-box« bereits teilweise in die Popmusikanalyse eingebunden, vgl. Dockwray/Moore 2010.

28 Moore 2012, 3.

29 Ich verweise diesbezüglich vor allem auf Moore, da er die Herkunft der Konzepte ausführlich erläutert, vgl. ebd., 12.

tionsräume begrenzen.³⁰ Simon Zagorski-Thomas führt als Beispiel dafür den gewählten Hall einer Produktion an: Besondere klangliche Halleffekte implizierten bestimmte Hallräume.³¹ So können etwa ein besonders großer (eine Kathedrale oder Konzertsaal) oder ein besonders kleiner Raum (ein Wohnzimmer) in Verbindung mit anderen Faktoren die Interpretationsspielräume der Hörer*innen deutlich einschränken. ›Embodied cognition‹ wiederum zielt auf das Anwenden bestimmter bekannter Schemata zur Entschlüsselung von neuen, hier klanglich-kompositorischen Informationen durch Metaphern ab: Zagorski-Thomas verweist z.B. auf die bekannten oder imaginierten Spielpattern auf einer Snare Drum, die gemeinsam mit deren ebenfalls bekanntem Klang (eine Verbindung von ›ecological perception‹ und ›cross-domain mapping‹) eine bestimmte Interpretation, z.B. ein Militärbegräbnis oder eine Gedenkfeier, nahelegten bzw. anböten.³² Diese so eingegrenzten Möglichkeiten der Wahrnehmung von klanglichen Ereignissen in Songs werden von Moore als »affordance«³³ bezeichnet.

Die Schwierigkeit einer adäquaten Darstellung und die mit der Wiedergabe von Songs in Fünf-Linien-Notation bei Moore³⁴ verbundenen Probleme hat Wicke bereits 2003 angesprochen.³⁵ Gleiches gilt für das traditionelle Vokabular, mit dem bei Moore bestimmte harmonische Wendungen analysiert werden: »tonic«, »cadence«, »dominant«.³⁶ Weiterhin betont Moore zwar mehrfach, dass Songs stets mehrere Aussagen hätten³⁷, aber die Wortwahl und eben auch der theoretisch beeindruckende Unterbau seiner Interpretationen verstärken den Eindruck, dass es am Ende doch ein ›besseres‹, wenn schon nicht alleinig ›richtiges‹ Hören geben könnte: Moores Lesart von Bob Dylans *All Along the Watchtower* (1967) zielt beispielsweise darauf, die bisher ungelösten Probleme mit dem rätselhaften Text zu umschiffen, Tori Amos' *Hey Jupiter* (1996) sei laut Moore besser als innerer Monolog zu verstehen usw.³⁸ Moore beschränkt seine Auseinandersetzung auf Songs mit englischen Texten³⁹, wodurch Popmusik ohne Vocals, Hörer*innen mit begrenzten Englischkenntnissen und Songs, die in Fantasiesprache gesungen werden (z.B. *Hjómáland* von Sigur Rós, 2007), inhaltlich kryptisch sind (z.B. *Black Hole Sun* von

30 Ebd., 243–248.

31 Zagorski-Thomas 2014, 47f.

32 Ebd., 9–13.

33 Moore 2012, 6, 12 und passim.

34 Ebd., z.B. 116, 234, 240.

35 Wicke 2003.

36 Moore 2012, 226, 233, 235, 296 und passim.

37 Ebd., 12, 330 und passim.

38 Ebd., 240f., 252.

39 Ebd., 3.

Soundgarden, 1994) oder deren Texte vor allem eine rhythmische und nicht inhaltliche Funktion erfüllen⁴⁰, von seinen Erklärungen ausgeschlossen werden.⁴¹

Zagorski-Thomas widmet sich umfassend den diversen Einflüssen von Tonstudios auf die Rezeption von Popmusik, z.B. in Form von »sonic cartoons«. Damit sind Übertreibungen von bestimmten Frequenzen oder Kombinationen von Instrumenten, Hallräumen oder spezifischen Klängen gemeint, die Rezipient*innen inzwischen weitgehend fraglos akzeptieren.⁴² Obwohl ich Zagorski-Thomas' Kritik an der mangelnden Angemessenheit vieler verfügbarer analytischer Instrumente der Popmusikanalyse teile⁴³, scheint mir seine nicht-modifizierte Übernahme bzw. Kombination zahlreicher verschiedener Ansätze wie u.a. der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), der »social construction of technology« (SCOT) oder dem »systems approach to creativity«⁴⁴ problematisch zu sein. Die Nutzung von Begriffen Pierre Bourdieus, z.B. die verschiedenen Kapitalsorten, samt damit verbundenem bzw. impliziertem theoretischen Überbau⁴⁵, in Verbindung mit der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours ist angesichts der Kritik Latours an der kritischen Soziologie und der ANT als Gegenentwurf zu dieser zumindest diskutabel.⁴⁶ Trotzdem spricht Zagorski-Thomas wichtige Aspekte an: Etwa die Notwendigkeit der Kenntnisse der für die Analyse notwendigen soziokulturellen Kontexte auf Produktions- sowie Rezeptionsseite, die Frage nach den Maßstäben von Bewertungen innerhalb der Produktionsprozesse oder die Forderung nach ethnographischen Studien über Hörer*innen und Produzent*innen.⁴⁷

Man kann also zwei gängige Ziele der Analyse von Popmusik erkennen: Erstens die Suche nach den inhärenten Hitqualitäten, also die klanglich-kompositorischen Faktoren für angestrebten ökonomischen Profit – ein Aspekt, den ich aus den genannten Gründen hier nicht weiter verfolgen werde. Zweitens die Versuche, plausible Interpretationen ausgewählter Songs anzubieten, wie es z.B. Moore und indirekt Zagorski-Thomas vorschlagen. Ich möchte noch ein drittes Ziel formulieren: Die Analyse von Popsongs in Verbindung mit Analysen des soziokulturellen Entstehungskontextes, um die Funktionsweise

40 Ina Plodroch thematisiert diese bereits länger stattfindende Entwicklung: »Und worüber die Band da singt – wen interessiert das schon?« (Plodroch 2017) und zitiert eine Quelle hinsichtlich der Bedeutung der Texte folgendermaßen: »Das beste Beispiel ist wohl [Max Martins] erster Nummer-Eins-Song »Hit me Baby (One More Time)« von Britney Spears. Die Zeile ist einfach Quatsch, es müsste heißen: hit me up one more time. Als der Song rauskam, wusste niemand, was das heißen soll. Aber das war egal. Es machte ihn als Hit sogar noch attraktiver.« (ebd.)

41 Bei aller Kritik sei angemerkt, dass ich das Unterfangen der Popmusikanalyse als dezidiert musikwissenschaftliche Aufgabe ansehe und somit die hier kritisierten Ansätze trotzdem als sinnvoll erachte, um der Lösung der genannten Probleme näher zu kommen.

42 Zagorski-Thomas 2014, 49–69.

43 Ebd., 156.

44 Ebd., 4. Dass es sich eher um eine Sammlung verschiedener Zugangsmöglichkeiten und nicht um ein wirkliches Modell handelt, thematisiert auch Elsdon (2016, 178).

45 Weiterhin der Feld- oder Habitus-Begriff, vgl. Zagorski-Thomas 2014, 88, 116, 130, 209–211.

46 Selbstverständlich kann die ANT zur Nachzeichnung von Studioprozessen genutzt werden, meine Kritik richtet sich hier auf Zagorski-Thomas' Kombination mit Elementen der kritischen Soziologie, gegen die Latour entschieden argumentiert, vgl. Latour 2010, 7, 146, 269.

47 Zagorski-Thomas 2014, 22f., 36f., 64f., 77.

des Feldes der Popmusikproduktion und seiner diesbezüglichen Veränderungen in den beobachteten Bereichen darstellen zu können.

Die zwei letztgenannten Ziele profitieren vom Hinzuziehen der Produktionsperspektive: Moore thematisiert den Einfluss der Studioakteur*innen⁴⁸ und merkt an, dass u.a. auch die Stabilität der Beziehungen zwischen Produzent*innen, Tontechniker*innen und Musiker*innen zu berücksichtigen sei. Dies wäre mangels detaillierter Kenntnisse der Prozesse aber nur selten möglich.⁴⁹ Gleichzeitig ist das Tonstudio ein Ort, an dem der (ideologische) Einfluss des Popmusikfeldes in Form von Diskussionen über Klänge, deren Bewertung und Deutung in Bezug auf andere Klangkonfigurationen sowie die hauptsächlich mit der eigenen Musik verbundenen Hoffnungen auf ökonomischen Erfolg deutlich sichtbar werden⁵⁰, weswegen Moores Anmerkung, »the market« sei für sein Anliegen irrelevant⁵¹, überrascht.

Die klanglichen Resultate entstehen im Zusammenwirken und im Zuge von Verhandlungen zwischen Musiker*innen oder Bands und Studioakteur*innen. Während es in der ›Electronic Dance Music‹ aufgrund der nahezu ausschließlich elektronischen Musikentstehungsprozesse ggf. angemessen erscheint, die Publikationen den veröffentlichenden Künstler*innen zuzuschreiben⁵², ist die durch Frith angesprochene Idee der Kommunikation der verschiedenen Konstellationen von Künstler*innen oder Bands und Produzent*innen mit den Hörenden problematisch, weil deren Anteil am Ergebnis unklar ist.⁵³ Zudem ist Moore zuzustimmen, dass es schwerlich nur eine ›Botschaft‹ geben kann, die kommuniziert wird⁵⁴, vielmehr dürften die jeweiligen Songs oder Tracks gemeinsam mit außermusikalischen Faktoren (Interviews, Videos usw.) Teil eines zu kommunizierenden Images sein, welches wiederum die Interpretation der Hörenden beeinflusst.⁵⁵ Dass es in der nichtakademischen Rezeption nach wie vor das Bild von ›echten Musiker*innen bzw. Künstler*innen‹ gibt, die ihre Songs und Texte ausschließlich selbst schreiben und daher ›authentisch‹ sind⁵⁶, zeigt eine der jüngsten Fernsehsendungen des Moderators Jan Böhmermann, in der er in satirischer Zuspitzung den Aussagen des Sängers Max Giesinger zu seinem Songwriting eine Auflistung der zahlreichen beteiligten Akteur*innen

48 Ich unterscheide zwischen Studioakteur*innen, wie z.B. Tontechniker*innen und Produzent*innen, deren Lebensunterhalt hauptsächlich durch diese Tätigkeiten bestritten wird und die dementsprechend über ein hohes Maß an spezifischem Wissen verfügen, und Bands oder Musiker*innen, die nur für relativ kurze Zeitabschnitte im Studio agieren, obwohl diese für diesen Zeitraum natürlich auch als ›Studioakteur*innen‹ bezeichnet werden könnten.

49 Moore 2012, 180, 212f.

50 Huschner 2016, 371–379.

51 Moore 2012, 214.

52 Doehring 2015.

53 Die Unterscheidung zwischen Künstler*in, Kunstfigur, Produzententeam oder Fragen nach den verschiedenen Formen der Authentizität seien hier nur am Rande erwähnt.

54 Moore 2012, 12.

55 Ebd., 179–214, 259–271.

56 Moore hat sich bereits vor *Song Means* ausgiebig mit diesem Konzept auseinandergesetzt (vgl. Moore 2002), ich verzichte hier auf eine eingehendere Auseinandersetzung mit diesem.

gegenüberstellt.⁵⁷ Dies verdeutlicht vor allem die ideologische Diskrepanz zwischen projiziertem Wunschbild von Hörerklientelen sowie evoziertem Bild von Plattenfirmen und den tatsächlichen Arbeitsweisen innerhalb des Feldes der Popmusikproduktion. So agiere laut Ina Plodroch ein Indie-Musiker unter Pseudonym, wenn er Schlager-Hits oder Dance-Pop für andere Künstler*innen schreibe, um seine Glaubwürdigkeit als Musiker zu bewahren.⁵⁸

Obwohl man sich bewusst nicht mehr nur jenen Songs oder Genres widmet⁵⁹, die sich besonders für bestimmte analytische Zugriffsformen eignen oder einen allgemein postulierten, besonders hohen Wert haben⁶⁰, besteht weiterhin die (nachvollziehbare) Tendenz, sich primär auf öffentlich wahrgenommene bzw. erfolgreiche Bands, Musiker*innen oder Songs zu konzentrieren.⁶¹ Ein Fall, in dem diese Aspekte zusammenkommen und partiell auch thematisiert werden, ist Ralf von Appens fiktive Entstehungsgeschichte von Ke\$has *Tik Tok* (2009). Er verweist auf die Relevanz der Darstellungsentention der an der Entstehung dieses Songs Beteiligten, die deutlich voneinander – auch in der Bewertung des Ergebnisses – differieren könnten und deren rückblickenden Aussagen zudem nicht immer zuverlässig seien.⁶² Zagorski-Thomas benennt ebenfalls Überlieferungsprobleme, bei denen man mangels Alternativen den Erzähler*innen bzw. deren Darstellung des Geschehens Glauben schenken müsse.⁶³

Eben diese für die finale Form der Klangkonfigurationen relevanten Prozesse in Tonstudios, die durch die Spezifik der Konstellationen der Akteur*innen bedingt sind, werden nur höchst selten dokumentiert. Will man Erzeugnisse der Popmusik auch aus der Produktionsperspektive untersuchen, ist man fast immer von retrospektiven Darstellungen abhängig, welche die Vorgänge und Konflikte in den Studios nicht unverfälscht darstellen können, wollen oder sollen.⁶⁴ Da solche Aktivitäten meist marketingbezogenen bzw. profitorientierten und nicht wissenschaftlichen Interessen entspringen, leuchtet das auch ein. Angesichts des hohen Ausstoßes an Publikationen im Popmusik-Bereich⁶⁵ und dem nur geringen Prozentsatz davon, der dann tatsächlich profitabel wird, zeigte sich indes Simon Frith schon vor Jahren über die Schwerpunktsetzung auf vor allem erfolgreiche Publikationen verwundert: »[R]ecord companies spend a considerable amount of

57 Böhmermann 2017, ab 2:49.

58 Plodroch 2017.

59 Appen/Doehring/Helms/Moore 2015, 2.

60 Z.B. die Beatles oder Progressive Rock im Allgemeinen. Vgl. dazu u.a. Everett 1999 und 2001; Spicer 2000; Keister/Smith 2008, 448, 450.

61 Vermutlich hängt dies mit dem (berechtigten) Anspruch der Musikwissenschaft zusammen, klangliche Phänomene, die finanziell erfolgreich sind, zumindest teilweise erklären oder nachzeichnen zu wollen.

62 Appen 2015, 46.

63 Zagorski-Thomas 2014, 104, 155, 178, 186.

64 Vgl. z.B. Morrow 2012.

65 Bundesverband Musikindustrie 2017, 19.

time producing ›failures‹, and yet there are very few studies of these failures – the ›public verdict‹ is allowed a retrospective authority.«⁶⁶

Um vorher herauszufinden, welche Diskurse und Codes das Klanggeschehen strukturieren und aus welchem Grunde⁶⁷, wäre, wie auch André Doehring feststellt⁶⁸, eine ethnographische Datenerhebung sinnvoll, damit Analysen der Produktion nicht nur auf handwerkliche Aspekte begrenzt bleiben.⁶⁹ Zudem würde dem Problem der fehlenden schriftlichen Fixierung von Popmusik und dem dadurch bedingten Mangel an Nachvollziehbarkeit der Entstehungsprozesse immerhin teilweise entgegen werden. Eine gewisse Loslösung vom Zwang der Auseinandersetzung mit bekannten Songs bzw. Bands oder Produzent*innen ist, wenn man auf plausible Interpretationen von Songs und die Funktionsweise des Feldes abzielt, unproblematisch. Das erschwert zwar deutlich die Materialbeschaffung, für den Zugang zu diesem ohnehin schwierigen Feld der Klangkonfigurationserzeugung⁷⁰ ist die Konzentration auf noch nicht (besonders) erfolgreiche Tonstudios bzw. Bands oder Musiker*innen aber im doppelten Sinne sinnvoll: (1) Man hat leichteren Zugang zu entsprechenden Einrichtungen bzw. Sessions. Natürlich ist man als Feldforscher*in vor allem auf diejenigen Studios und Bands oder Musiker*innen angewiesen, die zur Kooperation bereit sind, und vermutlich sinkt deren Bereitschaft dazu mit zunehmendem Erfolg. Allerdings dürfte es angesichts der relativ hohen Zahl von Musikwissenschaftler*innen, die in verschiedenen Positionen in der Popmusikproduktion tätig sind, nur eine Frage der Zeit sein, bis entsprechendes Material auf breiterer Basis vorhanden ist. Zudem ist es auch mir als Außenstehendem gelungen, über erweiterte persönliche und berufliche Beziehungsnetzwerke in renommierten Berliner Tonstudios Einblick in die Produktionsgepflogenheiten verschiedener Projekte zu erhalten, sodass der Schwerpunkt meiner Forschung darauf lag, Beobachter bei den Entstehungsprozessen eines noch nicht erschienenen Albums oder Songs zu sein. Daneben ist (2) die Frage nach einer zukünftigen (massenhaften) Rezeption und dem damit einhergehenden (finanziellen) Erfolg grundsätzlich offen und soll zumindest für die beteiligten Akteur*innen im Tonstudio – bezogen auf die Konfiguration der Klänge und antizipierten Feldprozesse – so präzise und zugleich so offen wie möglich beantwortet werden.

DIE PRODUKTIONSPERSPEKTIVE: ANSCHLUSSFÄHIGKEIT, ARBEITSTEILUNG, SELBSTVERORTUNG UND SOUND

Im Folgenden gehe ich auf einige Interaktionen oder Wortäußerungen in den von mir beobachteten Sessions ein, die mir bezüglich der formulierten Erkenntnisinteressen gewinnbringend erscheinen. Die angeführten Beispiele berühren zwar stets mehrere

66 Frith 1998, 60.

67 Wicke 2003.

68 Bei Doehring (2012, 29) ist vermutlich die ethnographische Datenerhebung im Bereich der Konsumierenden gemeint.

69 Vgl. die lesenswerten Auseinandersetzungen mit Songs und ihren produktionsbezogenen Besonderheiten z.B. bei Zagorski-Thomas 2015 oder Appen 2015.

70 Huschner 2016, 120–128.

Ebenen der Studioprozesse bzw. gehen teilweise von einer Ebene in eine andere über, sollen hier aber im Sinne der Nachvollziehbarkeit einzelnen Aspekten zugeordnet werden. Zunächst werden die Begriffe ›Anschlussfähigkeit‹ und ›klangliche Konkurrenzfähigkeit‹ erläutert, da sie für die Studioprozesse prägend sind. Anschließend gehe ich auf das Problem der unklaren Arbeitsverteilung innerhalb der Studioprozesse ein, da die Mitwirkung am Entstehungsprozess häufig notwendiger Teil des Künstler*innen-Images ist und somit auch die Rezeption von Klangkonfigurationen betrifft. Die anschließend von mir thematisierte Selbstverortung der Künstler*innen hat direkten Einfluss auf diese Verteilung der Befugnisse und damit auf Prozesse der Klangerzeugung in den Tonstudios. Anschließend folgen Überlegungen zur Datenerhebung bezüglich der Entwicklung und Veränderung der in den Studios erzeugten, veränderten und konfigurierten Klänge. Abschließend stelle ich konkrete Klangbeispiele vor, an denen die Veränderungen des Sounds von zwei Songs einer beobachteten Band nachvollzogen werden können, um die Auswirkungen der zu Beginn geklärten Begriffe ›Anschlussfähigkeit‹ sowie ›Konkurrenzfähigkeit‹ zu verdeutlichen.

›Anschlussfähigkeit‹ und ›klangliche Konkurrenzfähigkeit‹

Die zentrale Frage jeder Produktion lautet: Ist das Resultat anschlussfähig?⁷¹ Mit dem Begriff ›Anschlussfähigkeit‹ ist die meist massenhafte Nutzung der Erzeugnisse in bestimmten, antizipierten Kontexten gemeint, um kommerziell erfolgreich bzw. rentabel zu sein. Eine Möglichkeit ist die Unterbringung von Tracks bei Fernsehserien⁷², die Konzeption als Tanzmusik, als Stadionhymne⁷³, als Mittel zur (musikalisch-klanglichen) Abgrenzung von anderen Tracks, als Klangevent in Form von Konzerten und anderen Hörereignissen oder immer häufiger die Verwendung in Computerspielen⁷⁴ usw. Die Frage nach der Anschlussfähigkeit stellt sich nicht nur in Form von kompositorischen, sondern vor allem von klanglichen Eigenschaften. Der Schlagzeuger einer von mir beobachteten Band dazu:

Den Versuch, [uns im Radio] zu platzieren, hatten wir mit einem Song gestartet, [...] der hatte alles [geläufige Songform, einprägsame Hook⁷⁵, professionelle Produktion,

71 Die Begriffe ›Anschlussfähigkeit‹ und ›klangliche Konkurrenzfähigkeit‹ stammen von mir und fassen die implizierten, beobachteten und formulierten Ziele der verschiedenen Studioakteur*innen und Musiker*innen innerhalb verschiedener Produktionen zusammen.

72 Z.B. der Song *Hey Now* (2013) von London Grammar oder *Intro* (2009) von The XX in der Serie *Suits* (Tunefind, <http://www.tunefind.com/show/suits/season-3/15361> (28.02.2017).

73 Huschner 2016, Anhang 12.

74 Z.B. Lacuna Coil mit *Swamped* (2004) in *Vampire: The Masquerade – Bloodlines* (2004), das Shawn Lee's Ping Pong Orchestra mit *Kiss The Sky* (2006) in *Tales from the Borderlands* (2014–2015) oder die FIFA-Fußballspielserie von Electronic Arts mit diversen Titeln (meines Wissens seit *FIFA 97*, 1996). Während es sich dabei stets um Lizensierungen handelte, gibt es auch andere Varianten. So hat die Band 65daysofstatic für das Spiel *No Man's Sky* den Soundtrack *No Man's Sky: Music For An Infinite Universe* (2016) beigesteuert.

75 Mit ›Hook‹ ist ein Teil eines Songs gemeint, welcher Hörer*innen zum Weiterhören animieren soll, also frei übersetzt »an den Haken nimmt« und nicht mehr loslässt. Hooks können beispielsweise

Musikvideo], was man fürs Radio gebraucht hätte und wurde extra dafür so geschrieben. Wir wissen nicht, warum es nicht geklappt hat.⁷⁶

Ein Produzent zum Problem des ›richtigen‹ Sounds einer Bass Drum:

Das ist gar nicht so einfach, ich hab' da tierisch lange dran rumgebastelt an diesem einen [Sound]. [...] Das klingt total simpel, also das klingt so, als [...] könnte man [das] in 'ner halben Stunde machen⁷⁷, ich hab' da bestimmt dreißig Stunden dran gegessen, damit das – tausend Bass-Drums gehabt, Bässe, Bass-Sounds, weil das muss alles zusammenpassen halt [...].

Derselbe Produzent zur Anschlussfähigkeit eines Fan-Liedes:

Also ich hab' so 'ne Version gemacht, die klingt halt sehr elektronisch. Und dann der, äh, Stadion-DJ meint: »Ja ok, ist super!« Aber er würde lieber, also er selber steht mehr auf Rock und er würde auch sagen, viele Fans würden auch auf Rock stehen halt. Obwohl die Fans, die haben den Song schon sozusagen angenommen, die fanden den auch schon total gut, also der Fanclub. [...] jetzt... versuch' ich, den trotzdem bisschen rockiger zu gestalten, halt, ja?

Anschlussfähigkeit bedeutet zugleich auch klangliche Konkurrenzfähigkeit, die in diversen Formen in Erscheinung treten kann, so etwa mittels bewusster Verringerung der Klangqualität⁷⁸, des spezifischen Sounds eines Songs insgesamt⁷⁹ oder der vermittelten Echtheit des Höreindrucks, z.B. durch wahrnehmbare Atmung der Singenden.⁸⁰ Die jeweiligen klanglichen Bezugspunkte, also die präferierten Songs, Bands oder Musiker*innen, und die Weisungsbefugnisse der Vertreter*innen dieser Bezugspunkte entscheiden, in welche Richtung die Klangkonfigurationen bearbeitet werden, und es kann vorkommen, dass Rocksongs mithilfe von Songs von Britney Spears oder Depeche Mode konkurrenzfähig gemacht werden⁸¹ oder komplette Gitarren noch einmal aufgenommen werden müssen, weil sie für den/die Produzent*in in bestimmten Spielweisen zu sehr nach ›Classic Rock‹ klingen würden.⁸²

instrumentale oder vokale Linien, auffälliges Sound-Design, ein Gitarren-Riff oder ein Schlagzeug-Pattern sein. Vgl. Burns 1987 zur Funktion unterschiedlicher Elemente in verschiedenen Songs als ›Hook‹.

76 Alle Zitate entstammen transkribierten Gesprächen während beobachteter Sessions und wurden nur geringfügig für die Lesbarkeit (z.B. Stotterer, Versprecher usw.) korrigiert. Starker Dialekt oder Umgangssprache fielen nicht in diesen Bereich.

77 Der Produzent verweist hier auf den vermeintlich schnell gefundenen Sound durch Auswahl eines Samples aus vorgefertigten Sample-Bibliotheken und ein relativ einfaches Pattern des programmierten Schlagzeugs. Sein erklärtes Ziel war es, mit so wenig Elementen wie möglich ein befriedigendes Hörerlebnis zu schaffen.

78 Zagorski-Thomas 2010, 259f.; Hodgson 2010, 90, 294.

79 Huschner 2016, 159f., 170, Anhang 21.

80 Weinstein 2016, 120.

81 Huschner 2016, 352, Anhang 152.

82 Ebd., Anhang 136.

Die klangliche Konkurrenzfähigkeit wurde bei den Sessions einer Jazzcombo hergestellt, indem beispielsweise in bestimmten Passagen das Klangbild mittels Equalizern (EQ)⁸³ oder Stummschaltung bestimmter Instrumente bereinigt wurde, z.B. nur auf den tiefen Passagen der Main-Vocals für deren Verstärkung ein Kompressor genutzt wurde, Übersprechungen⁸⁴ durch Edits beseitigt wurden oder indem der Produzent den Schlagzeugsound einer gründlichen Überarbeitung unterzog.⁸⁵ Dass die Vorstellungen bezüglich dieser Konzepte je nach Zielstellung und Selbstverortung der Beteiligten und der verfügbaren Ressourcen deutlich auseinandergehen können, sollte klar sein.

Arbeitsteiligkeit und ihr Einfluss auf das Resultat

Die Verteilung der Prozesse in der kollaborativen Erarbeitung von Klangkonfigurationen variierte in den beobachteten Sessions stark: In einer Session hatte der Sänger einer Formation ausdrücklich den Wunsch geäußert, bei der Produktion⁸⁶ seiner neuesten Song-Idee dabei zu sein. Letztendlich saß der Sänger dann leicht angetrunken im Studio, döste hauptsächlich und gab in unregelmäßigen Abständen kurz seine Zustimmung zum klanglichen Geschehen, während der Produzent kompositorische, klangliche und technische Aspekte bearbeitete (Basslinien, Drum-Grooves, C-Teil; im Prinzip komponierte und arrangierte der Produzent die Songs im Alleingang).

In Studiosituationen mit der bereits erwähnten Jazzcombo wiederum folgte deren Produzent, der nicht als solcher von den Bandvertreter*innen bezeichnet wurde, in den meisten Fällen präzise den Vorgaben der Musiker*innen bei allen Bearbeitungen und griff nur minimal in die kompositorischen Geschehnisse ein, bearbeitete dafür indes vor allem die klanglich-technischen Parameter zwecks ihrer Konkurrenzfähigkeit, wie oben erläutert wurde.

Bei einer Gitarrensessenion in einem Projektstudio schließlich wirkte der eigentlich als Tontechniker agierende Studioinhaber (T.) aufgrund seiner Erfahrungen als studierter Gitarrist auf den Einspielenden (G.) immer energischer ein und forderte schließlich explizit bestimmte Spielweisen und Ideen ein, da der Gitarrist mit einer erst im Studio entwickelten längeren Form des einzuspielenden Songs überfordert war. Dies mündete vor den nächsten Einspielversuchen in folgendem Dialog:

T: (recht laut und energisch) Spiel' einfach n paar einzelne Töne, spiel' doch einfach mal so ne ganz, ganz leichte Melodie! Und dann lassen wir die laufen, dann spielst Du

83 Equalizer sind Geräte oder Software, die verschiedene Filter in sich vereinen, mit denen das Eingangssignal entsprechend bearbeitet werden kann. So können z.B. die Frequenzen ab ein bis zwei kHz eines einzelnen Signals oder gesamten Mixes punktuell oder allgemein angehoben werden, um einen brillanteren Klangeindruck zu erzeugen.

84 Wenn mehrere Instrumente (z.B. Schlagzeug, Bass, Bläser) in einem Raum aufgenommen werden und auf den Spuren der Bläser das Schlagzeug zu hören ist und vice versa, spricht man von »Übersprechungen«.

85 Huschner 2016, Anhang 70–80, 102–119.

86 Zur Bedeutung des Begriffs »Produktion« vgl. u.a. Howlett 2012; Burgess 2005; Huschner 2016, 97–110, 356–371.

darüber wieder was, dann spielste darüber wieder was und [...] ich [werde das] so 'n bisschen pannen und mach' das groß. [...] jetzt haste noch nie U2 gehört? [...]

G: (guckt T. irritiert und genervt an) Ja klar, T., wat soll denn dit?! Wat is'n dit für ne Frage überhaupt?

T: Na davon red' ick doch seit ner-

G: Ick bin doch kein Schüler!

T: Ja – Hä? Wat soll denn dit jetzt? Dann weefste doch, wovon ick rede! [...]

G: Ja, ick hab so was aber noch nie gemacht! [...]

In allen drei Fällen erschienen die Resultate unter dem jeweiligen Band- bzw. Künstler*innennamen, obwohl die Anteile am Entstehungsprozess sich jeweils unterschiedlich darstellten. Diese Unterschiede hätten z.B. hinsichtlich möglicher Interpretationsspielräume oder der Rezeption deutliche Auswirkungen, denn der Sänger des ersten Beispiels wird für sein natürliches Auftreten und seine charmanten Texte gelobt.⁸⁷ Bei Konzerten, von denen ich eines besuchte, brachen Fans bei eher traurigen Songs durchaus in Tränen aus. Weiterhin wird vom Sänger viel Wert auf eine Wahrnehmung gelegt, die sich mit Moores »first person authenticity«⁸⁸ am ehesten beschreiben lässt. Diese Konstruktion – so ist auf seiner Webpräsenz u.a. zu lesen, dass ausschließlich Eigenkompositionen gespielt werden würden – kollidiert aber mit seiner Abhängigkeit von den technischen und instrumentalen Fähigkeiten seines Produzenten, dessen Name nirgendwo auftaucht. Diese extreme Abhängigkeit wiederum berührt die Befugnisse innerhalb der Tonstudios, die letztendlich für die Erscheinungsformen der Songs verantwortlich zeichnen, welche wiederum als klanglich-stilistische Bezugspunkte Auswirkungen auf andere Produktionen vergleichbarer Formationen haben können usw.

Die zweite Session verdeutlicht, wie Positionierungen im Tonstudio diskursiv konstituiert werden, die hier zweifach auf die Erzeugnisse der Sessions wirkten: Zunächst ist das Selbstbewusstsein von studierten Musiker*innen mit akademischen Titeln, die im Jazz-Bereich agieren, meinen Beobachtungen zufolge deutlich höher, was auch an ihren instrumentalen Kompetenzen (etwa im Vergleich zu den Kompetenzen des Sängers im ersten Beispiel) liegen dürfte. Eingriffe in kompositorische Aspekte standen aufgrund des Selbstverständnisses der Band nie zur Debatte, während maßgebliche klanglich-technische Veränderungen außerhalb der eigenen Expertise als weniger wichtig hingenommen wurden; das Verhältnis zwischen Musiker*innen und Produzent*in stellte sich also völlig anders dar. Hier wäre z.B. interessant, ob der von den Musiker*innen gesetzte Schwerpunkt ihrer Selbstverortung auf der Kompositionsebene den Interpretationsrahmen der Rezipient*innen mitbestimmt und inwieweit klangliche Vorstellungen und Bezugspunkte, etwa der Wunsch nach einer weitgehend ohne Effekt erklingenden Gitarre, die Rezeption prägen.

Der dritte Fall schließlich zeugt vor allem von einer noch nicht etablierten Hierarchie zwischen Tontechniker und Musiker⁸⁹, wodurch sich ein offener Konflikt ankündigt.

87 Huschner 2016, Anhang 10f.

88 Moore 2012, 269.

89 Huschner 2016, 94–115.

Zudem ist zu fragen, ob eine zu deutliche Orientierung an U2, einem offenbar positiv konnotierten Bezugspunkt für Gitarrenspielweisen mit wenig melodischer Bewegung, aber viel Effektanteil, der hier gefordert wurde, dem Endprodukt nicht zum Nachteil gereichen würde. Untersuchenswert wäre etwa die klangliche Struktur anhand derart expliziter Bezugspunkte, weil sich dann die Frage stellt, ob die Grenze zwischen Plagiat, Inspiration und Hommage überschritten wurde und ob das für die Anschlussfähigkeit des Songs und für die Rezeption problematisch ist. Ferner werden an diesem Beispiel auch Diskrepanzen im Umgang mit Feldprozessen deutlich: Während der Tontechniker eine klare Vorstellung davon zu haben scheint, was für ein klangliches Material er benötigt, um den Song mithilfe des Tonstudios zum Abschluss zu bringen, fehlt dem Gitarristen diese Vision offenbar – ein Grund, warum der Tontechniker seine Vorstellungen letztendlich durchsetzen konnte und dadurch einen größeren Anteil am Ergebnis hatte als der Gitarrist der Band.⁹⁰

Selbstverortungen

Der Wille zur Abgrenzung vom wahrgenommenen Mainstream ist nicht spezifisch für Musiker*innen des Jazz-Feldes. Es finden sich auch bei Pop- oder Rockbands immer wieder Situationen, in denen sowohl Musiker*innen als auch Studiopersonal mit kompositorischen Ideen, Formen, Stimmführungen etc. für einen vermeintlichen Sonderstatus argumentieren. So formulierte der Schlagzeuger S. einer Pop-Band mir gegenüber:

Das ist jetzt das zweite Album, wenn es jetzt nicht spürbar nach vorne geht – damit meine ich nicht den großen Durchbruch, aber man sollte schon merken, dass was passiert – dann muss man sich um die Zukunft des Projekts Gedanken machen. Vor allem, weil das Album kompositorisch nochmal viel besser [als das erste Album] ist!

Tatsächlich wiesen die Klangkonfigurationen einige unübliche Besonderheiten auf: Ein Song begann in einem sehr langsamen Tempo und zog dann über längere Zeit passend zur dramatischen Steigerung des Textes immer mehr an. Ein anderer Song begann im Tempo 176 bpm und wechselte etwa bei der Hälfte in ein deutlich langsames Tempo (127 bpm), wobei der Groove sich völlig veränderte, die gesungene Melodie aber auf beiden Songhälften gleichblieb. Ungerade Taktarten kamen in einem Großteil der Songs vor und die Sprünge zwischen Stilen innerhalb von Songs wurden vom Schlagzeuger als Qualitätsmerkmal angesehen (»[Das ist ein] absolut cooler Song. Mit bisschen Disco, bisschen Jazz, bisschen Metal, Hard-Rock, ja...«).

Die Bezeichnung ›Pop-Band‹ wurde von der Band selbst nicht akzeptiert, sie verortete sich im Bereich des Indie-Pops und suchte sich u.a. mittels der genannten ungewöhnlichen musikalischen Wendungen von anderen Bands und Songs abzusetzen.⁹¹

90 Die Session wurde nicht veröffentlicht. Es handelt sich um die Session vom 24.3.2013, Huschner 2016, 403.

91 Huschner 2016, Anhang 62.

Solche (Selbst-)Zuordnungen sind stets problematisch diffus⁹², zeugen aber vom grundsätzlichen Prinzip der Absetzungsbestrebungen der Kulturproduzent*innen voneinander, das Bourdieu beschreibt.⁹³ Im Tonstudio wird ersichtlich, mit welcher Absicht und mit welchen Vorstellungen, die von den bisherigen Erzeugnissen des gewählten (Teil-)Feldes innerhalb der populären Musikproduktion strukturiert werden⁹⁴, Künstler*innen und Produzent*innen bestimmte klangliche Ereignisse, deren technische Erzeugung sowie Bearbeitung und kompositorische Ideen als passend ein- oder ausschließen. Es wäre in diesem Fall durchaus möglich, die angeführten Songbeispiele harmonisch-metrisch-melodisch zu untersuchen, um z.B. die neue Strukturierung der gleichbleibenden Melodie in zwei verschiedenen Tempi und den intendierten Reiz für Hörende herauszuarbeiten. Allerdings wäre eine solche Herangehensweise verkürzt: Der maßgebliche Einfluss von Technik auf die Prozesse der Klanggenerierung⁹⁵ würde ebenso unberücksichtigt bleiben wie die Frage nach dem ›richtigen‹ Sound und seiner Lesart sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsseite. Die größten Konflikte während der hier genannten CD-Produktion entstanden nicht etwa wegen jener kompositorischen Besonderheiten, die mit zu antizipierenden Hörgewohnheiten brachen, sondern dann, wenn der Sound der Drumrecordings des Studios des Bandproduzenten mit dem Sound der von mir beobachteten Session in einem anderen Studio verglichen bzw. der Sound oder die Bearbeitung generell thematisiert wurde (S= Sören, Schlagzeuger; F= Felix, Tontechniker):

S: [Die alte Aufnahme] Ist 'ne Katastrophe, man! Ich hab' das [im Studio des Produzenten] nicht gehört! [...] [Die neu aufgenommene] Snare, muss ich sagen, Felix, die bleibt druff. Find' ich richtig gut!

F: Okay, ich mag [den Sound]! Ich mag [den] echt gern!

S: Die macht einen dermaßenen Alarm da! Herrlich! [...] Ja, scheiße man! [...] Also, wirklich, das ist alles in Ordnung beim [Produzenten der Band], aber das mit dem Drum-Set aufnehmen macht mich fertig. [...] Letztlich gesehen, das Schlimmste an den ganzen Recordings bin ja sowieso ich. Ja? Das ist einfach [...] was [den Produzenten] fertigmacht. Dass ich ins Studio komme und diese ganze Kabellage und so, da verliert er die Nerven. [...]

F: Ich hab' ne ganz abgespacete Idee. Ich hab' jetzt zwei (Drum-Takes) aufgenommen, wenn du die echt tight spielst, ja, und kann das jetzt exakt aufeinander schneiden, könnte man im Mix die Idee haben, zweimal Mono-Drum-Tracks zu nehmen: Einen komplett links, einen komplett rechts. [...]

S: Also, äh, zwei völlig verschiedene Drum-Sets, eins ganz scharf links, eins ganz scharf rechts? [...] Hab' so was noch nie gehört. [...] Da haste rechts mal anders als links.

F: Ist doch scheißegal!

S: Ey, Felix, das stört mich. Ist komisch.

92 Wicke 2004.

93 Bourdieu 1993b, 148, 152.

94 Bourdieu 2001, 371–378.

95 Zur Relevanz technischer Aspekte bei der Analyse von Popmusik vgl. z.B. Papenburg 2008, 103–106 und bezogen auf den Einfluss auf das Klanggeschehen Zagorski-Thomas 2014.

F: (atmet hörbar ein) Ich würd's mal im Hinterkopf behalten, [...] gerade als Indie-Band, (S: Naja.) da kann man sich als Mischer endlich mal was wagen.

S: Ja, richtig, richtig.

F: Oder? Das hörst du nicht allzu häufig. [...]

S: Na mein Gefühl war, dass es einfach [...] zu viel wird. [...] [D]as ist jetzt schon sehr, sehr, sehr, also die Songs sind jetzt schon sehr, sehr... weiß nicht, wie ich es nennen soll...

Die Argumentation des Schlagzeugers vollzog sich am Ende anhand der Kombination von Songwriting und Sounderzeugung bzw. -bearbeitung, die einander bedingen bzw. beeinflussen. Zusätzlich von Gewicht war jedoch das angespannte Verhältnis zwischen dem Produzenten und der Band. Erstgenannter hatte nur widerwillig das zusätzliche Drum-Recording genehmigt und galt generell als teilweise schwierig im Umgang, stellte der Band aber in Form seiner Expertise und seines eigenen Tonstudios Ressourcen zur Verfügung, die für diese sonst nicht zugänglich waren. Dementsprechend waren es nicht allein die klanglichen Bedenken des Schlagzeugers, sondern auch die Sicherung der Beziehung zum Produzenten, die hier strukturierend und die klanglichen Aspekte der Selbstpositionierung als ›Indie-Band‹ überschreibend in die Klangkonfiguration eingriffen: Die Idee des Tontechnikers ist meines Wissens nach nie ausprobiert worden.

Möglichkeiten der Datenerhebung bei der Suche nach dem ›richtigen Sound‹

Würde man solche Entstehungsprozesse musikanalytisch begleiten wollen, etwa mit dem Ziel, die Veränderung von Komposition und Klang entlang selbstgewählter und -konstruierter Positionen der beteiligten Akteur*innen und ihrer Interaktionen zu verfolgen, könnte dies mittels der verschiedenen Stadien einer Produktion in Kombination mit derartigen Beobachtungen geschehen, sofern die Audio- bzw. Projektdateien verfügbar wären. Dies ist aber nicht ohne Schwierigkeiten, weil zwecks Übersichtlichkeit in Produktionsprozessen schlecht bewertete Takes oder Einstellungen meistens gelöscht oder überarbeitet werden. Die größte Unterteilung der verschiedenen Produktionsstadien ist jene in die Schritte ›Vorproduktion‹, ›Produktion‹ bzw. ›Mix‹, ›Mastering‹.⁹⁶ Eine feinere und mit der Praxis einiger Produzent*innen vermutlich kongruente Option wäre das Nachvollziehen anhand der Ist-Zustände eines Songs nach verschiedenen Sessions, die zwecks Absicherung und/oder Reversibilität mit entsprechendem Datum bzw. als gesonderte Versionen abgespeichert werden.⁹⁷ Die Analyse der Kombination von kompositorischen und soundbezogenen Aspekten könnte als eine Lesart – jene der Erzeugenden – der musikwissenschaftlich-analytischen Lesart gegenübergestellt werden, um beispielsweise herauszufinden, inwieweit bestimmte Hörgewohnheiten und -erwartungen sowie Selbstverortungen das Resultat strukturieren, ohne dass dabei im Tonstudio explizit musiktheoretisch oder soundanalytisch vorgegangen wird, zugleich aber bestimmte

96 Huschner 2016, 275.

97 Huschner 2016, Anhang 7.

Vorstellungen implizit solche Faktoren berücksichtigen.⁹⁸ Oder anders formuliert: Durch eine derartige Gegenüberstellung könnte man musikwissenschaftliche Lesart, künstlerisch-produzierende Intention und die jeweils gewählten Bezugspunkte⁹⁹ abgleichen, womit der soziokulturelle Hintergrund der Klangentstehung zumindest in dieser Hinsicht berücksichtigt würde. Allerdings ist die adäquate Darstellung klanglicher Entwicklungen noch immer problematisch. Man kann lediglich auf die Kombination von Verbalisierung und verfügbarem Material zum Hören hoffen, wie das Beispiel *Sex on Fire* (2008) der Kings of Leon verdeutlicht: Der Bassist der Band spielte gerne in höheren Lagen und um das klangliche Erscheinungsbild trotzdem konkurrenzfähig zu gestalten, wurde eine Dbx Boombox, ein sub-harmonischer Synthesizer, der eigentlich als Hörequipment – vermutlich vor allem für Diskotheken – vorgesehen war¹⁰⁰, zur Erzeugung zusätzlicher tiefer Frequenzen vor die DI-Box geschaltet.¹⁰¹ Erneut ist hier die Idee der klanglichen Konkurrenzfähigkeit anzutreffen, bei der bestimmte Frequenzen im Erscheinungsbild präsent sein sollten, um Hörerwartungen und Ansprüchen der Hörer*innen im Vergleich zu anderen Angeboten des Feldes zu entsprechen. Spannend wäre die Frage, ob diese Veränderung im Studio verhandelt oder einfach mit Verweis auf die Notwendigkeit eines ausgewogenen Frequenzbildes von der Band akzeptiert wurde. Immerhin sind in dem Song deutliche Elemente des Live-Bezugs gegeben, etwa das sich ändernde Tempo, obwohl die veröffentlichte Klangkonfiguration deutlich von einer möglichen Live-Situation abweicht, z.B. aufgrund des sich ändernden Sounds der Bass Drum im Songverlauf. Gleiches dürfte für den mit der Boombox gefundenen Kunstgriff gelten, der live vermutlich nicht zum Einsatz kommen würde. Leider sind auch hier die Informationen mangels wissenschaftlichen Interesses des Bandmanagements nachträglich nicht verfügbar.¹⁰²

Solche durch den Einfluss von Tonstudios gegenwärtig immer vorhandenen Diskrepanzen zwischen gespielterem und komponiertem sowie dann gehörtem Klangmaterial¹⁰³ sollten in einer analytischen Auseinandersetzung mit Klangkonfigurationen der Popmusik nicht unberücksichtigt bleiben, wenn auch ihre Darstellung schwierig ist. Auditiv könnte man solche Prozesse hingegen simpel nachvollziehen: Der Unterschied zwischen einem Schlagzeug ohne Effekte und demselben Schlagzeug mit Effekten ist eindeutig zu hören. Aufgrund dieser unnatürlichen Klangbilder spricht Zagorski-Thomas also berechtigterweise von »sonic cartoons«, die aber trotz ihrer Abweichung vom »real thing«¹⁰⁴ des Live-Musizierens notwendig sind, um im Feld der Popmusikproduktion zumindest eine kleine Chance auf Profite zu haben.

98 Vgl. Zagorski-Thomas 2015, 119, 129f.

99 Vgl. Porcello 1996, 140–145; Covach 2003, 179f.; die Diskrepanz zwischen Intention und Rezeption thematisiert auch Zagorski-Thomas 2012, 144f.

100 Papenburg 2016.

101 Zagorski-Thomas 2015, 123, Fußnote 14.

102 Ebd., 118–120, 129f.

103 Zu den Unterschieden durch Klangbearbeitung vgl. Huschner 2016, 282f.

104 Zagorski-Thomas 2014, 47, wobei Zagorski-Thomas auch feststellt, dass der Bewertungsmaßstab zunehmend die Aufnahme, nicht mehr die Live-Performance sei (ebd., 201).

Wandlungsprozesse von Klangkonfigurationen

Zumindest zwei Song-Beispiele seien hier in Bezug auf klangliche Veränderungen im Verlauf des Produktionsprozesses vorgestellt. Die Klangbeispiele sind zu den jeweiligen Stationen Vorproduktion bzw. Demo, Produktion bzw. Mix und Mastering festgehalten worden.

Die Unterschiede zwischen Demo (Audiobsp. 1) und fertigem Mix (Audiobsp. 2) sind eindeutig hörbar und berühren u.a. jenes Konzept, das Zagorski-Thomas als »clarity«¹⁰⁵ und ich als »Transparenz«¹⁰⁶ bezeichne; in diesen und den folgenden Hörbeispielen geht es um eine eindeutige und detaillierte Wahrnehmung des klanglichen Geschehens. Darüber hinaus erfolgten bei *Movie* während des Masteringprozesses Bearbeitungen orientiert an einem konkreten, vom Produzenten vorgeschlagenen Bezugspunkt¹⁰⁷ (Audiobsp. 3): Es wurden ältere Songs der Band *Muse* ausgewählt, die etwa im Bereich um zwei kHz besonders verstärkt wurden. Eine vergleichbare Bearbeitung führte aber durch die hohen Streicher zu einem unangenehmen Hörempfinden, weswegen auf eine recht abenteuerliche Weise um diesen Bereich herum Anhebungen vorgenommen wurden. Weiterhin entschieden sich die Beteiligten für ein besonders breites Stereobild und gegen ein besonders präsenten Schlagzeug, um sich klanglich von dem gewählten Bezugspunkt *Muse* abzusetzen, sowie für eine im Vergleich zu den *Muse*-Songs geringere Kompression.



http://storage.gmth.de/zgmth/media/900/Huschner_Pop_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: *Movie* – Demo



http://storage.gmth.de/zgmth/media/900/Huschner_Pop_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: *Movie* – Mix



http://storage.gmth.de/zgmth/media/900/Huschner_Pop_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: *Movie* – Master

Auch bei der im Folgenden besprochenen Klavierballade sind die Unterschiede zwischen vorproduzierter Demoversion und fertigem Mix klar zu hören (Audiobsp. 4 und 5), weil wie im ersten Beispiel die Tonspuren ausschließlich in einem akustisch nicht optimierten Homestudio und vor allem mit Software-Simulationen von Instrumenten bzw. Verstärkern aufgenommen wurden. Demgegenüber wirken die im Studio aufgenommenen Spuren schon allein wegen des höherwertigen Equipments und dem Wissen des Produzenten bezüglich klanglich-technischer Verbesserungen, z.B. durch EQs, brillanter und in ihrer Kombination transparenter.

105 Zagorski-Thomas 2014, 216–218.

106 Huschner 2016, 189, 283, 294, 298, 299, 312 und passim.

107 Die Mastering-Session ist in meiner Arbeit ausführlich nachzulesen, ich konzentriere mich daher auf ausgewählte Aspekte. Huschner 2016, Anhang 145–176.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/900/Huschner_Pop_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: *Klavierballade* – Demo

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/900/Huschner_Pop_Audio05.mp3

Audiobeispiel 5: *Klavierballade* – Mix

Bei der Klavierballade diente während des Masterings (Audiobsp. 6) *All of Me* (2013) von John Legend aufgrund dessen damaligen Erfolges als Orientierungspunkt bezüglich des Klavier- und Vokalklangs. Zugleich musste der Song im Stereobild etwas verengt werden, weil das Klavier sonst breiter und lauter gewirkt hätte als die eigentlich druckvolleren und daher größer gedachten Gitarrensongs des Albums, wie der Produzent anmerkte:

Hier hab' ich z.B. das ganze Stereobild rausgenommen [...]. Weil der Flügel wieder links/rechts sehr weit ist, die Gitarre, da brauchen wir nichts zu machen. [...] Das [...] wirkt [...] natürlich viel lauter als die anderen [Gitarrensongs]. Deswegen hab' ich auch irre wenig Kompression draufgegeben, also relativ wenig halt.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/900/Huschner_Pop_Audio06.mp3

Audiobeispiel 6: *Klavierballade* – Master

Die oben erläuterten Konzepte der klanglichen Konkurrenz- und Anschlussfähigkeit beziehen sich also nicht nur auf Aspekte der Klangkonfigurationen, sondern können auch innerhalb der eigenen Publikationen maßgeblich sein, um z.B. den Rezipient*innen eine kohärente Projektionsfläche für bestimmte Lesarten zu bieten. Allerdings gilt das zuvor genannte Problem der Konstruktion der Hörenden bzw. eines Textes hier ebenso: So sehr sich Produzent*innen und Musiker*innen auch Gedanken über die Anschluss- und Konkurrenzfähigkeit ihrer Erzeugnisse machen, ist aus diversen, von ihnen nicht kontrollierbaren Gründen die Rezeption von Seiten der Hörenden nicht zu prädeterninieren. Sicherlich können Hörgewohnheiten und Klangpräferenzen in Form von erfolgreichen Titeln aufgegriffen und weitgehend implementiert werden. Allerdings arbeiten nahezu alle professionellen Studioakteur*innen auf diese Weise, wodurch eine große Masse an vergleichbar gut und ähnlich klingenden Klangkonfigurationen entsteht, von denen einige wenige dann aus – vorwiegend nicht ›musikalisch-klanglichen‹ Gründen – kommerziell erfolgreich werden oder eben nicht. Inwiefern die innerhalb der Studios ausgehandelten Lesarten außerhalb der Studios überhaupt transportiert werden können bzw. Entsprechung in der Rezeption finden, wäre unabhängig davon zu überprüfen.

POPMUSIK: ANALYSE UND PRODUKTION

Man müsste also die oben genannten Perspektiven der Musikwissenschaft und der vor allem durch technische Faktoren beeinflussten Studioakteur*innen um die der Hörenden ergänzen. Während Moores »sound-box« und Zagorski-Thomas' *Musicology of Record*

Production das Tonstudio bereits in die Popmusikanalyse einbezogen haben, möchte ich mit der Analyse der Interaktionen zwischen den dort tätigen Akteur*innen einen Schritt weitergehen, um herauszufinden, warum beispielsweise die »sound-box« eines bestimmten Songs auf eine bestimmte Art und Weise und nicht anders konfiguriert ist, und welche verschiedenen Stadien diese »sound-box« aus welchen Gründen durchlaufen hat. Gleiches gilt für die Vielzahl von zutreffenden Beobachtungen bezüglich des Einflusses der Studiointeraktionen auf die Klangkonfigurationen bei Zagorski-Thomas, was angesichts seiner langjährigen Tätigkeit in diesem Bereich nicht verwunderlich ist. Es geht aber nicht nur darum festzustellen, dass diese Bearbeitungen von Klang vorgenommen wurden, sondern auch entlang welcher Lesarten und Zielstellungen diese vollzogen werden; im Prinzip sind damit genau die Prozesse thematisiert, die Plodroch anhand von *Songwriting Camps* beschreibt und begleitet, ohne aber Zugriff auf Klangmaterial zu erhalten.¹⁰⁸

Sinnvoll ist eine solche Ausweitung der Perspektive schon deshalb, weil durch die Studioarbeit eine Übereinstimmung hinsichtlich des Strebens nach Differenzierung bei Produzierenden und Konsument*innen zwar potentiell angelegt ist¹⁰⁹, die dazu genutzten Eigenschaften – handelt es sich um klangliche, musikalische oder ganz andere Faktoren? – aber völlig offen sind: Wenn die Strukturierung des Hörerlebnisses z.B. in einem bestimmten Part durch den Einsatz eines Subbasses unterstützt oder vollzogen wird, Hörende den Song aber über Kopfhörer oder Handy-Lautsprecher mit eingeschränktem Frequenzspektrum rezipieren, kann diese Idee bzw. die Intention der Künstler*innen oder Produzierenden nicht greifen.¹¹⁰ Wenn ein Song Größe und Weite durch ein überbreites Stereobild oder Hallräume transportieren soll und über einen Mono-Lautsprecher abgespielt wird, kann dieser Effekt ebenfalls nicht in Erscheinung treten.¹¹¹ Dabei geht es nicht um ein ›richtiges‹, ›falsches‹ oder ›ideales‹ Hören von populärer Musik¹¹², sondern um das Problem der wechselnden Nutzungskontexte sowie der damit einhergehenden Wiedergabebedingungen, die bestimmte Lesarten zumindest temporär inadäquat werden lassen und mit denen sich auch die Akteur*innen in den Tonstudios auseinandersetzen.¹¹³ Ferner würden mit einer solchen Methodik genau die Prozesse untersucht werden, die jene von Moore angenommenen Interpretationsbereiche erst erzeugen.

108 Plodroch 2017.

109 Bourdieu 2001, 259–263; Bourdieu 2012, 367–373.

110 Diese Schwierigkeiten betreffen nicht nur die Popmusik, haben aber durch das grundsätzliche Ziel der massenhaften Konsumtion in diesem Feld eine ganz andere Tragweite: Wenn die im Studio großartig klingenden Klangkonfigurationen durch Handy-Lautsprecher, Küchen- oder Autoradios und Kopfhörer nicht trotzdem ansprechend klingen, ist ihre Anschlussfähigkeit für einen großen Teil der potentiellen Hörer*innen nicht gegeben, sie werden nicht in ausreichender Form zirkulieren und nicht ausreichend Profite erwirtschaften. Erneut zeigt sich bei solchen Überlegungen der Einfluss technischer und ökonomischer Faktoren, die nach Möglichkeit bei der Analyse berücksichtigt werden sollten.

111 Huschner 2016, 324f., Anhang 156.

112 Vgl. Doehring 2012, 30.

113 Zagorski-Thomas 2014, 77.

Darüber hinaus könnte durch die Gegenüberstellung dreier Perspektiven – Klangkonfigurationen, Produktion, Rezeption – das Problem gelöst werden, dass Hörende oftmals gar nicht genau oder nicht präzise genug beschreiben können, was an bestimmten Songs Wohlgefallen und/oder die Nutzung als Differenzierungsgegenstand auslöst. Im Zusammenhang mit den Informationen einer Produktionssession könnten solche Aussagen wahrscheinlich genauer zugeordnet und gleichzeitig z.B. dahingehend untersucht werden, inwieweit und ob überhaupt die Kommunikation zwischen Künstler*innen, Produzierenden und Hörenden den jeweiligen Vorstellungen entspricht, welche Veränderungen der Deutung bei der Aufschlüsselung der Urheberschaft zu erwarten wären, inwieweit technische Voraussetzungen die Erzeugung und Rezeption verändern, welche soziokulturellen Hintergründe die Intention bzw. Rezeption betreffen und Ähnliches.

Das beseitigt nicht das Problem der weitgehenden Irrelevanz des Wollens und der Entscheidungen von Akteur*innen in Tonstudios, wenn es um kommerziellen Erfolg und qualitative Bewertungen außerhalb des Tonstudios geht, kann aber einen Weg aufzeigen, wie man analytisch einer Musikform begegnet, die auf die Nutzung des Tonstudios¹⁴ und die Generierung von möglichst neuartigen und zugleich soziokulturell anschlussfähigen Klängen ausgerichtet ist. Natürlich wäre der dafür zu betreibende Aufwand immens und das Problem der adäquaten Darstellung oder Wiedergabe von Soundveränderungen wie in den oben hinzugezogenen Klangbeispielen wäre noch immer nicht gelöst. Der Mehrwert aber, der sich aus der Einbeziehung der Produktionsperspektive insgesamt ergibt, und die daraus resultierenden Fragen bezüglich der Funktionsweise des Feldes der populären Musikproduktion sollten in einer integrativen und adäquaten Analyse von Popmusik stärker als bisher berücksichtigt werden.

Literatur

- Appen, Ralf von (2015), »Ear Candy: What Makes Ke\$ha's ›Tik Tok‹ Tick?«, in: *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Allan F. Moore, Farnham: Ashgate, 29–51.
- Appen, Ralf von / André Doehring / Dietrich Helms / Allan F. Moore (Hg.) (2015), *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, Farnham: Ashgate.
- Barber, Simon (2012), »Soundstream: The Introduction of Commercial Digital Recording in the United States«, in: *Journal on the Art of Record Production* 7. <http://www.arp-journal.com/asarpwp/soundstream-the-introduction-of-commercial-digital-recording-in-the-united-states> (13.08.2018)
- Bennett, Samantha (2009), »Revolution Sacrilege! Examining the Technological Divide among Record Producers in the late 1980s«, *Journal on the Art of Record Production* 4. <http://www.arpjournal.com/asarpwp/revolution-sacrilege-examining-the-technological-divide-among-record-producers-in-the-late-1980s> (13.08.2018)

¹⁴ Wicke 2016, 27f.

- Böhmermann, Jan (2017), *Eier aus Stahl. Max Giesinger und die deutsche Musikindustrie*, Neo Magazin Royale, 6.4.2017. <https://www.zdf.de/comedy/neo-magazin-mit-jan-boehmermann/eier-aus-stahl-max-giesinger-100.html> (17.4.2017)
- Bourdieu, Pierre (1993a), *Soziologische Fragen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1993b), »Über Ursprung und Entwicklung der Arten der Musikliebhaber«, in: ders., *Soziologische Fragen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 147–152.
- (2001), *Die Regeln der Kunst, Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2005), »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«, in: ders., *Die verborgenen Mechanismen der Macht (= Schriften zur Politik und Kultur, Bd. 1)*, Hamburg: VSA, 49–79.
- (2012), *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bundesverband Musikindustrie (2017), *Musikindustrie in Zahlen 2016*. http://www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/02_Markt-Bestseller/MiZ-Grafiken/2016/bvmi-2016-musikindustrie-in-zahlen-jahrbuch-ePaper_final.pdf (17.4.2017)
- Burgess, Richard James (2005), *The Art of Music Production*, London: Omnibus Press.
- (2011), »Interview with Lauren Christy of The Matrix«, *Journal on the Art of Record Production* 5. <http://www.arjournal.com/asarpwp/interview-with-lauren-christy-of-the-matrix> (13.08.2018)
- Burns, Gary (1987), »A Typology of ›Hooks‹ in Popular Records«, *Popular Music* 6/1, 1–20.
- Covach, John (2003), »Pangs of History in late 1970s New-Wave Rock«, in: *Analyzing Popular Music*, hg. von Allan F. Moore, Cambridge: Cambridge University Press, 173–195.
- Danielsen, Anne (2015), »Metrical Ambiguity or Microrhythmic Flexibility? Analysing Groove in *Nasty Girl* by *Destiny's Child*«, in: *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Allan F. Moore, Farnham: Ashgate, 53–71.
- De Clercq, Trevor / David Temperley (2001), »A Corpus Analysis of Rock Harmony«, *Popular Music* 30/1, 47–70.
- Dockwray, Ruth / Allan F. Moore (2010), »Configuring the Sound-Box 1965–1972«, *Popular Music* 29/2, 181–197.
- Doehring, André (2012), »Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik«, in: *Black Box Pop. Analysen Populärer Musik (= Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 38)*, hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld: transcript, 23–42.
- (2015), »Andrés's ›New For U‹: New for Us, On Analysing Electronic Dance Music«, in: *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Allan F. Moore, Farnham: Ashgate, 133–155.
- Doyle, Peter (2009), »Working for the Man. Figuring the Artist-Producer Relationship«. Podcasts of Conferences, Seminars and Events hosted by the School of English, Com-

- munications and Performance Studies, Monash University. <http://www.digitalpodcast.com/items/7696234> (16.4.2017)
- Elsdon, Peter (2016), »Review. The Musicology of Record Production«, *iaspm@journal* 6/2, 177–180.
- Everett, Walter (1999), *The Beatles As Musicians. Revolver through the Anthology*, New York: Oxford University Press.
- (2001), *The Beatles as Musicians. The Quarry Men through Rubber Soul*, New York: Oxford University Press.
- (2015), »Death Cab for Cutie's »I Will Follow You Into The Dark« as Exemplar of Conventional Tonal Behavior in Recent Rock Music«, in: *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Allan F. Moore, Farnham: Ashgate, 9–28.
- Foucault, Michel (2005), *Analytik der Macht*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2013), *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frith, Simon (1998), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford: Oxford University Press.
- (2012), »The Place of the Producer in the Discourse of Rock«, in: *The Art of Record Production: An Introductory Reader to a New Academic Field*, hg. von Simon Zagorski-Thomas und Simon Frith, Farnham: Ashgate, 207–222.
- Hampp, Andrew (2012), »Alex Clare Talks Microsoft Ad, Amy Winehouse & Career Re-Start«. <http://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/495155/alex-clare-talks-microsoft-ad-amy-winehouse-career-re-start> (28.5.2017)
- Hennion, Antoine (1981), *Les Professionnels du Disque. Une sociologie des variétés*, Paris: Métailié.
- (1983), »The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song«, *Popular Music* 3, 159–193.
- (1989), »An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music«, *Science, Technology & Human Values* 14/4, 400–424.
- Hodgson, Jay (2010), »A Field Guide to Equalisation and Dynamics Processing on Rock and Electronica Records«, *Popular Music* 29/2, 283–297.
- Howlett, Mike (2012), »The Record Producer As Nexus«, *Journal on the Art of Record Production* 6, <http://www.arpjournal.com/asarpwp/the-record-producer-as-nexus> (13.8.2018)
- Huschner, Roland (2016), »[...] if it would be me producing the song...« *Eine Studie zu den Prozessen in Tonstudios der populären Musikproduktion*, Phil. Diss. Humboldt-Universität zu Berlin. <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/huschner-roland-2016-07-18/PDF/huschner.pdf> (28.5.2016)
- Keister, Jay / Jeremy L. Smith (2008), »Musical ambition, cultural accreditation and the nasty side of progressive rock«, *Popular Music* 17/3, 433–455.

- Kramarz, Volkmar (2014), *Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik. Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen*, Bielefeld: transcript.
- Latour, Bruno (2010), *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Massey, Howard (2000), *Behind the Glass. Top Record Producers Tell How They Craft The Hits*, San Francisco: Miller Freeman Books.
- Meintjes, Louise (2003), *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham: Duke University Press.
- Moehn, Frederick J. (2005), »The Disc is not the Avenue«: Schismogenetic Mimesis in Samba Recording«, in: *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, hg. von Paul D. Greene und Thomas Porcello, Middleton: Wesleyan University Press, 47–83.
- Morrow, Guy (2012), »Creative Conflict In A Nashville Studio: A Case Of Boy & Bear«, *Journal on the Art of Record Production* 6. <http://arpjournal.com/asarpwp/creative-conflict-in-a-nashville-studio-a-case-of-boy-bear> (13.08.2018)
- Moore, Allan F. (2001), *Rock. The Primary Text. Developing a Musicology of Rock* [1993], 2. Auflage, Aldershot: Ashgate.
- (2002), »Authenticity as Authentification«, *Popular Music* 21/2, 209–223.
- (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham: Ashgate.
- Papenburg, Jens Gerrit (2008), »Stop/Start Making Sense! Ein Ausblick auf Musikanalyse in Popular Music Studies und technischer Medienwissenschaft«, in: *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate*, hg. von Holger Schulze, Bielefeld: transcript, 91–108.
- (2016), »Enhanced Bass: On 1970 Disco Culture’s Listening Devices«, in: *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, hg. von Jens Gerrit Papenburg und Holger Schulze, Cambridge: MIT Press, 205–214.
- Plodroch, Ina (2017), »Die Pop-Fabrik. So werden Hits gemacht«, Deutschlandfunk, Corso-Spezial, 17.4.2017, http://www.deutschlandfunk.de/die-pop-fabrik-so-werden-hits-gemacht.807.de.html?dram%3Aarticle_id=383749 (18.4.2017)
- Porcello, Thomas (1996), *Sonic Artistry: Music, Discourse, and Technology in the Sound Recording Studio*, Ph.D., University of Texas at Austin.
- Riedemann, Frank (2012), »Computergestützte Analyse und Hit-Songwriting«, in: *Black Box Pop. Analysen Populärer Musik (= Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 38)*, hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld: transcript, 43–56.
- Spicer, Mark S. (2000), »Large Scale Strategy and Compositional Design in the Early Music of Genesis«, in: *Expression in Pop-Rock Music. A Collection of Critical and Analytical Essays*, hg. von Walter Everett, New York: Taylor and Francis, 77–111.
- Steinbrecher, Bernhard (2016), *Das Klanggeschehen in populärer Musik. Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*, Köln: Böhlau.

- Tagg, Philip (2000), »The Work: An Evaluative Charge«, in: *The Musical Work: Reality or Invention?*, hg. von Michael Talbot, Liverpool: Liverpool University Press, 153–167.
- Thompson, Paul / Lashua, Brett (2016), »Producing Music, Producing Myth? Creativity in Recording Studios«, *iaspm@journal* 6/2, 70–90. http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/775/pdf (28.5.2017)
- Weinstein, Gregory (2016), »Air Flows: Breath, Voice, and Authenticity in Three Recordings«, *iaspm@journal* 6/2, 117–138. http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/780/pdf (28.5.2017)
- Wicke, Peter (1993), »Popmusik als Industrieprodukt«, in: ders., *Vom Umgang mit Popmusik*, Berlin: Volk und Wissen. http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_popmusik-als-industrieprodukt.htm (28.5.2017)
- (2003), »Popmusik in der Analyse«, *Acta Musicologica* 75/1, 107–126. http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_popmusik-in-der-analyse.htm (30.4.2017)
- (2004), »Über die diskursive Formation musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik«, in: *Festschrift. Prof. Dr. Gerd Rienäcker zum 65. Geburtstag*, hg. von Stephan Aderhold, Berlin. <http://festschrift65-rienaecker.de/018-Wicke%20S.%20163-174.PDF> (28.5.2017)
- (2016), »The Sonic«, in: *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, hg. von Jens Gerrit Papenburg und Holger Schulze, Cambridge: MIT Press, 23–30.
- Zagorski-Thomas, Simon (2010), »The Stadium in your Bedroom: Functional Staging, Authenticity and the Audience-led Aesthetic in Record Production«, *Popular Music* 29/2, 251–266.
- (2012), »Musical Meaning and the Musicology of Record Production«, in: *Black Box Pop. Analysen Populärer Musik (= Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 38)*, hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld: transcript, 135–148.
- (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2015), »An Analysis of Space, Gesture and Interaction in Kings of Leons's ›Sex on Fire‹«, in: *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Allan F. Moore, Farnham: Ashgate, 133–155.
- Zak, Albin J. (2001), *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records*, Berkeley: University of California Press.

Diskographie

- 65daysofstatic (2016), *No Man's Sky: Music For An Infinite Universe*, Laced Music.
- Alex Clare (2011), *The Lateness Of The Hour*, Universal Island Records.
- Avril Lavigne (2002), *Let Go*, Arista Records.
- Beach Boys (1967/2001), *Smiley Smile* (2001 Remaster), Capitol Records

- Bob Dylan (1967), *John Wesley Harding*, Sony Music.
John Legend (2013), *Love In The Future*, Columbia Records.
Keane (2004), *Hopes and Fears*, Universal Island Records.
Ke\$ha (2009), *Animal*, RCA/Jive Label Group.
Kings of Leon (2008), *Only by the Night*, RCA.
Lacuna Coil (2002), *Comalies*, Century Media.
Midge Ure (1996), *Breathe*, BMG.
Shawn Lee's Ping Pong Orchestra (2006), *Voices and Choices*, Ubiquity Records.
Sigur Rós (2007), *Hvarf – Heim*, Parlophone Records.
Soundgarden (1994), *Superunknown*, A&M Records.
The xx (2009), *XX*, Young Turks/XL Recordings.
Tori Amos (1996), *Hey Jupiter*, Atlantic Records.

Steven Rings, *Tonality and Transformation*, New York: Oxford University Press 2011

Die breit rezipierte, bereits einige Jahre zurückliegende Publikation *Tonality and Transformation* von Steven Rings steht mit ihrer Verbindung von mathematischer Musiktheorie und dem Nachdenken über musikalische Wahrnehmung exemplarisch für zwei aktuelle Diskurse der US-amerikanischen Musiktheorie, die allerdings nur selten so explizit wie in dieser Publikation aufeinander bezogen werden. Seit der pauschalen Kritik durch die ›New Musicology‹ an der angeblich zu technischen Ausrichtung der Musiktheorie bemüht sich Letztere zunehmend, Hörvorgänge und musikalische Wahrnehmung in ihre Überlegungen einzubeziehen. Diese Tendenz zeigt sich auch in der rasanten Zunahme kognitivistischer Ansätze, die in der Regel auf der Grundlage harter Empirie stehen und weniger die individuell-subjektive Analyse in den Mittelpunkt stellen.¹ Im Vergleich zu derartigen Ansätzen kann man in Rings' Studie – insbesondere in seinen Analysen – ein Analyseverständnis erkennen, das es Kritiker*innen leicht macht, es als zu subjektiv zu kritisieren. Aus meiner Sicht liegt in diesem Kontrast jedoch ein besonderer Reiz des Buches, zumal der theoretisch-systematische Hintergrund der in dem Buch entwickelten Theorie neben dem detaillierten und subtilen Nachdenken über musikalische Wahrnehmung immer präsent und zudem außerordentlich luzide dargestellt ist.

Rings verdeutlicht in der Einleitung, worum es ihm in erster Linie geht: Eine Kombination unterschiedlicher theoretischer Paradigmen

ist seiner Auffassung nach unabdingbar, da »no musical phenomenon, however familiar, can be exhausted by a single theoretical paradigm« (4). Seinen eigenen Ansatz möchte er daher als ein Plädoyer für Pluralismus verstanden wissen. Auch wenn der ursprüngliche Ausgangspunkt für Rings' Ausführungen gewesen ist »to connect neo-Riemannian theory more fruitfully to traditional ideas about tonal music«, veränderte sich das Projekt dahingehend, dass nun die Möglichkeiten im Mittelpunkt stehen wie »transformational and GIS [Generalized Interval System] technologies may be used to model diverse tonal effects and experiences« (1). Es geht Rings also in erster Linie um die Effekte tonaler Phänomene auf den/die Hörer*in und damit um die »manifold ways in which an awareness of a tonic can color the sounding elements in the musical texture, seeming to invest them with characteristic qualities and affects, kinetic energy, syntactic purpose, and so on« (3).

Eine solche Verbindung von musikalischer Wahrnehmung und Theorie ist jedoch für den US-amerikanischen musiktheoretischen Diskurs nicht selbstverständlich, auch wenn sie für die auf David Lewin zurückgehende *Transformational Theory* zentral gewesen ist und in Lewins berühmten gewordenem Satz gipfelt, die wichtigen ›transformational operations‹ repräsentierten »[what] one *does* to a Klang to obtain another Klang«. Die sich daraus ergebende »transformational attitude« äußere sich, so Rings, in einer »idea of transformation-as-first-person-action« (104).³ In so

1 Vgl. etwa Huron 2006 oder mit einem stärker analytisch-philosophischen Schwerpunkt Margulis 2014.

2 Lewin 1987, 177.

3 Rings erwähnt in diesem Zusammenhang, dass es innerhalb des Diskurses zur *Trans-*

einem Verständnis beschreibt die *Transformational Theory* also nicht etwas, das unabhängig von einem/einer Hörer*in in der Musik präsent wäre, sondern die »transformational attitude« erfordert geradezu diese »first-person-action«. Dieses Modell steht insofern für den gesamten Ansatz des Buches, als Rings an vielen Stellen hervorhebt, dass es ihm in erster Linie um die theoretische Modellierung seiner eigenen Hörerfahrung geht. Vor dem Hintergrund dieses explizit subjektiven Zugangs spitzt Rings die Agenda von Lewins theoretischem Projekt noch einmal zu, wenn er schreibt: »Lewin's entire analytical project can be understood as a process of digging into musical experience and building it up through analytical reflection.« (18)

Nach einer kurzen Einleitung liefert Rings im ersten Kapitel eine konzise und allgemeinverständliche Einführung in die *Transformational Theory*, die wohl auch denjenigen einen Zugang zu der schwer verständlichen Theorie ermöglichen kann, die eine Auseinandersetzung damit bislang gescheut haben. Rings schafft es auf bewundernswerte Weise, die komplexe Mathematik in David Lewins grundlegender Studie *Generalized Musical Intervals and Transformations*⁴ auf die wesentlichen Aussagen zu reduzieren und damit Lewins sehr abstraktes System für konkrete analytische Fragestellungen zu öffnen.

Darauf aufbauend wird in der ersten Hälfte (Kap. 1–3) des insgesamt gut strukturierten Buches die eigene ›Theorie‹ präsentiert, die anschließend in der zweiten Hälfte in vier Beispielanalysen (Kap. 4–7) angewendet wird. Zahlreiche analytische Diagramme begleiten die – trotz der Komplexität des Gegenstandes – gut verständlichen sprachlichen Erläuterungen und ergänzen sie produktiv.

formational Theory unterschiedliche Auffassungen darüber gebe, inwiefern diese notwendige Aktivität des Hörers/der Hörerin ein zentraler Aspekt der *Transformational Theory* sei oder nicht. Rings betont allerdings – in Abgrenzung zu anderen Autoren –, dass er an diesem aus seiner Sicht zentralen Gedanken festhalte.

4 Lewin 1987.

Das achtseitige Glossar am Ende des Buches liefert eine hilfreiche und gut verständliche Übersicht über zentrale Begriffe der *Neo-Riemannian Theory* sowie über grundlegende mathematische Konzepte.

Das zweite Kapitel »A Tonal GIS« ist das für die Theorieentwicklung zentrale Kapitel. Unter Bezugnahme auf David Huron entwickelt Rings hier zunächst sein Konzept der »scale-degree quale«, das in einem engen Zusammenhang mit den auch für die Schema-Theorie wichtigen Melodiestufen und dem »movable-do«-Ansatz in der Gehörbildung steht. Rings definiert »scale-degree quale« zunächst als »experiential qualities – familiar sensations of tonal character«, die ein Teil der »prereflective experience« sein können, aber auch durch analytische Überlegungen stimuliert oder präzisiert werden können (43).

Nach diesen allgemeinen Überlegungen wird in dem Kapitel zunächst die zentrale Rolle des GIS (*Generalized Interval System*) für die *Transformational Theory* und damit der theoretisch zentrale Hintergrund des Buches erläutert. Ein GIS ist ein theoretisches Konstrukt, das intervallische Beziehungen und ihre Wahrnehmung formal modelliert. Das für das Buch eigens entwickelte GIS_{tonal} besteht aus den 84 Kombinationen der sieben »scale-degree quale« und der zwölf »pitch classes«, die graphisch in einer Matrix abgebildet werden (Tab. 1), in der oben die sieben Skalenstufen und untereinander die zwölf Tonhöhenklassen angeordnet sind.

Rings führt also absolute Tonhöhe und die jeweilige – auf einen Grundton bezogene – Stufe in seiner mathematischen Darstellung zusammen. So fungiert beispielsweise eine *pitch class* 4 (e) als *scale degree* ($\hat{3}$, 4) bei einer Tonika-Pitch-Class 0. Ändert sich Letztere, so könnte der gleiche Ton beispielsweise zur *scale degree* 5 bei einer Tonika-Pitch-Class 9 werden ($\hat{5}$, 4) usw. (44–46). Auch bei der Darstellung von Intervallen können innerhalb dieses GIS Veränderungen der jeweiligen *scale-degree quale* berücksichtigt werden. Wenn beispielsweise der Ton c als erste Skalenstufe in C-Dur ($\hat{1}$, 0) in ein e fortschreitet ($\hat{3}$, 4), wird dieser Schritt in Rings' GIS als (3rd, 4) forma-

	$\hat{1}$	$\hat{2}$	$\hat{3}$	$\hat{4}$	$\hat{5}$	$\hat{6}$	$\hat{7}$
e							
t							
9	($\hat{1},9$)						($\hat{7},9$)
8							
7							
6							
5							
4							
3							
2							
1							
0							

Tabelle 1: »GIS-Space« (45)

liert. In der Denkweise der Theorie bedeutet (3rd, 4), dass der Ton um eine Terz aufwärts im Hinblick auf die *scale-degree quale* und um vier Halbtonstufen (von 0 zu 4) im Hinblick auf die *pitch class* verändert wird.

Die Möglichkeit der mathematischen Formalisierung dieser Operationen wird dadurch deutlich, dass beispielsweise der Schritt von einem *d* in D-Dur ($\hat{1}, 2$) zu einem *fis* in D-Dur ($\hat{3}, 6$) ebenfalls als (3rd, 4) modelliert würde (46–48). Auch der Wechsel des tonalen Bezugssystems kann innerhalb dieses Systems abgebildet werden. So könnte man beispielsweise den Weg von dem Ton *d* in D-Dur ($\hat{1}, 2$) zum Ton *e* in C-Dur ($\hat{3}, 4$) als (3rd, 2) darstellen. Im Hinblick auf die *scale-degree quale* steigt der Ton eine Terz, im Hinblick auf die absolute Tonhöhe nur um zwei Halb-töne. Gerade die Flexibilität dieses Systems, den Wechsel der tonalen Bezugssysteme anzeigen zu können, ist für Rings’ Ansatz zentral. Auch wenn der Autor Möglichkeiten vorstellt, ähnliche Transformationen für Tonhöhengruppen (*sets*), beispielsweise für Akkorde, darzustellen, so merkt man doch Rings’ Theorie bzw. den von ihm innerhalb des Theoriegebäudes gesetzten Schwerpunkten an, dass ein wesentliches Anliegen

die theoretische Formalisierung von Veränderungen der *scale-degree quale* einzelner Töne ist. Dies zeigt sich insbesondere bei Rings’ Diskussion von sogenannten »pivot intervals«, die eine Funktionsänderung identischer Tonhöhen durch den Wechsel des tonalen Bezugssystems bezeichnen. Ein überzeugendes Beispiel für ein solches »pivot interval« ist etwa die Funktionsänderung von der ersten Skalenstufe *f* in einem f-Moll-Kontext zur sechsten Skalenstufe in einem As-Dur-Kontext in der *Götterdämmerung* von Richard Wagner (59).

Die von Rings ausgewählten Beispiele zeigen, dass es sein zentrales Anliegen ist, elementare Hörerfahrungen mathematisch zu modellieren und dabei den Fokus der theoretischen Beschäftigung mit Tonalität weg von der Akkordperspektive hin zu dem tonalen Gehalt von Einzeltönen zu lenken. Gegen Ende des theoretischen Hauptkapitels kategorisiert Rings in den Abschnitten 2.9 und 2.10 noch einige typische Operationen innerhalb des GIS. Dabei beschreibt er drei Transpositionstypen (»diatonic«, »chromatic« und »real«) und zwei Umkehrungstypen (»diatonic« und »chromatic«). Insbesondere im Hinblick auf diese beiden Operationen konstatiert Rings in einem Epilog des Kapitels die Notwendigkeit weiterer mathematischer Theoriebildung. Die Kombination von diatonischen und chromatischen Operationen kann aus seiner Sicht noch nicht zufriedenstellend theoretisch gefasst werden, da sie auf jeweils unterschiedlichen »sets« (chromatisch und diatonisch) basieren. Rings schreibt, dass er sich nicht sicher sei, ob für die Kombination von Transpositions- und Umkehrungstypen »appropriate mathematics has yet to be invented«. Die Forderung nach mehr »formal work« zielt bei ihm allerdings nicht nur auf »our desire for formal completeness«, sondern ist seiner Ansicht nach verbunden mit der Hoffnung, »to deepen our understanding of the musical experiences in question« (99). Als Abschluss des theorieentwickelnden Kapitels wird ein weiteres Mal das Bestreben formuliert, Mathematik und Erfahrung miteinander zu versöhnen.

Bevor Rings seinen theoretischen Apparat anhand von vier Beispielanalysen gewissermaßen in Bewegung versetzt, verbindet er im dritten Kapitel die eher statische theoretische Modellierung seines GIS mit weiteren Ideen der *Transformational Theory*. Hier geht es insbesondere um die Frage, wie sich Bewegungen hin auf eine Tonika oder wieder von ihr weg theoretisch formalisieren lassen. Rings diskutiert hier unter anderem die Aspekte »Intentions« und »Oriented Networks«. Da in der *Neo-Riemannian Theory* ein Verständnis von Tonalität vorherrscht, bei dem stärker die Art der Fortschreitung als der gemeinsame Bezug auf eine Tonika im Mittelpunkt steht, ist der Aspekt der »tonal intention« – das »subjective pointing of the ears from some subordinate tonal element to the tonic« (106) – ein neuer Aspekt innerhalb der *Transformational Theory*. Vor diesem Hintergrund ist es besonders aufschlussreich, wenn Rings im Unterkapitel »Riemannian Functions« (116) die »oriented operations« der Funktionstheorie graphisch modelliert und damit die Funktionstheorie mit dem theoretischen Apparat der *Neo-Riemannian Theory* verbindet. Rings grenzt Riemanns Funktionstheorie und das für die *Neo-Riemannian Theory* zentrale System der Schritte und Wechsel zunächst etwas überpointiert voneinander ab, wenn er schreibt, dass »Riemann's functions deal not with progression – which is modeled by his root-interval system of *Schritte* and *Wechsel* – but with the identity of individual chords with respect to the tonic.« (116) Freilich spielen Schritte auch für die Funktionstheorie eine Rolle, auch wenn sie sich auf die immer wiederkehrenden Fortschreitungen T–S–D–T reduzieren lassen. Der grundsätzlichen Tendenz von Rings' Auffassung, der zufolge die Akkordfortschreitung bei der Neo-Riemannian Theory gegenüber dem Tonikabezug der Funktionstheorie im Vordergrund steht, ist aber durchaus zuzustimmen. Vor diesem Hintergrund erscheint die graphische Repräsentation der Funktionstheorie bei Rings, die zwar keine im eigentlichen Sinne neuen theoretischen Erkenntnisse liefert, als der Versuch einer Annäherung der »alten« und »neu-

en« Riemann'schen Theorien.⁵ Ein wesentlicher Aspekt im weiteren Verlauf des dritten Kapitels ist es dann, die aus dem zweiten Kapitel bekannte, eher deskriptive Modellierung durch die Einbeziehung tonaler Richtung und Strebewirkung »in Bewegung zu versetzen«, was insbesondere im Mittelpunkt des Unterkapitels »Resolving Transformations« steht (125–129). Abgeschlossen wird dieses Kapitel mit zwei »analytical vignettes« zu Brahms' Intermezzo op. 119/2 und einer Szene aus Wagners *Rheingold*, in der insbesondere die »tonal intentions« des »Rheingold-Motivs« im Mittelpunkt stehen.

Der zweite Teil des Buches präsentiert vier Analysen, an denen das bis dahin entwickelte theoretische Instrumentarium angewendet wird. Neben der E-Dur-Fuge BWV 878 aus dem zweiten Band von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* widmet sich Rings der Arie »Un'aura amorosa« aus Mozarts *Così fan tutte* und schließlich Brahms' Intermezzo A-Dur, op. 118/2 sowie dem langsamen Satz aus Brahms' Streichquintett G-Dur, op. 111.

Während Rings in seiner subtilen Analyse der Bach-Fuge die unterschiedlichen Kontexte in den Mittelpunkt stellt, die das diatonische Tetrachord des Fugenthemas im Laufe der Fuge durchläuft, geht es in der Analyse von Mozarts »Un'aura amorosa« nicht um die gesamte Arie des Ferrando, sondern nur um den ersten Teil der dreiteiligen Form. Rings verwendet den theoretischen Apparat von GIS_{Tonal} hier für die analytische Darstellung der mehrdeutigen harmonischen Kontextualisierung des wiederkehrenden Kopftons e. Rings gelingt es dabei in überzeugender Weise, die unterschiedlichen Möglichkeiten seines theoretischen Apparats zu nutzen. Hier zeigt sich das erklärende Potenzial der im dritten Kapitel entwickelten »oriented networks«, die die unterschiedlichen Färbungen des e in systematisch-effektiver Weise darzustellen vermögen. Am Ende des Kapitels bemüht sich Rings auf der Grundlage seiner Analyseergebnisse noch um eine Kontextualisierung der Arie in der gesamten Oper, indem er Beziehungen zu ande-

5 Vgl. dazu auch Rings 2011.

ren A-Dur-Stücken aus *Così fan tutte* herstellt, insbesondere zur Verführungsszene »Fra gli amplessi« zwischen Ferrando und Fiordiligi im zweiten Akt, wo das hier detailliert diskutiert e ebenfalls eine Rolle spielt.

Mit der Analyse des A-Dur-Intermezzos von Johannes Brahms wählt Rings ein Stück aus, das bereits vielfältige analytische Aufmerksamkeit erfahren hat. Seinem eingangs postulierten Bekenntnis zum Pluralismus analytischer Methoden folgend, bringt er in diesem Kapitel seine eigene Analyse in erster Linie mit einer schenkerianischen Lesart in Verbindung. Im Mittelpunkt stehen die wiederholten Instanzen der beiden einander sehr ähnlichen Anfangsmotive α und β ($cis^2-h^1-d^2$ und $cis^2-h^1-a^2$). Zunächst betrachtet Rings die Motive im Detail und modelliert in seinen sogenannten »event network[s] [...] aspects of Schenker's hearing of α « (186). Doch bleibt er hier nicht bei der lediglich lokalen Betrachtung des Beginns stehen, sondern weitet den analytischen Horizont mit einer ausführlichen Diskussion der beiden möglichen Reprise Momente in Takt 28 oder Takt 34. Auch in der Analyse des zweiten Satzes von Brahms' Streichquintett op. 111 kombiniert Rings seinen Ansatz mit einer schenkerianischen Sichtweise, bezieht hier allerdings, insbesondere bei der Analyse des Eröffnungsmottos, zusätzlich eine funktionstheoretische Perspektive ein. Der zentrale Aspekt bei Rings' Diskussion des Eröffnungsmottos sind zwei konkurrierende »hearings«, die einmal auf d-Moll und einmal auf A-Dur bezogen sind (205). Ausgehend von der Entscheidung, den Satz formal als Variationssatz zu betrachten, verfolgt Rings das Eröffnungsmotiv durch die Variationen im Satzverlauf vor dem Hintergrund der Fragestellung, welches der beiden »hearings« sich schließlich durchsetzt. Das Ergebnis seiner Analyse ist die Erkenntnis, dass die »two hearings are thus brought into equilibrium«, so dass »Brahms makes it impossible for us to choose which intentional structure the motto ›really‹ manifests« (218). Rings stellt zum Abschluss dieses letzten Kapitels noch einmal einen Bezug zu dem eingangs diskutierten Verhältnis von musikalischem Material und

hörendem Subjekt her. »Tonal qualities«, so Rings, »are not given in musical materials, but arise in the encounter between those materials and a listening subject« (220).

Auch wenn die analytische Vielfalt und die Subtilität der Erkenntnisse, die eine Lektüre von Rings' *Tonality and Transformation* bereithält, hier nur äußerst kursorisch wiedergegeben werden können, so repräsentieren die dargestellten analytischen Themen und Schwerpunkte Rings' Ansatz doch in durchaus angemessener Weise. Die unterschiedlichen harmonischen Beleuchtungen eines Fugenthemas von Bach, die Hinweise auf eine inhaltliche Interpretation einer Mozart-Arie mittels der harmonisch variablen Einfärbung eines wiederkehrenden Melodietons, das Verhältnis zwischen lokaler Stimmführung und formaler Disposition im Brahms-Intermezzo sowie zwei harmonisch konkurrierende Hörweisen eines den Satzverlauf dominierenden Eröffnungsmottos im zweiten Satz des Brahms-Streichquintetts zeigen deutlich die Vielfältigkeit von Rings' analytischen Fragestellungen, die durch den Bezug auf die musikalische Erfahrung einen einheitlichen Ausgangspunkt haben.

Sicherlich kann man bei einigen analytischen Beobachtungen die Frage stellen, ob sie des sehr komplexen theoretischen Apparats bedürfen, oder ob die analytischen Ergebnisse auch ohne Rings' GIS_{Tonal} möglich gewesen wären. Diese Frage ist aber falsch gestellt: Der von Rings postulierte Pluralismus sollte nicht als Aufruf missverstanden werden, analytische Ergebnisse unabhängig von einem theoretischen Hintergrund einfach nebeneinander zu stellen. Dennoch sind die Analysen des Buches mehr als Exemplifikationen eines theoretischen Systems: Sie zeigen die Flexibilität des GIS_{Tonal} und seiner möglichen Operationen, wobei es gerade auch möglich ist, mit der *Schenkerian Analysis* und der Funktionstheorie zwei dominierende Paradigmen tonaler Analyse in die Analysen einzubeziehen. Gerade diese Flexibilität zeigt, dass es sich bei *Tonality and Transformation* letztlich weniger um eine emphatisch »neue« Theorie handelt, die den Anspruch erhebt, exi-

stierende Theorien zu verdrängen oder abzulösen. Steven Rings entwickelt vielmehr einen Ansatz, dem es auf überzeugende Weise gelingt, die häufig beklagte Unvereinbarkeit von

mathematischer Theoriebildung und subjektiver Analyse zu überwinden.

Jan Philipp Sprick

Literatur

Huron, David (2006), *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge/MA: MIT Press.

Lewin, David (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, 2. Aufl., New York: Oxford University Press 2007.

Margulis, Elizabeth Hellmuth (2014), *On Repeat: How Music Plays the Mind*, New York: Oxford University Press.

Rings, Steven (2011), »Riemannian Analytical Values, Paleo- and Neo-«, in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Theories*, hg. von Alexander Rehding und Edward Gollin, New York: Oxford University Press, 487–511.

Stefan Keym (Hg.), *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikediskurses* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), Hildesheim: Olms 2015

Fraglos gehören die Kategorien ›motivische Arbeit‹, ›thematische Arbeit‹ und ›motivisch-thematische Arbeit‹ für die Beschreibung und Interpretation tonaler, seit Mitte des 18. Jahrhunderts entstandener Kompositionen zum Kernbestand analytischer Methoden, die sich insbesondere im deutschsprachigen Raum bis in die Gegenwart großer Beliebtheit erfreuen. Diese Popularität motivisch-thematisch geprägter analytischer Zugangsweisen verdankt sich sowohl einer bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückzufolgenden musikanalytischen und musikdidaktischen Tradition als auch der Attraktivität, die sich aus einem scheinbar simplen Zugriff auf die motivisch-thematische Anlage von Kompositionen ableitet. Dass eine Betrachtung von Musik, die primär hörbare (oder bei einem Studium der Partitur ›sichtbare‹) Identitäten und Ähnlichkeitsbeziehungen von motivischem und thematischem Material als wesentliche Ergebnisse einer Analyse präsentiert, einerseits von einem naiven Verständnis dieser Analysekategorie ausgeht und andererseits das Risiko birgt, nur einen Ausschnitt kompositorischer Strukturmerkmale zu isolieren und einseitig zu bevorzugen, dürfte im aktuellen musiktheoretischen Diskurs unbestritten sein. Somit stellt motivisch-thematische Arbeit keine problemlos verwendbare analytische Kategorie dar. Zudem haben sowohl die begriffsgeschichtlichen Untersuchungen Christoph von Blumröders¹ im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* als auch einführende Überblicksdarstellungen wie beispielsweise

von Jonathan Dunsby oder Folker Froebe², die die Verwendung und unterschiedliche Leistungsfähigkeit thematisch-motivischer Konzepte anhand verschiedener musiktheoretischer Systeme diskutiert haben, deutlich gemacht, dass motivisch-thematische Arbeit eine historisch wandelbare Analysekategorie darstellt, deren Potenzial unterschiedlich bewertet wird.

In dem auf ein Symposium zurückgehenden Sammelband werden 13 Beiträge unterschiedlicher Länge (der kürzeste Essay umfasst zehn, der umfangreichste 41 Seiten) präsentiert, die im Duktus teils nahe am mündlichen Referat bleiben, teils aber wissenschaftlich sorgfältig ausgearbeitete Forschungsbeiträge darstellen. Der Band zielt darauf ab, die Geschichte des musiktheoretischen Begriffs der ›motivisch-thematischen Arbeit‹ nachzuzeichnen – bekanntermaßen wurde im deutschen Kulturraum die motivisch-thematische Arbeit seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Kompositionslehren und musikalischen Analysen zu einer zentralen satztechnischen Verfahrensweise erklärt. Dabei sollen »strukturanalytische Aspekte« im Zusammenhang breiterer kulturgeschichtlicher Entwicklungen auf ihre »identitätsstiftende Funktion« in unterschiedlichen zeitgeschichtlichen, ideologischen und politischen Kontexten untersucht werden (5). Die Hauptrichtung der Studien geht dabei von der Beobachtung aus, dass Konzepte motivisch-thematischer Arbeit im 19. und frühen 20. Jahrhundert eng mit der Überzeugung in Zusammenhang ge-

1 Blumröder 1991.

2 Dunsby 2002; Froebe 2015.

bracht wurden, die klassisch-romantische Instrumentalmusik deutscher Kulturtradition unterscheidet sich grundsätzlich von anderen nationalen Kompositionsschulen. So beginnt der Sammelband mit Beiträgen, in denen die ästhetischen und satztechnischen Stereotypen des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum dekonstruiert werden. Anschließend beschäftigen sich zwei Beiträge mit der Verwendung und dem Bedeutungsspektrum des Begriffs in Frankreich. Die deutschsprachige Musiktheorie Anfang des 20. Jahrhunderts wird am Beispiel der Schriften Heinrich Schenkers und Arnold Schönbergs untersucht; eine weitere Studie zur Auffassung von motivisch-thematischer Arbeit bei Theodor W. Adorno schließt den Band thematisch ab. Weitgehend ausgeblendet bleibt die Rezeption des Konzeptes motivisch-thematischer Arbeit in Russland, aber auch im englischen und US-amerikanischen Raum, wo zumindest an der Ostküste bereits um 1900 viele Komponisten aufgrund ihrer Ausbildung in Europa mit dem Konzept vertraut waren und seit den 1930er Jahren das Thema vermittelt durch europäische Emigrant*innen – unter veränderten kulturellen Voraussetzungen und verbunden mit neuen musiktheoretischen Fragestellungen – eine zweite Blüte erfuhr.³

In einer bemerkenswerten Argumentation begründet Hans-Joachim Hinrichsen in dem eröffnenden Beitrag »Beethoven, Bach und die Idee der motivisch-thematischen Ökonomie. Zur Genese eines wirkungsmächtigen Rezeptionsklischees« die These, dass die in Europa bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts häufig propagierte Entwicklungslinie »Bach – Beethoven – Brahms« auf einer wissenschaftlich nicht begründeten allgemeinen »ästhetischen Generaleinschätzung« (9) beruhte, die durch das kompositionstechnische Konzept der motivisch-thematischen Arbeit abgestützt und partiell legitimiert wurde (10). In seiner Analyse ausgewählter Rezeptionsphasen zeigt Hinrichsen schlüssig, dass diese Deutung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts auf allgemeinen Wahrnehmungsmustern beruht,

die sich aus verschiedenen Strängen speisen, sich allmählich herausbilden und in unterschiedlichen Konstellationen zusammentreten. Während sich die Idee der »Arbeit« im Sinne der kompositorischen »Ausarbeitung« bis ins frühe 18. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, markieren folgende Momente die Entwicklung im 19. Jahrhundert: Zu Beginn des Jahrhunderts wird Joseph Haydn mittels des Konzeptes der musikalischen Logik die Nachfolge J.S. Bachs zugewiesen (12). Durch die Schriften von Johann Christian Lobe und Adolf Bernhard Marx dringt das Konzept der motivisch-thematischen Arbeit nachdrücklich in den Diskurs ein. Dabei gelingt es Marx, Beethoven als maßgeblichen Vertreter einer seriösen, durch »Idee« und »Arbeit« gleichermaßen nobilitierten Kunst zu etablieren (13f.). In einem weiteren Schritt ist es Hans von Bülow, der in den 1870er Jahren durch seine Interpretations- und Herausgebere Tätigkeit ein modernes Beethoven-Bild lanciert, das durch die Schriften Hugo Riemanns endgültig durchgesetzt und popularisiert wird. Somit symbolisiert um 1900 die Linie »Bach – Beethoven – Brahms« ein neues »Wertesystem«, das motivisch-thematische Arbeit als Grundlage der Analyse und wesentliches ästhetisches Kriterium begreift (19) und das in den Schriften so unterschiedlicher Autoren wie Hermann Kretzschmar, Heinrich Besseker und Ernst Bücken fortgeführt wird. Dieser Entwicklungslinie sind gleichzeitig konkurrierende Geschichtsmodelle von August Halm, Ernst Kurth, Theodor W. Adorno und Erwin Ratz entgegengesetzt, die – insbesondere in Hinblick auf die Technik der Fuge – die Verfahrensweisen von Bach und Beethoven eher als Gegensätze konstruieren. Unabhängig von diesen partiell neuen Interpretationsweisen kann Hinrichsen konstatieren, dass die im 19. Jahrhundert als Rezeptionsphänomen geformte Kette Bach – Beethoven – Brahms zu Anfang des 20. Jahrhunderts in der Musikhistoriographie eine Akzeptanz erfuhr, die zwar aus heutiger Sicht ideologische Züge trägt, trotz neuerer Forschungsergebnisse und alternativer Geschichtsbilder ihre Ausstrahlung dennoch nicht völlig eingebüßt hat (26f.).

3 Vgl. Wörner 2009.

In seinem Beitrag »Motivisch-thematische Arbeit – ein Konzept musikalischer Praxis im Lichte der Genealogie der musikalischen Moderne« konzentriert sich Tobias Janz auf die Bedeutungshorizonte und den »semantischen ›Resonanzraum« der Formulierung »motivisch-thematische Arbeit« (29). Als Ausgangspunkt dient ihm die Explikation der Dimensionen des bürgerlichen Arbeitsbegriffs anhand einer kurzen Analyse des Gedichtes *Das Lied von der Glocke* von Friedrich Schiller, an die eine sich auf die jüngere Literatur stützende begriffs- und ideengeschichtliche Erläuterung anschließt, deren Relevanz für das Verständnis musikhistorischer Positionen nur angedeutet wird. Im Ergebnis exponiert der Autor sieben semantische Felder, die als »Hintergrundmetaphorik« für eine über den engeren musiktheoretischen Gebrauch des Begriffs »motivisch-thematische Arbeit« hinausgehende Interpretation in Betracht gezogen werden müssen (38), und skizziert damit ein Projekt, das vorläufig weiterhin als Desiderat der Forschung bezeichnet werden kann.

Bekanntermaßen etablierte Johann Christian Lobe Mitte des 19. Jahrhunderts die Wendung »thematische Arbeit« als Schlüsselbegriff seiner Musikanalyse und Werkinterpretation. Marion Recknagel geht in ihrem Beitrag »Metamorphosenkunst. Johann Christian Lobes Theorie der thematischen Arbeit« der Frage nach, wie Lobe diesen Zentralbegriff innerhalb seiner Musiktheorie und Musikästhetik positioniert. Dabei betont sie, dass Lobes Konzeption durchaus nicht auf kompositionstechnische Aspekte, wie sie in seiner Monographie *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit*⁴ in den Vordergrund gerückt werden, reduziert werden darf. Vielmehr nutze Lobe in zahlreichen Aufsätzen die Erörterung thematischer Arbeit, um Musikhörer*innen (des bürgerlichen Publikums) einerseits strukturelle Aspekte der Komposition zu erschließen, andererseits den angenommenen »bestimmbaren Gefühlsausdruck«, also den »Inhalt« der Kompositionen

zu vermitteln. Die von Lobe angenommene »Analogie zwischen Tönen und Gefühlen auf der Ebene des Rhythmus, des ›Tonischen‹, der Harmonie, der Melodie, des Klangs und der Instrumentation« (53) manifestiere sich in der Vermittlungsfunktion thematischer Arbeit zwischen Struktur und Inhalt von Musik, sodass ein Studium derselben einen Weg zum Wesen von Musik – dem »Musikalisch-Wahren« – eröffne (52f.). Damit umreißt Recknagel ein entscheidendes Kernthema der Auseinandersetzung im 19. Jahrhundert mit dem Begriff der motivisch-thematischen Arbeit, nämlich seine doppelte Gerichtetheit auf kompositionstechnische und kompositionsästhetische Aspekte. Diese Problematik versucht Petra Weber in ihrem kürzeren Beitrag »Zum Verhältnis von motivisch-thematischer Arbeit und poetischer Idee bei Beethoven« anhand einer Interpretation des Kopfsatzes von Beethovens Fünfter Sinfonie detaillierter zu erhellen. Dass die Idee von thematischer Arbeit Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur anhand der Musik der Wiener Klassiker diskutiert wurde (wie Recknagel herausstellt beschäftigte sich bereits Lobe mit den Sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt und prägte für dessen Umgang mit thematischen Gestalten den Begriff der »antizipierten thematischen Arbeit« [49]), sondern auch in Richard Wagners Denken ihren Niederschlag fand, zeigt Arne Stollberg in seinem Text »›Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive‹ – Das orchestrale ›Gewebe‹ bei Richard Wagner im Spiegel von Theorie, Kompositionspraxis und Rezeption«. In diesem als eine konzise Zusammenfassung der Wagner'schen Gedanken zu charakterisierenden Beitrag propagiert Stollberg die These, Wagners unter anderem im Text »Eine Mitteilung an meine Freunde« [1851] formulierte Idee, der Komposition seiner Musikdramen liege ein »thematischer Kern« zugrunde, der als »Gewebe« das Werk durchdringe, lasse sich bereits in *Die Meistersinger von Nürnberg* am Beispiel des Chorals »Da zu dir der Heiland kam« analytisch dingfest machen (74–81).

Ein zweites, für die Diskussion des Konzeptes »motivisch-thematische Arbeit« bis-

4 Lobe 1844.

lang weniger berücksichtigtes kulturhistorisches Themenfeld wird in drei Beiträgen von Stefan Keym (»Ausarbeitung vs. Erfindung oder: Thematische Arbeit als nationales Qualitätskriterium? Zum Symphonik-Diskurs in der Leipziger Musikpresse des ›langen 19. Jahrhunderts«, 83–107), Marc Rigaudière (»Von der thematischen Arbeit zum ›travail thématique‹. Geschichte einer Akkulturation«, 109–127) und Inga Mai Groote (»Fuyons! Il va développer...‹ Thematische Arbeit als Argument im französischen Musikdiskurs um 1900«, 129–150) behandelt. Die Tatsache, dass das Konzept ›motivisch-thematische Arbeit‹ primär von einem im deutschen Kulturraum entstandenen Repertoire abgeleitet und in deutschsprachigen Schriften theoretisch formuliert wurde, hinterließ im 19. Jahrhundert in einem zunehmend bewusst national geführten Kulturdiskurs deutliche Spuren. Hier beschränkt sich der Sammelband auf die Analyse eines regionalen, aber für den deutschsprachigen Raum exemplarischen und national wahrgenommenen Diskurses in den Leipziger Tages- und Musikzeitschriften sowie auf die Rezeption des Konzepts in Frankreich. Methodologisch steht die Wissenschaft bei einer solchen kulturgeschichtlichen Betrachtungsweise vor einer Reihe von Herausforderungen, da es erforderlich ist, die in den Quellen häufig unausgesprochenen Voraussetzungen der formulierten Positionen zu rekonstruieren bzw. bei der Interpretation mitzudenken. In seiner methodologisch maßstabsetzenden jüngeren Untersuchung zu den zahlreichen inhaltlichen Implikationen und Facetten, die den Verwendungen des Begriffsfeldes ›Deutschtum‹ in der Musikliteratur und Musikkritik in Österreich-Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zugrunde liegen, weist David Brodbeck zu Recht darauf hin, dass u.a. individuelle, institutionengeschichtliche, kulturelle und politische Faktoren eine häufig schwer entzifferbare und sich schnell ändernde Gemengelage bilden, deren Nachvollzug jedoch die Grundvoraussetzung einer differenzierten Interpretation bildet.⁵

5 Brodbeck 2014, bes. 1–22.

Keym konzentriert sich in seiner Untersuchung auf einen klar definierten geographischen Raum und Quellenbestand, nämlich auf die Leipziger Kritik sinfonischer Werke bis ca. 1914. Anhand exemplarischer Textpassagen belegt der Autor, dass das Konzept der motivisch-thematischen Arbeit als zunehmend wichtiges, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts je nach ästhetischer Positionierung dann tendenziell als notwendiges Kriterium für sinfonische Werke eingestuft wurde. Dabei wird das satztechnische Kriterium ›motivisch-thematische Arbeit‹ nach der Jahrhundertmitte und insbesondere nach der Gründung des Deutschen Reiches 1871 häufiger und mit größerer Emphase als eine nationale kulturelle Errungenschaft dargestellt, die Komponisten anderer Nationen wie beispielsweise Frankreichs (z.B. Saint-Saëns) oder Russlands (z.B. Rubinstein, Tschairowsky) verschlossen bleibe (101–105). Allerdings bleibt es, wie Keym selber zugesteht, häufig schwierig, die Autorenintentionen der Kritiker zu rekonstruieren und ihre Aussagen angemessen zu kontextualisieren (104).

Wie komplex sich die Verlagerung eines satztechnischen und zunehmend ästhetisch belasteten Konzeptes wie ›motivisch-thematische Arbeit‹ in einen anderen kulturellen Raum darstellt, untersuchen Marc Rigaudière und Inga Mai Groote am Beispiel der französischen Diskurse. Rigaudière konzentriert sich nach einem kurzen Rückblick auf die Schriften Jérôme-Joseph de Momignys und Anton Reichas auf die Verbreitung und Verwendung des Begriffs ›travail thématique‹ (die verwandte Wendung ›développement thématique‹ bleibt in seiner Untersuchung unberücksichtigt). ›Travail thématique‹ wird um die Jahrhundertmitte zunächst durch ausländische Autoren (u.a. Alexander Oulibicheff und Berthold Damcke) sowie durch französische Übersetzungen deutscher Literatur eingeführt und verbreitet sich dann allmählich in der französischsprachigen Kritik (vgl. Übersicht von Belegstellen, 123–127). Die punktuellen Analysen des Autors lassen erkennen, dass der im deutschen Sprachbereich geprägte inhaltliche Kern zunächst erhalten bleibt, gegen

Ende des Jahrhunderts dann allerdings zunehmend undifferenziert eingesetzt wird und so unterschiedliche Aspekte wie motivische Dichte, Durchführungsabschnitt oder Leitmotivtechnik bezeichnet. In ihrer Rigaudières Beitrag komplementierenden Untersuchung wertet Inga Mai Groote ein breites Korpus von Quellen aus, die von Äußerungen bekannter Komponisten (Debussy, Dukas, Ravel, Henri Rabaud) über Musikkritiker bis hin zu Musikhistorikern sowie Konzerteinführungen reichen. Im Gegensatz zu Rigaudière schließt Groote den offenbar häufiger verwendeten Begriff ›développeur‹ ein, dessen semantische Bedeutung in der Regel mit ›thematischer Arbeit‹ gleichgesetzt werden kann. Dabei verdeutlicht das breite Spektrum der ausgewählten Beispiele, dass die Verwendung des Begriffs in Frankreich um 1900 nicht primär durch die Dichotomie ›deutsch‹ – ›französisch‹ bestimmt war, sondern ästhetische Strömungen innerhalb des französischen Musiklebens (›Debussy-System‹, ›scholastische‹ Richtung, 133) ebenso relevant waren wie die Bezugnahme auf unterschiedliche Gattungskonventionen. Trotz – oder vielleicht gerade wegen – der Fülle der herangezogenen Quellen werden die einzelnen Zitate und Autoren jedoch eher nebeneinander gestellt, als dass sie umfassender kontextualisiert und miteinander in Beziehung gebracht würden. So erreichen die Ergebnisse von Grootes Skizze der Situation in Frankreich um 1900 nicht die Differenziertheit, die beispielsweise vom Bandherausgeber in seinem Beitrag geleistet wird.

Die letzten vier Beiträge des Sammelbandes kehren mit Studien zur Musiktheorie Arnold Schönbergs und Heinrich Schenkers sowie zu Theodor W. Adorno zu Aspekten der Entfaltung des Konzeptes im deutschsprachigen Raum im 20. Jahrhundert zurück. Andreas Jacob analysiert, welchen Inhalt Schönberg den Begriffen ›Motiv‹ und ›motivische Arbeit‹ in seinem musiktheoretischen Denken zuweist. In seiner konzisen Darstellung erinnert Jacob zunächst daran, an welche gängigen Definitionen und Funktionsbeschreibungen von ›Motiv‹ und ›motivischer Arbeit‹ Schönberg nach 1900 anknüpfen konnte. Seine Zusammenfas-

sung der Positionen von Lobe, Richard Stöhr, Riemann und Hugo Leichtentritt bietet einen idealen Ausgangspunkt, Schönbergs Konzeption und deren Entwicklung im Spannungsfeld von Kontinuität und Bruch zur musiktheoretischen Tradition zu erörtern. So bleibt zwar Schönbergs zuerst in seinem Manuskript *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* (1917) formulierte Definition, ein musikalisches Motiv sei »eine tönende rhyt[h]misierte Erscheinung, welche durch ihre (eventuell variierten) Wiederholungen im Verlaufe eines Musikstückes den Anschein zu erwecken vermag, als ob sie dessen Material sei« (157) inhaltlich bis in die 1940er Jahre stabil. Seine Ablehnung der in den 1920er Jahren durchaus gängigen Vorstellung des Motivs als »Urzelle« (so Riemann, Belegstelle 160), als Keim einer organischen Entwicklung (161f.) und als metrisch bestimmter Einheit (ebd.) erleichtert es Schönberg, von der traditionell überragenden Bedeutung des Motivs und der motivisch-thematischen Arbeit für die Ausbildung musikalischen Zusammenhangs abzurücken, neben dem Motiv weitere Faktoren wie Tonalität, Harmonik, rhythmische Konstruktion sowie Instrumentation und Vortrag als integrale Bestandteile musikalischer Zusammenhangsbildung zu betrachten und somit ab den 1930er Jahren das umfassendere Konzept des ›musikalischen Gedankens‹ als zentrale Kategorie musikalischer Logik zu etablieren.

Stellt Schönbergs musiktheoretisches Denken für unseren Blick auf das frühe 20. Jahrhundert zweifellos eine zentrale Größe dar, so ist die Resonanz seiner theoretischen Überlegungen selbst innerhalb des engeren Schönberg-Zirkels weitaus schwieriger zu bestimmen. Dass der Begriff der thematischen Arbeit auch für Theodor W. Adorno eine kritische Kategorie darstellte, diskutiert Nikolaus Urbanek in seinem Beitrag »Was heißt (a)thematische Arbeit? Einige Bemerkungen zu einer zentralen Kategorie der Musikästhetik Theodor W. Adornos«. Urbanek weist der Figur der thematischen Arbeit in Adornos Denken eine »theoriearchitektonische Schnittstelle« zu, die in musikhistorisch-musiktheoretischen, musikphilosophischen und

musiksoziologischen Zusammenhängen funktionalisiert wird und, so Urbanek, »als argumentatives Scharnier«, als Schnittstelle zwischen den Diskursen eingesetzt wird (179). Dass die Kategorie der thematischen Arbeit sich für Adornos Denken in vielfacher Hinsicht als zentral erweist, demonstriert Urbanek daher an sehr unterschiedlichen Beispielen. Gleichzeitig arbeitet er plastisch heraus, dass die Kategorie je nach Kontext in ihrer Bedeutung changiert. So steht die (kompositionstechnische) Kategorie als Garant der Musik für »etwas wie immanente Totalität« (nach Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, 175), die sich beispielsweise in einer Besprechung von Debussys Streichquartett als Entgegensetzung von ›Geist‹ und ›Klang‹ manifestiert; die Kategorie der thematischen Arbeit wird bei Adorno gleichzeitig mit der Problematik der Entfaltung der musikalischen Zeit verknüpft (176). In seiner Musiksoziologie konstruiert Adorno außerdem Analogien zwischen dem Stand der thematischen Arbeit von Beethoven über Brahms zu Schönberg und der gesellschaftlichen Konstruktion (178) in Sinne einer Dechiffrierung der Gesellschaft (184). Und selbst in frei atonalen Werken wie Anton Weberns *Bagatellen* op. 9 (1913) nimmt Adorno »hinter dem athematischen Stil [...] thematische Arbeit« wahr (nach Adorno, »Der getreue Korrepetitor«, 177). Eine weitere Dimension des Begriffs in Adornos Denken erschließt sich für Urbanek in einer Verknüpfung Adornos von Beethovens kritischer Reflexion thematischer Arbeit, wie sie sein Spätwerk zeige, mit dem antisystematischen Denken der *Negativen Dialektik* (184f.).

Die beiden abschließenden und komplementären Beiträge des Bandes sind der Funktion der Motivik und Thematik in der Musiktheorie Heinrich Schenkers gewidmet. Martin Eybl untersucht zunächst unter dem Titel »Der Urlinie entquellten Motiv und Melodie« – Zum Verhältnis von Auskomponierung und Motivik bei Heinrich Schenker«, wie sich Schenkers Verständnis der Funktion von Motiven von seinen frühen Schriften bis zur posthum veröffentlichten Monographie *Der freie*

Satz (1935) verändert hat. Dabei konzentriert sich Eybl besonders auf die Erläuterungsausgaben der Jahre 1913–1921⁶, denen der Autor eine Schlüsselfunktion in der Entwicklung von Schenkers Auffassung von ›Motiv‹ zuschreibt.

Eine im vorliegenden Band singuläre Stellung kommt schließlich dem Beitrag »Motivisch-thematische Arbeit und musikalischer Zusammenhang« von Michael Polth zu, der – wie der Titel andeutet – die Frage behandelt, ob und gegebenenfalls wie motivisch-thematische Arbeit zu musikalischem Zusammenhang in einer Komposition beiträgt. Im Gegensatz zu der Mehrzahl der Beiträge des besprochenen Bandes diskutiert Polth seine Problemstellung weder aus einer kulturwissenschaftlichen oder historisch-musiktheoretisch ausgerichteten Perspektive, noch interessiert ihn motivisch-thematische Arbeit als ästhetische Kategorie, sondern er entwickelt seine Thesen aus strikt musiktheoretischer Sicht, wobei bestehende theoretische Auffassungen geprüft und gegebenenfalls modifiziert und erweitert werden.

Ausgangspunkt von Polths Überlegungen ist der Begriff ›musikalischer Zusammenhang‹, dessen theoretische Fundierung nicht per se klar sei. Daher definiert der Autor: »Zusammenhang bedeutet, dass die diskreten Ereignisse (Töne, Klänge) des Tonsatzes als miteinander verbunden erfahren werden. [...] Verbindungen manifestieren sich an den (funktionalen) Klangwirkungen der Ereignisse. Das ›Grundprinzip‹ für den musikalischen Zusammenhang lautet also: Eine Verbindung besteht dadurch, dass (in der Regel) das Frühere in der Art und Weise, wie das Spätere klingt, weiterwirkt.« (204) Diese generelle Definition von (funktionalem) Zusammenhang ist allerdings an unterschiedlichen, historisch geprägten Tonsätzen zu konkretisieren; als Beispiel dient Polth die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere die Musik Beethovens. Als auf Beethovens Musik zutreffend akzeptiert Polth in einem ersten Schritt die der Schenkerian Analysis entstammende These, musikalischer Zusammenhang konstituiere

6 Schenker 1913–1921.

sich durch die Wechselwirkung von kontrapunktischen und harmonischen Verhältnissen, ohne dass Töne notwendigerweise Motive bilden müssten (207f.). Anschließend erläutert Polth die Differenzierung zwischen ›Struktur‹ und ›Motiv‹; letzteres klassifiziert er als ›kategoriale[n] Mischbegriff, in dem »funktionale, ungesättigt-funktionale und non-funktionale Momente« aufeinandertreffen (211). Entscheidend für die Problemstellung ist der Umstand, dass im Motiv als Gestalt Rhythmus und melodische Kontur zwar »auf die systemischen Qualitäten der Metrik bezogen sind«, ein vollständig-definierter Zusammenhang aber erst mit der Fixierung der Tonhöhen entstehe (ebd.). Zur weiteren Klärung erörtert Polth die Differenzen zwischen »Motiv-Sein« und »Struktur-Sein« für die Bildung musikalischen Zusammenhangs (212f.), sowie die »Funktion der Riemann-Motive aus Schenkerianischer Sicht« (213–215). Polth legt seine theoretischen Überlegungen anschließend an Beispielen dar und ergänzt sie um weitere Aspekte (›motivische Singularität‹ vs. ›Struktur-Typen‹, 215–218; ›Subthematik‹, 219f.). Im Abschnitt »Thema‹ und Formfunktion« entwickelt und demonstriert Polth die These, dass ein Thema, welches wie ein Motiv ein ›ungesättigter Funktionsbegriff‹ sei (221), erst durch seine spezifische Stellung im tonalen Ablauf seine besondere thematische Funktion gewinne (222–225). Seine Überlegungen fasst Polth im Abschnitt »Kollokationen‹ bei Beethoven« zusammen. Die tendenzielle neue Qualität von Beethovens Kompositionen sieht

Polth darin, dass Zusammenhänge stärker als zuvor als dynamisch gerichtet konzipiert und wahrgenommen werden. Grundlage dafür sei, so Polth, eine »Inszenierung von Strukturen«, die entscheidend auf unterschiedlichen Möglichkeiten beruht, mittels Motiven metrische Dispositionen des Tonsatzes erfahrbar zu machen.

Blickt man von Polths Studie auf die Gesamtheit der Beiträge zurück, so werden Stärken und Schwächen des Bandes gleichermaßen deutlich. Polths Überlegungen sind über seine genuinen Einsichten in Funktionsweise und Konnex von Motiv, Thema und musikalischen Zusammenhang hinaus eine Demonstration davon, über welches Potenzial Begriffs- und Konzeptionsanalysen musiktheoretischer Denkweisen verfügen – insbesondere auch für unsere aktuellen Diskurse. Die vielfach wertvollen kulturwissenschaftlich und historisch-musiktheoretisch ausgerichteten Beiträge des Bands hätten möglicherweise ein schärferes Bild zu zeichnen vermocht, wenn die Autoren immer konsequent mit einer vergleichbaren argumentativen Schärfe und Differenziertheit vorgegangen wären. Dennoch darf die Konzeption des Sammelbands als äußerst gelungen bezeichnet werden, handelt es sich doch um den erfolgreichen Versuch, die historischen und kulturellen Dimensionen eines gängigen Konzeptes aufzuzeigen und gleichzeitig musikhistorische und musiktheoretische Perspektiven aufeinander zuzuführen.

Felix Wörner

Literatur

- Blumröder, Christoph von (1991), »Thematische Arbeit, motivische Arbeit«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070514f293t306/ft/bsb00070514f293t306?page=293&c=solrSearchHmT> (4.6.2017).
- Brodbeck, David (2014), *Defining Deutschtum. Political Ideology, German Identity, and Music-critical Discourse in Liberal Vienna*, New York: Oxford University Press.
- Dunsby, Jonathan (2002), »Thematic and Motivic Analysis«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, New York: Cambridge University Press, 907–926.

- Froebe, Folker (2015), »Motivisch-thematische Analyse. Ludwig von Beethoven: Klaviersonate op. 10 Nr. 1« in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden* (= *Grundlagen der Musik*, Bd. 8), hg. von Felix Diergarten, Laaber: Laaber, 95–140.
- Lobe, Johann Christoph (1844), *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannigfaltigsten Beispiele erklärt*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt.
- Schenker, Heinrich (Hg., 1913–1921), *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung* [op. 109, 1913; op. 110, 1914; op. 111, 1915; op. 101, 1921], Wien: Universal-Edition.
- Wörner, Felix (2009), »Thematicism«: Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie«, *ZGMTH* 6/1, 77–89. <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/428.aspx> (4.6.2017)

Johan van Beek, *Klangrede am Klavier. Aufführungspraxis im 18. und 19. Jahrhundert*, Kassel: Bärenreiter 2016

Im Bärenreiter-Verlag ist ein Buch erschienen, das sich unter konkretem Bezug auf historisches Klavierrepertoire mit Fragen des Verhältnisses zwischen Notentext und klingender Umsetzung befasst. Angelpunkt der Ausführungen ist die (wie Quellen belegen) zu allen Zeiten vertretene Auffassung, wonach »die Klanggestalt eines Musikstückes durch das Notenbild nur unvollkommen repräsentiert wird.« (7) Den Weg von der Partitur zur klanglichen Realisierung in »angemessener« Weise zu beschreiben, ist, so die Folgerung, ohne fundiertes Wissen um die Voraussetzungen, unter denen Notentexte entstanden, nicht möglich. Solches Wissen im Hinblick auf die Musik vergangener Epochen stellt das Buch zur Verfügung; Möglichkeiten seiner Anwendung an konkreten Musikstücken zu demonstrieren, ist sein Anliegen. Dass der Autor dieses Anliegen nicht nur auf der Basis genauer Kenntnis historischer Quellen verfolgt, sondern zugleich durch analytische Untersuchung der herangezogenen Musik untermauert und motiviert, macht die Schrift als musiktheoretische Lektüre interessant. Im Ganzen stellt sie ein – dies sei vorab gesagt – überzeugendes und hocherfreuliches Plädoyer für eine wechselseitige Durchdringung von »Theorie und Praxis« dar. Dies erscheint umso bemerkenswerter, als sie nicht von einem Vertreter der institutionalisierten Musiktheorie, sondern von einem durch sein langjähriges Wirken als Hochschullehrer für Klavier ausgewiesenen »Praktiker« stammt.

Der Autor

Johan van Beek gehört zu einer frühen Generation von Vertreter*innen historisch informierten Klavierspiels. Studien in den Fächern Cembalo und »Alte Musik« zählen zu wichtigen Stationen im Bildungsgang des heute über 80-jährigen, der unter anderem in

Amsterdam und Wien ausgebildet wurde. Im Buch selbst sucht man freilich vergebens nach biographischen Informationen; man erhält sie in kondensierter Form auf der Webseite des Bärenreiter-Verlags.¹ Dies berührt angenehm: Im Zentrum der Publikation steht spürbar »die Sache«; die Person des Autors will sich nicht zwischen Leser*in und Musik, die behandelten Werke und Fragen ihrer adäquaten Umsetzung drängen. Dieser Umstand verdient insofern der Erwähnung, als Schüler des emeritierten Klavierprofessors, deren Werdegang er in einer über 25-jährigen Lehrtätigkeit an der Musikhochschule Trossingen begleitete, an ihm offenkundig neben pädagogischem Eros und profundem Wissen nicht zuletzt Charisma und menschliche Ausstrahlung schätzten.² Der Impetus der souveränen Lehrerpersönlichkeit freilich macht sich an vielen Stellen des Buchs in Stil und Tonfall bemerkbar. In den musiktheoretischen Diskurs eingetreten ist Johan van Beek bisher nur mit einem Beitrag zur Ausgabe 12/3 der Zeitschrift *Musiktheorie*, dem Themenheft »Beethoven: Aspekte seines Werks zwischen zeitgenössischer Kritik und moderner Interpretation« (1997).³

Ästhetische Prämissen

Dass Werktreue nicht mit Texttreue identisch sein kann, ist ein Gedanke, der in Publikationen aus den Bereichen Interpretationsforschung und *performance studies* häufig geäußert wird.⁴ »Das Vertrauen, das man in

1 Vgl. die Kurzbiographie des Autors auf <https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BVK2405> (21.5.2017).

2 Vgl. Thiele 2014.

3 Van Beek 1997.

4 Kritisch zum Konzept der Texttreue bzw. seiner unreflektierten Anwendung vgl. etwa

die Niederschrift des Komponisten setzen darf, ist relativ«⁵, formuliert auch der Pianist Alfred Brendel. Mit anderen Worten: Nur in dem Maße, in dem die Lektüre eines Notentexts auf Vertrautheit mit den »features of the music which are not notated«⁶ beruht, vermögen Texttreue und Werktreue ineinander aufzugehen. Im Extremfall kann somit die »informierte« Umsetzung einer Partitur Maßnahmen erfordern, die dem »Nicht-Informierten« wie Abweichungen vom Notentext erscheinen. Dass auch van Beeks Buch auf dieser Differenzierung zwischen »Werk« und »Text« aufbaut, wird im Vorwort unmissverständlich am Beispiel des Begriffs »Agogik« dargelegt. Agogische Freiheit, vom Autor mit Hugo Riemann als Sammelbezeichnung für »all diejenigen Arten von Temponuancen« bestimmt, »die der Musik eigen sind, aber von der Notation nicht erfasst werden können«, ist, so van Beek, nicht identisch mit dem »Ausdruck des persönlichen Temperaments oder der momentanen Gestimmtheit« (7) individueller Musiker*innen. Die »eigentliche Agogik« habe »weniger mit der Individualität des Spielers zu tun als mit dem Verstehen und der adäquaten Wiedergabe musikalischer Strukturen, musikalischer Sinnzusammenhänge.« (7) In diesem Sinne ist van Beeks Verwendung des »Klangrede«-Begriffs zu verstehen: Insofern der Begriff »Sprache« metaphorisch für »Sinnzusammenhang« stehen kann, lässt sich die Darbietung eines zusammenhängenden musikalischen Werks als »Rede« begreifen. Agogische Nuancierung steht vor diesem Hintergrund, ebenso wie andere Formen der »Abweichung« von der Partitur, in Analogie zur ausdrucksvollen Deklamation eines wortsprachlichen Texts, nicht als »Zusatz« zum Notierten, sondern als dessen »Deutung« (7), die »die einzelnen Elemente der Musikspra-

che [...] in ihrem Zusammenhang zur Geltung bringt« (8). Diese quasi strukturalistische Auffassung »expressiver« Vortragsstilmittel befindet sich in Übereinstimmung mit aktuellen Erkenntnissen der *Performance-Forschung*.⁷ Die Anwendung von Vortragsstilmitteln setzt, so verstanden, nicht nur die Kenntnis eines historisch veränderlichen Repertoires von Gestaltungsmitteln, etwa agogischen Nuancierungen, Artikulationstechniken und Verzierungsformeln voraus, sondern auch eine analytische Durchdringung des Notentexts, die den verantwortungsvollen Gebrauch dieser Mittel überhaupt erst ermöglicht. Ist beides gegeben, bestehen, so van Beek, die Voraussetzungen für eine »sinngemäße Wiedergabe von musikalischen Werken«. In diesem Verständnis sowohl einen Beitrag zur »Grammatik der Musiksprache« (8) zu leisten als auch Handreichungen zu deren historisch informierten Darbietung zu geben, ist das Ziel des Buchs *Klangrede am Klavier*.

Aufbau

Auf etwas über hundert Textseiten werden auf acht Kapitel verteilt folgende Themen behandelt: »Inégalité« (9–26), »Das gebundene Tempo rubato« (27–46), »Das Legato durch »Über-Bindung« (47–65), »Das ungedämpfte Register« (61–65), »Der Legato-Anschlag« (66–72), »Gedanken zur Ornamentik« (73–86), »Die Hemirole« (87–95) und »Das Rezitativ in der Sonate op. 110 von Ludwig van Beethoven« (96–111).

Das inegale Spiel, also die Praxis, rhythmisch identisch notierten Notenwerten bei der Ausführung ungleiche Dauern zuzuordnen, wird von van Beek als typisches Stilmittel des französischen Barock gekennzeichnet (9). Die zur Erläuterung herangezogenen Musikbeispiele schließen allerdings viele Werke des deutschen Repertoires von Bach bis Schumann ein. Ein besonderer Schwerpunkt liegt, wie in den übrigen Kapiteln auch, auf dem Schaffen Beethovens. Von hohem Interesse sind Ausführungen, die Notentexte ro-

Danuser 1992, 36–38; Elste 1992, 403; Leech-Wilkinson 2009, Kap. 1, 5–7; Cook 2013, 8–55 (bes. 20f.). Vgl. auch die Zitate von François Couperin und Pablo Casals in van Beek 1997, 242.

5 Brendel 1977, 140.

6 Day 2000, 195.

7 Vgl. Milsom/DaCosta 2014, 6.

mantischer und moderner Partituren (Chopin, Bartók) als Versuche deuten, inegales Spiel exakt auszunotieren.

Den Begriff des »gebundenen Rubato« verwendet van Beek als Gegensatz zum heute üblichen »freien Tempo rubato«, bei dem alle Stimmen eines Satzgefüges synchron vom Grundtempo abweichen. Das gebundene Rubato wird nur von der Hauptstimme (Melodie) ausgeführt, während die Begleitstimmen am Grundschatz festhalten. Zahlreiche prominente Quellen (vgl. 27f.) weisen dieses Gestaltungsmittel schon für das 18. Jahrhundert nach. An Beispielen aus dem Klavierschaffen Haydns und Mozarts demonstriert van Beek, wie man Notate der Klassiker als exakte Ausnotierungen dieses Vortragsstilmittels verstehen kann. Das umfangreiche Kapitel konkretisiert die allgemeinen Ausführungen des Vorworts zum Agogikbegriff an zahlreichen Repertoirebeispielen; das musikhistorische Spektrum reicht von Händel bis Schumann.

Als »Legato durch »Über«-Bindung« bezeichnet van Beek die auch als »Fingerlegato« bekannte Technik, »Notenwerte je nach Situation beträchtlich länger aus[zu]halten als angegeben« (47). Analysen Brahms'scher Notentexte (52f., 56f.) demonstrieren, dass detailliertes Wissen um diese schon in der klavierpädagogischen Literatur des 18. Jahrhunderts beschriebene Praxis noch im späteren 19. Jahrhundert vorausgesetzt wurde.

Das kurze Kapitel zum »ungedämpfte[n] Register« nimmt auf Kompositionen Haydns und Beethovens Bezug, mit Erläuterungen zu einer instrumentenbautechnischen Epoche, in der die Aufhebung der Dämpfer nur »ganz oder gar nicht« vorgenommen werden konnte, Nuancierungen durch das spätere Dämpferpedal also noch nicht möglich waren. Van Beek differenziert Stellen aus der Literatur, die einen regelmäßigen Pedalwechsel erfordern, von solchen, die »nur als »Registerpedal« gedeutet werden können« (63), und gibt praktische Hinweise zur Frage, wie auf modernen Instrumenten ein dem historischen Klang vergleichbares »Ineinanderrinnen« (61) der Harmonien zu erzielen ist.

Auch das Kapitel zum »Legato-Anschlag« thematisiert Entwicklungen aus Geschichte und Ästhetik des Klavierspiels. In die ausführlichen Erörterungen zu Bedingungen und Grenzen am Klavier erzielbarer Legatowirkung werden außerdem detaillierte instrumentenbautechnische Erwägungen miteinbezogen. Konkrete Kompositionen werden nicht angesprochen.

Mit seinen »Gedanken zur Ornamentik« widmet sich van Beek einem »klassischen« Thema des historisch informierten Musizierens. Nacheinander werden behandelt: der Doppelschatz und historische Veränderungen seiner Ausführung vom Barock zur Klassik (73–79); der Schleifer, also das geschwinde Anspielen einer Hauptnote von unten her, deren metrische Position diskutiert wird (79–81); der »prallende« (also mit einem Pralltriller kombinierte) Doppelschatz, besonders in seiner Erscheinungsweise bei Beethoven (81–83). Das Kapitel schließt mit der (weiter unten näher kommentierten) Untersuchung einer Passage aus dem ersten Satz von Beethovens Klaviersonate As-Dur op. 110 (83–86).

Van Beeks Ausführungen zur Hemiole interessieren vor allem durch die Breite des zur Erläuterung ausgewählten Repertoires: Die herangezogenen Werke umfassen neben der erwartbaren Barockmusik Kompositionen von Beethoven, Chopin, Luigi Arditi, Brahms und, besonders ausführlich behandelt, Schumanns Klavierkonzert op. 54 (3. Satz).

Am Ende des Buchs steht ein Aufsatz über einen berühmten Spezialfall der Klavierliteratur: das »Rezitativ«, mit dem Beethoven den langsamen Satz seiner Klaviersonate As-Dur op. 110 eröffnet. Das Kapitel stellt eine überarbeitete Version des oben genannten Aufsatzes von van Beek aus dem Jahr 1997 dar. Verschiedene Aspekte des idiosynkratischen Notats (Fingersatz, Rhythmik), die intendierte Klangwirkung und mögliche Fehlinterpretationen der Stelle werden erörtert. Ein Blick ins Manuskript verdeutlicht die Genese des Partiturbilds; aufschlussreiche Vergleiche mit anderen Werken (nicht nur von Beethoven) werden gezogen. Mehrere zentrale Motive des Buchs gelangen hier zu einer Art Engführung: »informierte« Partiturlektüre im Interesse des

klingenden Resultats, vielseitige Kontextualisierung des betrachteten Notentexts, Schwerpunktsetzung auf dem Œuvre Beethovens. Die Unterschiede zur in *Musiktheorie* publizierten Fassung sind zahlreich. Insbesondere erscheint der Argumentationsgang umgestellt und, mit dem Ziel, noch »größere Klarheit in die scheinbare Widersprüchlichkeit des Notentextes zu bringen« (116, Fußnote 1), teils ausführlicher gestaltet, teils gerafft. Einerseits wird das Repertoire herangezogener Sekundärquellen erweitert (Leopold Mozart, 97; Johann Mattheson, 107), werden neue intertextuelle Bezüge hergestellt (Beethoven und Schumann, 106), wird die Idee der Übertragung vokalen Musizierens aufs Klavier breiter ausgeführt (107f.). Andererseits erübrigen sich manche in der ursprünglichen Version nötige Verständnishilfen, die in der Neufassung der Kontext des Buchs bereitstellt; auch kann manche Ausführung in ein früheres Kapitel verlegt werden (z.B. die Informationen zum »Caccini-Trillo«, 41). Auf verschiedene Details der Erstfassung wird ganz verzichtet, etwa die kritische Auseinandersetzung mit Heinrich Schenkers Erläuterungsausgabe zu Beethovens op. 110 (1914)⁸ sowie auf Einzelheiten zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Notats.⁹ So stellt der revidierte Text einer Argumentation, die im »scheinbar Willkürlichen« eines speziellen Partiturbilds »Exaktheit höherer Ordnung«¹⁰ aufzeigt, neues Material zur Verfügung.

Diskursive Verortung

Van Beeks reiche Kenntnisse zur historischen Aufführungspraxis werden in seinem Buch nicht einfach nur präsentiert; ihre Herkunft wird sowohl im Fließtext wie innerhalb eines keineswegs schmalen Fußnotenapparats durch Quellenverweise offengelegt. Die zitierten Schriften umfassen Traktate, instrumentalpädagogische Schriften und instruktive Werkausga-

ben vergangener Epochen, Selbstzeugnisse von Komponisten sowie aktuelle Sekundärliteratur zu aufführungspraktischen und verwandten Fragen. Dieser gewissenhafte Umgang mit Belegstellen erfreut insbesondere bei der Lektüre aus wissenschaftlich interessierter Perspektive. Für die musiktheoretisch geschulte Lektüre besonders anregend ist der häufige Rekurs auf Schriften Heinrich Schenkers, deren Relevanz für analytisch fundierte, historisch informierte Aufführungspraxis schon seit einiger Zeit im Fokus der *Performance*-Forschung steht.¹¹

Dennoch erweckt *Klangrede am Klavier* nicht den Eindruck einer wissenschaftlichen Abhandlung. Auswahl und Gewichtung der behandelten Themen werden nirgends explizit begründet. Anspruch auf Vollständigkeit wird nicht erhoben; ein für die Belange historisch informierter Aufführungspraxis zentraler Gegenstand wie die Frage der absoluten Temponahme etwa findet keine Berücksichtigung (allerdings werden *Temporelationen* in kursorischen Ausführungen thematisiert; vgl. 17–20). Auch finden sich durchaus nicht selten normative Formulierungen, die einer näheren Begründung wohl wert wären, ohne mit der an anderen Stellen waltenden Akribie annotiert zu sein, etwa bei Aussagen über Intentionen und Bewusstseinsinhalte von Komponisten (vgl. etwa 52, 60, 65) oder über die Angemessenheit pianistischer Mittel (»sfp-Zeichen, die nur dann einen Sinn haben, wenn sie als agogische Zeichen aufgefasst werden«; 37). Nicht immer orientieren sich die Inhalte der Kapitel ausschließlich an den von den Überschriften formulierten Themenvorgaben; wiederholt finden sich ausführlichere Exkurse, wie erwähnt etwa zur relativen Temponahme oder auch zum praktischen Umgang mit Taktvorzeichnungen (39–46). Besonders in solchen Passagen glaubt man dem Autor im Unterrichtsraum einer Musikhochschule gegenüber zu sitzen: Der inhaltliche Verlauf seiner Ausführungen entspricht dem frei sich entwickelnden Gespräch zwischen Lehrer*in und Schüler*in, das seinen Mittelpunkt in den Gegebenheiten der

8 Vgl. van Beek 1997, 244–246.

9 Vgl. etwa die ausführlicheren Erläuterungen zum »zweiten Akkord« der linken Hand ebd., 249–252.

10 Ebd., 252.

11 Vgl. u.a. Cook 1995 und Cook 2013, z.B. 56–90 (*What the Theorist Heard*).

konkreten pädagogischen Situation, nicht aber zwangsläufig in einer übergeordneten argumentativen Struktur findet. Zu dieser quasi improvisatorischen Komponente des Texts tragen auch gelegentliche polemische Spitzen gegen aktuelle Tendenzen des Klavierspiels bei, die in generalisierender Weise, ohne Bezugnahme auf konkrete Informationsquellen, gesetzt werden, etwa im Hinblick auf Pedalgebrauch (54) und Anschlagkultur (67, 70). So erscheint das Buch insgesamt als Behältnis eines in künstlerischem Forscherdrang gehobenen Wissensschatzes, der in einem durch pädagogische Erfahrung legitimierten Stil an künftige Generationen von Pianist*innen weitergegeben werden soll. Man wird nicht fehlgehen, die Publikation als Dokument eines künstlerisch-pädagogischen Vermächnisses zu verstehen.

Relevanz aus musiktheoretischer Sicht

Der Vortrag eines Klavierstücks hat, so van Beek, als »Klangrede« den Zweck, den »Sinnzusammenhang« des vorgetragenen Werks zu Gehör zu bringen. Insofern im musikalischen Werk, so die Auffassung des Autors, »Sinnzusammenhang« und »Struktur« in eins fallen, ist Voraussetzung einer »adäquaten Wiedergabe« die Erfassung der werkeigenen musikalischen Strukturen (7). Die gültige Darbietung eines Musikwerks setzt nach dieser Vorstellung die (intuitive oder bewusste) analytische Erfassung struktureller Zusammenhänge voraus. Dadurch, dass van Beeks Buch diese Auffassung an zahlreichen musikalischen Originalbeispielen exemplifiziert, wird es für die musiktheoretisch orientierte Lektüre interessant. Denn die Begründung seiner Vorstellungen davon, was »adäquate« Wiedergabe im Einzelfall bedeutet, liefert der Autor, seinen eigenen Prämissen entsprechend, durch analytische Beobachtungen am jeweiligen Notentext. Dies gilt freilich nicht für alle Kapitel gleichermaßen. Der Abschnitt zum »ungedämpften Register« etwa enthält eher instrumentenbautechnische und repertoirebezogene Informationen als musikalisch-strukturanalytische; Ähnliches gilt für das Kapitel zum »Legato-Anschlag«. Eindrucksvoll jedoch, dass andere Themenbereiche, die ebenfalls

ins Ressort der pianistischen Spieltechnik fallen oder dem Bereich der performativen Ausdrucksgestaltung zuzurechnen sind, vom Autor explizit mit musikanalytischen Fragestellungen verknüpft werden. Im Mittelpunkt steht dabei stets die zentrale Forderung seines Buchs, in der praktischen Ausführung des Werks müsse dessen musikalische Struktur zu Gehör gebracht werden. Struktureller Zusammenhang wird dabei als »syntaktische« Kohärenz des Werkganzen verstanden, als »gedankliche« Zusammengehörigkeit (29) ggf. weit voneinander entfernter musikalischer Einzelereignisse, die »ihren Charakter, ihre Identität, [...] kurz: ihre Bedeutung, von der Ganzheit [bekommen], zu der sie gehören (und die sie erst realisieren) und die der Spieler oder Sänger immer mitdenken, ja, die er zuallererst im Sinn haben muss.« (13) Für dieses ganzheitliche Konzept der Werkbetrachtung scheint u.a. Heinrich Schenker Pate zu stehen, indirekt ausgewiesen durch die selbstverständliche Verwendung eines Begriffs wie »Oktavzug« (37), direkt durch sein wiederholtes Auftreten im Quellenapparat (wo er allerdings nur als Verfasser praktisch-instruktiver Erläuterungsausgaben, nicht als Musiktheoretiker im engeren Sinn zu Wort kommt). So ist, wie erwähnt, nach Überzeugung van Beeks die Aufgabe agogischer Gestaltung nicht etwa, subjektiv-emotionale Interpretenbefindlichkeit zum Ausdruck, sondern »die einzelnen Elemente der Musiksprache [...] in ihrem Zusammenhang zur Geltung« (8) zu bringen. Anhand verzierter Melodien bei Haydn und Mozart etwa demonstriert er, wie sich mithilfe agogischer Akzente¹² bzw. subtiler Rubato-Nuancen »Haupttöne« (31) des melodischen Verlaufs hervorheben lassen, sodass »Töne, die in der Notation unter Umständen weit voneinander entfernt sein können, gedanklich verbunden werden« (47). Der Autor prägt hierfür den Begriff des »syntaktischen Legato«, in Analogie zum Fingerlegato, das auf hierarchisch untergeordneter Ebene dieselbe Funktion übernimmt. Ziel dieses syntaktischen Legato ist es, »Töne, deren Kohärenz

12 Zum Begriff »agogic accent« vgl. Philip 1992, 41f.

im Notentext nicht ohne Weiteres [d.h.: nicht ohne strukturanalytische Betrachtung] ersichtlich ist« (47), miteinander zu verbinden. Dass van Beeks praktische Ratschläge diesbezüglich durch die Praxis der Diminution von Gerüstsätzen inspiriert sind, demonstrieren seine Anmerkungen zu Schuberts *Moment musical* cis-Moll D 780 Nr. 4 (50) ebenso wie seine Auffassung, diese wichtige Satztechnik müsse im Tonsatzunterricht eingehender trainiert werden (30). Auch Erörterungen zur metrischen Platzierung von Verzierungen (Auf dem Schlag? Nach dem Schlag?) untermauert van Beek auf strukturanalytische Weise, z.B. in Abhängigkeit von der Frage, welcher Ton einer Figuration vom diastematischen Zusammenhang als Strukturton ausgewiesen wird (80f.), oder vor dem Hintergrund satztechnischer Gegebenheiten (»Spielt man die Verzierung antizipierend, gibt es parallele Quinten«, 82). Ähnlich fordert er bei der Untersuchung von satztechnischen Konstellationen auf ihren Hemiolen-Charakter, neben der »Formation eines solchen Gebildes« stets auch dessen »Funktion« im Rahmen des musikalischen Kontexts zu überprüfen (91). Man braucht nicht mit allen Ausführungen van Beeks fachlich konform zu gehen, um die Seriosität und Gewissenhaftigkeit dieses Ansatzes, der musikalische Praxis auf theoretische Einsicht gründet, wertzuschätzen. So erscheint mir etwa seine analytische Interpretation der Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz im Kopfsatz der Beethoven'schen Klaviersonate As-Dur op. 110 (83–86) nicht in jeder Einzelheit überzeugend¹³, ohne dass dadurch der Gesamteindruck beeinträchtigt würde: Musterhaft demonstriert der Autor hier, wie

13 Die harmonischen und diastematischen Fortschreitungen der Modulation ab Takt 17 zielen nach van Beek auf einen Ganzschluss in der Dominanttonart Es-Dur; die Passage von Takt 18.3 bis 21.2 fungiert nach seiner Auffassung als Prolongation der Kadenz B⁷-Es. Mir erscheint es jedoch plausibler, als Ziel der Passage ab Takt 17 einen Halbschluss auf der Dominante B-Dur anzunehmen, die in Takt 19 angesteuert, dann allerdings »überspielt« wird, sodass es nicht zur Bildung einer Mittelzäsur der Exposition kommt.

ein reich figurierter Satz auf sein strukturelles Gerüst reduziert werden kann und wie die im Zuge dieser Reduktion gemachten Beobachtungen konkrete Hinweise auf die klangliche Realisierung des Notentexts generieren (83–86). Ein aus lebenslanger pianistisch-künstlerischer Praxis erwachsener Blick auf die Partitur trifft mit einem tiefgreifenden Verständnis für Anliegen und Potenzial musikanalytischer Werkbetrachtung zusammen.

Zusammenfassung

In seinem Buch *Klangrede am Klavier* setzt Johan van Beek Impulse, die aus Sicht des Fachs Musiktheorie nur begrüßt werden können. Die adäquate Wiedergabe eines Klavierstücks ist nach seiner Auffassung lediglich aufgrund analytischer Durchdringung des jeweiligen Notentexts möglich. Das theoretische Niveau, auf dem seine analytischen Ausführungen angesiedelt sind und das sie damit vom Leser einfordern, setzt gründliche musiktheoretische Schulung voraus. Insofern kann das Buch als Plädoyer für eine Durchdringung von »Theorie und Praxis« gelesen und dabei als Aufforderung an beide Seiten verstanden werden: Einerseits regt es Vertreter*innen des Fachs Musiktheorie zu praktisch umsetzbaren, die künstlerische Interpretation inspirierenden Formen musiktheoretischer Werkbetrachtung an; andererseits formuliert es den Anspruch an ausübende Musiker*innen, sich für diese Art der Werkbetrachtung zu öffnen und sie für ihr eigenes Musizieren fruchtbar zu machen. Der Autor ordnet sich damit in eine Tradition des »wissenden« Musikertums ein, die in prominenten Persönlichkeiten wie etwa Wilhelm Furtwängler (der ebenfalls bei Heinrich Schenker Anregungen für seine Beethoven-Interpretationen fand¹⁴) oder Nikolaus Harnoncourt (der den Mattheson'schen Begriff der »Klangrede« einem modernen Publikum neu vermittelte¹⁵) große Vorbilder besitzt.

Kilian Sprau

14 Vgl. Cook 1995.

15 Vgl. Harnoncourt 1982, bes. 171–182.

Literatur

- Beek, Johan van (1997), »Der zweite Takt des Rezitativs in Beethovens Klaviersonate As-Dur opus 110«, *Musiktheorie* 12/3, 235–254.
- Brendel, Alfred (1977), »Wie wörtlich darf man Liszt nehmen?«, in: ders., *Nachdenken über Musik*, München: Piper, 140–146.
- Cook, Nicholas (1995), »The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker, and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony«, in: *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, hg. von John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 105–125.
- (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (Hg.) (1992), *Musikalische Interpretation (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11)*, Laaber: Laaber.
- Day, Timothy (2000), *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, New Haven: Yale University Press.
- Elste, Martin (1992), »Technische Reproduktion«, in: *Musikalische Interpretation (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11)*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 401–414.
- Harnoncourt, Nikolaus (1982), *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg: Residenz.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM. <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (21.5.2017)
- Milsom, David / Neal Peres Da Costa (2014): »Expressiveness in Historical Perspective: Nineteenth-Century Ideals and Practices«, in: *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches across Styles and Cultures*, hg. von Dorottya Fabian, Renee Timmers und Emery Schubert, New York: Oxford University Press, 80–97.
- Philip, Robert (1992), *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Thiele, Alfred (2014), »Seine Schüler schwärmen noch heute. Ehemaliger Trossinger Hochschullehrer und Pianist Johan van Beek wird 80«, *Schwäbische*, 27.10.2014.

Autorinnen und Autoren

MARTE AUER studierte Musikwissenschaft und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin (Abschluss 2016 mit einer Masterarbeit zum Thema *Anton Weberns Streichtrio op. 20 – Eine Untersuchung der Skizzen zu einem verworfenen dritten Satz*). Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf dem Gebiet der Musik des frühen 20. Jahrhunderts sowie der Musikedition und Skizzenforschung. Von 2014 bis 2016 war er Studentische Hilfskraft an der Hanns Eisler Gesamtausgabe in Berlin, seit 2016 dort freier Mitarbeiter. 2017 Aufnahme des Promotionsprojektes »Das Zwölftonwerk Hanns Eislers. Von der Schönberg-Schule zur dodekaphonen Filmmusik« (Arbeitstitel) an der Universität der Künste Berlin bei Hartmut Fladt und Dörte Schmidt.

TOBIAS BLEEK studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Tübingen, Oxford und Berlin. Von 2003 bis 2005 war er Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin und wurde dort 2006 mit einer Studie zu György Kurtág promoviert. Seit 2002 arbeitet er als Musikvermittler und Autor für die Berliner Philharmoniker. Anfang 2007 übernahm er die Leitung des Education-Programms des Klavier-Festivals Ruhr. Dort hat er unter anderem eine Reihe zur Vermittlung zeitgenössischer Klaviermusik mit Pierre-Laurent Aimard und Tamara Stefanovich sowie die Internetplattform www.explorescore.org entwickelt. Diese enthält umfangreiche Online-Ressourcen zu Werken von Boulez, Ligeti und Strawinsky. Die Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Publikationen und seiner Lehrtätigkeit an der Humboldt-Universität zu Berlin und an anderen Universitäten liegen im Bereich der Musik des 20. Jahrhunderts.

HUBERTUS DREYER, geboren 1963 in Goslar/Harz, Kompositionsstudium an der Hamburger Hochschule für Musik und Theater bei György Ligeti. Diplom Komposition/Theorie 1995. 1994 Übersiedlung nach Japan/Tokyo, dortselbst Musikwissenschaftsstudium an der Tokyo University of Fine Arts bei Gen'ichi Tsuge. Magister (1997) und Doktor (2005) über Analyse von *jiuta/sankyoku*. Musikwissenschaftliche Lehrtätigkeit u.a. an der Tokyo University of Fine Arts. 2012 Rückkehr nach Deutschland, seither Dozent für Musiktheorie und Improvisation an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, seit 2015 auch musikalischer Leiter eines Ballettinstituts und Dozent für Komposition am Johannes-Brahms-Konservatorium Hamburg. Publikationen über traditionelle japanische Musik (*jiuta, sōkyoku, shōmyō, goeika*), Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Musikognition, Probleme computergestützten Transkribierens etc. Daneben tätig als Pianist (Schwerpunkt neue Musik) und Komponist.

HARTMUT FLADT studierte Komposition (Rudolf Kelterborn) und Musikwissenschaft; Promotion 1973 (Carl Dahlhaus). Editor (Richard-Wagner-Gesamtausgabe); seit 1981 Professor an der Universität der Künste Berlin, 1996–2000 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; an beiden Institutionen Ausbau des Hauptfachs Musiktheorie. Editionsbeirat der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe. Veröffentlichungen über

Musik des 15. bis 21. Jahrhunderts. Komponierte Bühnenwerke, Ballett-, Kammer-, Chor-, elektroakustische Musik, Lieder, Orchesterwerke, »angewandte Musik« (Film, Kabarett, Politische Musik). Hofer-Preis Berlin 1985, Orff-Preis 1995 europäischer Opernwettbewerb München (SALOMO).

VERA FUNK studierte Germanistik und Schulmusik (mit dem Schwerpunkt Ton- und dem Hauptfach Flöte) sowie Musikwissenschaft in Frankfurt am Main und Berlin. Sie unterrichtet als Fachbereichsleiterin für Musik an einem Berliner Gymnasium und bildet als Lehrbeauftragte regelmäßig (angehende) Musiklehrer*innen fort. Seit der Promotion 1993 zu einem Kammermusikthema des 18. Jahrhunderts (Bärenreiter) publiziert sie zu Grenzgebieten zwischen Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Im Rahmen eines Sabbaticals 2016/17 konnte sie einen zweimonatigen Forschungsaufenthalt an der *Paul Sacher Stiftung* dazu nutzen, über György Ligetis *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* zu arbeiten. Von 1997 bis 2002 war sie Sprecherin der von ihr mitbegründeten Fachgruppe Musikwissenschaft und Musikpädagogik in der Gesellschaft für Musikforschung.

THOMAS GLASER studierte Musikwissenschaft, Neuere Geschichte sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes und der Universität Paris-Sorbonne (Paris IV). Im Oktober 2017 schloss er sein Doktoratsstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ab (Dissertation: *Der Interpret als Double. René Leibowitz und die musikalische Interpretation im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule*). Seine Forschungsarbeiten wurden gefördert durch Stipendien der *Paul Sacher Stiftung* Basel (2011), der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (2012–2015, DOC-Stipendium), der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (2015–2016) und der Stadt Wien (2017). Von 2010 bis 2012 war er Assistent in der Produktionsleitung des Klangforum Wien, 2016–2017 war er Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Projektmitarbeiter am Wissenschaftszentrum *Arnold Schönberg und die Wiener Schule*. Seit Herbst 2017 ist er Senior Scientist im Forschungsprojekt *Augmented Listening: Aufführung, Hörerfahrung und Theoriebildung* (PETAL, 2017–2020; <http://petal.kug.ac.at>) an der Kunstuniversität Graz.

PASCAL HORN, geboren 1992 in Krefeld, seit 2007 Keyboarder, E-Bassist und E-Gitarrist in Bands verschiedenster Besetzung und Genres (Jazz, Pop, Rock, Progressive Metal). 2014 Studium der Musikwissenschaft und klassischen Literaturwissenschaft an der Universität zu Köln. Ende 2015 Studium der Musiktheorie/Hörerziehung an der Düsseldorfer Robert-Schumann-Hochschule bei Frank Zabel. Neben dem Studium tätig als Komponist und Arrangeur für zahlreiche Medienproduktionen und Orchestrationen u.a. für den WDR und das WDR Funkhausorchester.

ROLAND HUSCHNER, geboren 1984 in Berlin, studierte Schulmusik und Geschichte in Potsdam. 2016 promovierte er mit einer Arbeit zu den Prozessen in den Tonstudios der populären Musikproduktion an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er erfüllte im Bereich der populären Musikwissenschaft Lehraufträge an der Universität Potsdam (2012)

und Humboldt-Universität (2015) zu Berlin. Gegenwärtig arbeitet er als Lehrer am Musikgymnasium Berlin C. Ph. E. Bach.

ARIANE JESSULAT studierte an der Universität der Künste Berlin zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie. Von 1996 bis 2004 arbeitete sie dort als Lehrbeauftragte für Musiktheorie. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde zum Thema »Die Frage als musikalischer Topos«. Von 2000 bis 2004 war sie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin angestellt. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit dem Sommersemester 2015 lehrt sie als Nachfolgerin Hartmut Fladts an der Universität der Künste Berlin.

MARC NEUFELD, geboren 1969 in Süddeutschland, absolvierte Studien in Theologie, Medizin und Kirchenmusik in Tübingen und Wien sowie Komposition in Zürich. Er lebt und arbeitet als ärztlicher Psychotherapeut, Komponist, Musiker und Künstler in der Schweiz. Hymnologische Diplomarbeit zu »Lied und Motette« (J. S. Bach, *Jesu, meine Freude*), Dissertation über *Die Bedeutung von Liedern in der Lebensgeschichte* (Reichert-Verlag, 2011). Seminare zu transdisziplinären Themen seiner Fachgebiete (z.B. Komposition, Kreativität, Spiritualität, Singen, Analyse). Veröffentlichungen in therapie- und musikbezogenen Fachzeitschriften (z.B. »Arbeit mit dem Inneren Garten«, *Musiktherapeutische Umschau* 2015/1; »Poesie und Erkenntnis«, *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie* 2017/1). Künstlerisch beschäftigt er sich mit Lyrik (Geest Verlag), Märchen, Kunst-Installationen (Windkunstfestival »bewegter wind« 2010), Photo-Art (Ausstellung »Malende Ärzte 2017«, Sulzbach/Saar), Improvisationskonzerten und Klangmeditationen mit Orgel (Schaffhausen 2017) sowie Chorleitung. Seine Kompositionen umfassen Werke für Chor, Lieder, Solo-, Kammermusik und Orchester. Die letzten Uraufführungen waren *Bewegtes Mosaik* für Saxophonquartett und Chor im Rahmen der Eröffnungsfeierlichkeiten »500 Jahre Reformation« 2017 in Zürich und *Voco* für 7 Pauken und Harfe.

ADOLF NOWAK, geb. 1941 in Mährisch-Trübau (Moravská Těbová, Tschechien), studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Frankfurt a.M., Kiel und Saarbrücken. Promotion 1969, wissenschaftlicher Assistent an der Universität Kiel und an der FU Berlin, daselbst Habilitation 1979. Professur für Musikwissenschaft 1980 an der Universität Kassel, 1994 an der Goethe-Universität Frankfurt a.M., 1994–2006 Geschäftsführender Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts, 1995–96 auch Dekan des Fachbereichs Klassische Philologie und Kunstwissenschaften. Forschungsgebiete: Ästhetik und Theorie der Musik; Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts.

TOM ROJO POLLER, geboren 1978 in Osnabrück, studierte Komposition sowie Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft in Detmold, Berlin, London und Würzburg. 2015 wurde seine Promotion zum Thema *Sprachübertragungen in zeitgenössischer Instrumentalmusik* veröffentlicht (Wolke, Hofheim). Schwerpunkte seines wissenschaftlichen wie künstlerischen Interesses sind mediale Transformationsprozesse und künstlerische Strategien, die bei der Bezugnahme von Musik auf andere Künste und Medien zum Tragen kommen. Neben seiner Arbeit als Komponist unterrichtet er zur Zeit Komposition und Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin.

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (UdK vormals HdK). Promotion 1997 (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität« (*Musik & Ästhetik* 18, 2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, (in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 2, Laaber 2005). 2000 bis 2004 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). 2008 bis 2015 Mitherausgeber der ZGMTH.

ULLRICH SCHEIDELER, geboren 1964, Studium u.a. der Musikwissenschaft und Musiktheorie in Berlin (Technische Universität, Hochschule der Künste) und London (Royal Holloway College). Magister 1993 mit einer Arbeit über Alban Bergs Streichquartett op. 3, Promotion 2006 mit einer Arbeit über kompositorischen Historismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1995 bis 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Arnold Schönberg Gesamtausgabe, seit 2005 Dozent für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

KILIAN SPRAU studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement in Theorie und Praxis gilt dem Kunstlied des 19.–21. Jahrhunderts. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert. Kilian Sprau erfüllt eine Dozentur für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität Augsburg und Lehraufträge in denselben Fächern sowie Korrepetition an der Musikhochschule München. Er ist außerdem als konzertierender Liedbegleiter tätig. Seit April 2018 arbeitet er an der Universität Augsburg in einem eigenen, DFG-geförderten Forschungsprojekt zum Portamentgebrauch im spätmantischen Kunstliedgesang. Er ist seit 2013 Mitherausgeber der ZGMTH.

JAN PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und wurde 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900 promoviert. Ab 2006 unterrichtete er Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, ab 2013 als Professor für Musiktheorie. Ebenfalls seit 2013 leitete er das Institut für Musik der Rostocker Hochschule. Er war Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) und von 2009 bis 2013 Mitherausgeber der Zeitschrift der Gesellschaft (ZGMTH). Im Jahr 2012 unterrichtete er als Visiting Assistant Professor am Department of Music der University of Chicago. Zum Sommersemester 2018 wurde er auf eine Professur für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater Hamburg berufen.

CHRISTIAN UTZ ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Kunstuniversität Graz und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er lehrte außerdem Musikwissenschaft und Komposition an den Universitäten in Graz, Klagenfurt, Tokyo und Hsinchu/Taiwan. Utz studierte Komposition, Musiktheorie, Musik-

wissenschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe. Promotion (2000) und Habilitation (2015) an der Universität Wien. Er leitet(e) die vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanzierten Forschungsprojekte *Eine kontextsensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation* (CTPSO, 2012–2014; <http://ctps0.kug.ac.at>) und *Augmented Listening: Aufführung, Hörerfahrung und Theoriebildung* (PETAL, 2017–2020; <http://petal.kug.ac.at>). Seine Forschungsschwerpunkte sind Geschichte und Theorie der Musikwahrnehmung, das Verhältnis von Analyse und Aufführung/Performance, Ästhetik und Theorie von Stimme und Vokalmusik, interkulturelle Musikgeschichte. Monographien: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51, Steiner, 2002); *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (transcript, 2014), *Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Olms, in Vorbereitung). Utz war bzw. ist Mitherausgeber der Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* (Pfau, sechs Bände 2007–2013), des *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Laaber, 2010), des *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2016) sowie der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH, seit 2015). Christian Utz ist auch als Komponist hervorgetreten (Portrait-CDs *Site*, Composers' Art Label 2002; *transformed*, Spektral Records, 2008). <https://kug.academia.edu/ChristianUtz>

LÁSZLÓ VIKÁRIUS, geb. 1962, leitet seit 2005 das Bartók-Archiv am Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, und ist Herausgeber der Béla-Bartók-Gesamtausgabe (seit 2016 bei G. Henle, München und Editio Musica Budapest). Gleichzeitig ist Vikárius außerordentlicher Professor der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest und war Vorsitzender der Ungarischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (2007–2016).

FELIX WÖRNER, Dozent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel und Koordinator des von der Universität Basel, der Musikhochschule Basel und der Schola Cantorum Basiliensis getragenen Projekts »Musikwissen«, wurde mit der Arbeit »...was die Methode der ›12-Ton-Komposition‹ alles zeitigt...« *Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935* (Bern, 2003) promoviert. Nach einem von der Alexander von Humboldt-Stiftung finanzierten Forschungsaufenthalt an der Stanford University lehrte er 2006 bis 2012 als Assistant Professor of Music an der University of North Carolina at Chapel Hill. Veröffentlichungen hauptsächlich zur Musik der Zweiten Wiener Schule und zur Musiktheorie und Musikästhetik nach 1750. Zuletzt erschienen *Tonality Since 1950* (hg. mit Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht, Stuttgart 2017) und (hg. mit Ullrich Scheideler) *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (= *Lexikon Schriften über Musik* 1, Kassel und Stuttgart 2017). Seit 2013 Mitherausgeber der ZGMTH.