

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

20. Jahrgang 2023
Ausgabe 1
Analyse multimedialer Kompositionen

Herausgegeben von
Patrick Boenke und Julia Freund

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
<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), Inga Mai Grootte (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam)

20. Jahrgang 2023, Ausgabe 1
<https://doi.org/10.31751/i.56>

Herausgeber*innen:

Prof. Hans Aerts, Höchtestraße 7/3, 79350 Sexau, h.aerts@mh-freiburg.de
Dr. Patrick Boenke, Seilerstätte 26, A-1010 Wien, boenke@mdw.ac.at
Dr. Julia Freund, Neue Rabenstr. 13, 20354 Hamburg, Julia.Freund-1@uni-hamburg.de
Dr. Martin Grabow, B7 19, 68159 Mannheim, Martin.Grabow@staff.muho-mannheim.de
Prof. Dr. Annegret Huber, Bergmillergasse 6/11, A 1140 Wien, huber-a@mdw.ac.at
Dr. Cosima Linke, Körnerstraße 3, 76135 Karlsruhe, cosima.linke@posteo.de

verantwortliche Herausgeber*innen dieser Ausgabe: Patrick Boenke und Julia Freund
Korrektur: Jakob Maria Schermann, Anne Ewing-Greinecker

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

PDF-Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch; Dieter Kleinrath
PDF-Satz: Dieter Kleinrath
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Publikationsrichtlinien: <https://www.gmth.de/publikationsrichtlinien.aspx>
Publication Guidelines: https://www.gmth.de/publication_guidelines.aspx

Die ZGMTH ist im Directory of Open Access Journals (DOAJ) verzeichnet.
<https://doaj.org/toc/1862-6742>

Die ZGMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die ZGMTH in der Deutschen Nationalbibliografie.
<http://d-nb.info/98030945X>

© 2023 Patrick Boenke, Krystoffer Dreps, Julia Freund, Cosima Linke, Giovanni Michelini, Pascal Rudolph, Ullrich Scheideler, Elisabeth van Treeck, Simon Tönies

Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access journal issue licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

ISSN 1862-6742



Inhalt

20. JAHRGANG 2023, AUSGABE 1

EDITORIAL	5
ANALYSE MULTIMEDIALER KOMPOSITIONEN	
ELISABETH VAN TREECK »I repeat you without beginning or end« Trauma, Spiegel und ›hypermediacy‹ in Michel van der Aas ›chamber opera‹ <i>Blank Out</i> (2015/16)	9
KRYSTOFFER DREPS wysiwy-WHAT?! – Von Nullen, Einsen und sinnhaften Überwältigungen in Alexander Schuberts <i>Sensate Focus</i>	31
SIMON TÖNIES KI-Kunst und das Posthumane Medientheoretisch-philosophische Überlegungen zu Alexander Schuberts <i>Convergence</i> (2021)	61
FREIE BEITRÄGE	
PASCAL RUDOLPH Bogen – Kreis – Spirale Formanalytische Denkfiguren im musiktheoretischen Diskurs über das Orchestervorspiel zu Richard Wagners <i>Tristan und Isolde</i>	75
GIOVANNI MICHELINI Ascanio Mayones und Girolamo Frescobaldis <i>Ancidetemi pur</i> Zur Praxis der ›intavolar diminuito‹ in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts	91
REZENSIONEN	
JULIA FREUND Rei Nakamura / Marion Saxer / Simon Tönies (Hg.), <i>Movement to Sound.</i> <i>Sound to Movement. Interpreting Multimedia Piano Compositions,</i> Hofheim: Wolke 2021	107
COSIMA LINKE Arabella Pare, <i>Franz Schubert. The Fragmentary Piano Sonatas</i> (= Schubert: Perspektiven – Studien, Bd. 7), Stuttgart: Steiner 2022	111
ULLRICH SCHEIDELER Tobias Robert Klein (Hg.), <i>Carl Dahlhaus. Briefe 1945–1989,</i> Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler 2022	117

Editorial

Kompositionen, die neben dem Klang noch andere Medien miteinbeziehen, sind selbstverständlich kein historisch neues Phänomen. Doch hat das multimediale kompositorische Arbeiten – z.B. mit Musik und Videoprojektion – im 21. Jahrhundert eine immer größere Verbreitung erfahren, was nicht überraschen mag in einer Zeit, die gerne als ›visual age‹ oder ›digital age‹ charakterisiert wird.¹ Für die Musikforschung gehen die neu entstandenen multimedialen Gattungen mit der Herausforderung einher, bei der analytischen Beschäftigung mit den Stücken die verschiedenen medialen Schichten nicht nur gesondert – was zum Teil methodische und konzeptuelle Anleihen bei anderen Disziplinen wie der Kunst- und Filmwissenschaft erfordert –, sondern auch in ihrer spezifischen Konstellation und Wechselwirkung zu studieren.

Den Impuls zu diesem Themenheft gab also weniger die Frage nach den historischen Bedingungen multimedialer Kompositionen, wie z.B. die kontinuierliche Erweiterung dessen, was als komponierbares ›Material‹ gilt, oder die zunehmende Durchlässigkeit der Grenzen der verschiedenen Kunstarten. Vielmehr reagiert das Heft auf das Forschungsdesiderat,² zu prüfen, welche Analyse- und Interpretationsmethoden, welche Begriffe und Kategorien sich dazu eignen, medienintegrative (z.B. genuin audiovisuelle Werke) zu beschreiben und analytisch verständlich zu machen, und welche Konzepte aus anderen Disziplinen sich zu diesem Zweck produktiv machen lassen.

Die drei Beiträge in diesem Heft zum Thema »Analyse multimedialer Kompositionen« sind Fallstudien zu Werken der Komponisten Michel van der Aa (*1970) und Alexander Schubert (*1979). Elisabeth van Treeck setzt sich mit der multimedialen Kammeroper *Blank Out* (2015/16) von Michel van der Aa auseinander und untersucht, wie Live-Gesang, Soundeinspielungen, Bühnengeschehen, Filmprojektionen und Live-Videos zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dass die Medien dabei nicht neutral im Hintergrund bleiben, sondern selbst in ihrer Materialität und Differenz hervortreten, macht sie anhand des Konzepts der ›hypermediacy‹ greifbar.

Krystoffer Dreps nähert sich in mehrfacher Perspektivierung Alexander Schuberts *Sensate Focus* (2014) an, einem ›wilden Spektakel‹ für vier Instrumentalist:innen, Live-Elektronik und animiertes Licht. Stehen strukturelle und klangliche Zusammenhänge im Werk sowie Schuberts (Verwirr-)Spiel auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen im Zentrum der Analyse, so richtet Dreps besonderes Augenmerk auch auf produktionsästhetische Aspekte, denen er im Sinne eines nachschaffenden *reverse engineering* durch das Nachkonstruieren und -formen von Klangereignissen wie auch daraus zusammengesetzter formaler Strukturen mit der Produktionssoftware Ableton Live nachspürt.

Auch der Beitrag von Simon Tönies befasst sich mit einem Stück von Alexander Schubert, nämlich der 2021 uraufgeführten Komposition *Convergence* für Streichensemble und KI-System. Tönies begreift dieses multimediale Stück als Beispiel für eine Kunst, die sich als »Konstellation von menschlichen und nichtmenschlichen Aktanten«

1 Vgl. exemplarisch Cascelli/Morris (Hg.) 2021, Herbert/Rykowski (Hg.) 2018 oder Hracs/Seman/Virani (Hg.) 2016.

2 Für bisherige Ansätze in der Musikforschung siehe beispielhaft Cook 1998 sowie, mit Bezug auf bestimmte Komponist:innen bzw. Werkgruppen, Drees/Kogler (Hg.) 2020 und Nakamura/Saxer/Tönies (Hg.) 2021.

artikuliert, sodass er seine analytischen Beobachtungen mit Ansätzen der posthumanistischen Theorie verknüpft.

Die Aufsätze zum Themenschwerpunkt werden in dieser Ausgabe ergänzt durch zwei freie Beiträge, die 2022 beim Aufsatz-Wettbewerb der Gesellschaft für Musiktheorie prämiert wurden. Pascal Rudolph analysiert den formanalytischen Diskurs über das Orchestervorspiel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde* und arbeitet verschiedene musikanalytische Denkfiguren zur räumlichen Repräsentation und sprachlichen Vermittlung formaler Gestaltungsaspekte des Vorspiels heraus.

Giovanni Michellini widmet sich der Transkriptions- und Verzierungspraxis des Intabulierens im 16. und 17. Jahrhundert, die er theoretisch anhand von Girolamo Dirutas Abhandlung *Il Transilvano* sowie praktisch am Beispiel zweier Umschriften des Madrigals *Ancidetemi pur* durch Ascanio Mayone und Girolamo Frescobaldi rekonstruiert. Dabei hebt der Autor die Bedeutung dieser Praxis im Prozess der Verselbstständigung der Instrumentalmusik hervor.

Drei Rezensionen runden diese Ausgabe ab. Julia Freund bespricht mit Bezug zum Themenschwerpunkt einen von Rei Nakamura, Marion Saxer und Simon Tönies herausgegebenen Sammelband, der sich mit multimedialen Klavierkompositionen unter verschiedenen Gesichtspunkten auseinandersetzt. Cosima Linke rezensiert Arabella Pares Studie zu den Klaviersonatenfragmenten Franz Schuberts. Ullrich Scheideler stellt Tobias Robert Kleins Ausgabe der Briefe vor, die Carl Dahlhaus in den Jahren von 1945 bis 1989 verfasste.

Wir danken allen Autor:innen und Rezensent:innen für ihre Beiträge, ihr Engagement und die produktive Zusammenarbeit in den letzten Monaten. Ein herzlicher Dank geht auch an die Gutachter:innen aus dem vorausgegangenen Peer-Review-Verfahren für ihre sorgsame Begutachtung der Texte und ihre wertvollen Hinweise. Im Besonderen danken wir Jakob Schermann und Anne Ewing-Greinecker für das Korrektorat, Werner Eickhoff-Maschitzki für die Vorbereitung der Grafiken sowie Dieter Kleinrath für das Erstellen der PDF-Fassung.

Patrick Boenke, Julia Freund

Literatur

- Cook, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press.
- Caselli, Antonio / Christopher Morris (Hg.) (2021), *Chigiana. Journal of Musicological Studies* 51 (2021) Themenheft *Re-envisaging Music. Listening in the Visual Age*.
- Drees, Stefan / Susann Kogler (Hg.) (2020), *Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten. Zum künstlerischen Schaffen Olga Neuwirths*, Graz: Leykam.
- Herbert, David G. / Mikolaj Rykowski (Hg.) (2018), *Music Glocalization. Heritage and Innovation in a Digital Age*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Fracs, Brian J. / Michael Seman / Tarek E. Virani (Hg.) (2016), *The Production and Consumption of Music in the Digital Age*, New York: Routledge.
- Nakamura, Rei / Marion Saxer / Simon Tönies (Hg.), *Movement to Sound. Sound to Movement. Interpreting Multimedia Piano Compositions*, Hofheim: Wolke 2021.

© 2023 Patrick Boenke (boenke@mdw.ac.at), Julia Freund (Julia.Freund-1@uni-hamburg.de, ORCID iD: 0000-0003-3488-7538)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]; Universität Hamburg

Boenke, Patrick / Julia Freund (2023), Editorial, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 5–7.
<https://doi.org/10.31751/1183>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 26/06/2023

angenommen / accepted: 26/06/2023

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 30/06/2023

»I repeat you without beginning or end«

Trauma, Spiegel und ›hypermediacy‹ in Michel van der Aas ›chamber opera‹ *Blank Out* (2015/16)

Elisabeth van Treeck

Bei Michel van der Aas *Blank Out* (2015/16) handelt es sich um eine ›chamber opera‹ für Sopran, Bariton, Chor und 3D-Film. Die Analyse dieser multimedialen Komposition widmet sich den Bezugnahmen zwischen den verschiedenen Medien, indem einerseits die Partitur und das Libretto sowie andererseits die Aufführungsdimension betrachtet werden. Argumentiert wird, dass die multimediale Anlage als Rahmen und Werkzeug fungiert, um Prozesse der Erinnerung zweier Menschen, deren Körper die Spuren traumatischer Erfahrungen in sich tragen, auszuloten und überlappen zu lassen. Multimedialität bzw. in diesem Fall »hypermediacy« (Bolter/Grusin) wird dabei als Affizierungsstrategie gelesen, die zusätzlich zur Bedeutungsintensivierung ein bestimmtes Wirkungspotenzial entfaltet.

Michel van der Aas *Blank Out* (2015/16) is a ›chamber opera‹ for soprano, baritone, choir, and 3D film. The analysis of this multimedia composition examines the references between the different media by looking at the score and the libretto on the one hand and the performance dimension on the other. It will be shown that the multimedia framework serves as a tool for exploring and overlapping memory processes of two people whose bodies bear comparable traces of traumatic experiences. Multimediality, or »hypermediacy« (Bolter/Grusin) to be exact, is thereby read as a strategy of affectation that, in addition to intensifying meaning, precipitates a certain potential of effect.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: audiovisual event; hypermediacy; liveness; Michel van der Aa; multimedia; Multimedialität; multisensory; Musiktheater; Performativität; Trauma

»To stow away
in the violence
of a simple memory
in your drowned hands
to stow away in my word«

(Ingrid Jonker, *L'art poétique*)

Im Zentrum dieser Untersuchung steht *Blank Out*, eine ›chamber opera‹ für Sopran, Bariton, Chor und 3D-Film des niederländischen Komponisten, Filmemachers und Regisseurs Michel van der Aa (*1970). Die 2015/16 entstandene und 2016 in Amsterdam uraufgeführte multimediale Komposition besteht aus Soundeinspielungen, Live-Gesang, Filmprojektionen, Live-Videos und Bühnengeschehen, verzichtet allerdings auf ein Orchester und einen Live-Chor.¹ Die Besetzung mit Sopran (Miah Persson) und Bariton (Roderick Williams) verkörpert archetypisch eine enge Mutter-Sohn-Verbindung.² Das Libretto setzt

1 Die zugespielten Chorpasagen wurden vom *Netherlands Chamber Choir* eingesungen.

2 Diese Besetzung findet sich auch in *Upload* (2019/20), wo ein Vater-Tochter-Duo im Zentrum steht, das mit Sopran (Julia Bullock) und Bariton (abermals Roderick Williams) besetzt wurde. In *Sunken Garden* (2011/12) wurde die Rolle der Protagonistin Zenna mit Katherine Manley (Sopran) und die Rolle des Protagonisten Toby ebenfalls mit Williams besetzt, der auch in *After Life* (2005/06) mitwirkte. *One. Chamber Opera for Soprano, Video and Soundtrack* (2002) wurde hingegen solistisch mit Sopran (Barbara Hannigan) besetzt.

sich aus vom Komponisten verfassten Abschnitten und Gedichten der südafrikanischen Lyrikerin Ingrid Jonker (1933–1965) zusammen. Während die Texte der gesprochenen Passagen von Van der Aa stammen, basieren die von den Sänger:innen und dem Chor gesungenen Abschnitte bis auf wenige Ausnahmen auf Gedichten von Jonker, die in den Bänden *Escape* (1956), *Smoke and Ochre* (1963) und *Tilting sun* (1966) erschienen sind. Auch wenn *Blank Out* keine Oper über das Leben Jonkers darstellt, greift Van der Aa zwei Aspekte ihrer Biographie heraus, um sie thematisch zu verarbeiten. Das ist zum einen die für ein Kind traumatische Erfahrung des Selbstmords der eigenen Mutter, was Jonker im Alter von zehn Jahren erleben musste, und zum anderen der Freitod der Lyrikerin durch Ertrinken im Alter von 31 Jahren.³ Im Mittelpunkt der Komposition steht das Erleben von Depression, Verlust und Trauma. Die Art und Weise, wie sich dieses Thema unter Verwendung der genannten Medien vermittelt und darstellt, ergibt sich aus dem, was verhandelt wird.

Wollte man am Beispiel von *Blank Out* der Frage nach möglichen analytischen Zugängen zu multimedialen Werken nachgehen, so käme man nicht um die ebenso banale wie grundsätzliche Frage umhin, ob eine Methodenreflexion ausgerechnet am Beispiel einer Oper versucht werden sollte. Wenn Multimedialität die axiomatische Grundlage der Oper darstellt, bedeutet es dann, Eulen nach Athen zu tragen, wenn eine Oper im Kontext dieses Themenheftes als Analysegegenstand herangezogen wird? Denn als multimediale Kunstform *par excellence* stellt die Kombination mehrerer Medien nichts Geringeres als ihre Möglichkeitsbedingung dar. Die altbekannte Streitfrage »Prima la musica e dopo le parole« oder »Prima le parole e dopo la musica« bringt diesen Sachverhalt ungeachtet des damit einhergehenden polemischen Untertons nach einer Hierarchisierung der Medien in aller Kürze auf den Punkt.⁴ Multimedia bezeichnet unterschiedlich gelagerte und mitunter auch unterschiedlich hierarchisierte Bezugnahmen zwischen Musik und anderen Medien. Demnach handelt es sich bei solchen Kompositionen um mehr oder weniger geordnete, strukturgebundene Geflechte von Medien, wobei mit den verschiedenen Medien unterschiedliche Ausdrucks-, Inhalts- und Wirkungspotenziale einhergehen. Ähnlich bringt dies Nicholas Cook auf den Punkt, der darauf hinweist, dass sich auch die Analyse rein musikalischer Werke stets für die Bezüge zwischen Tönen innerhalb von Tonfolgen und -schichtungen interessiert. Übertragen auf multimediale Kompositionen formuliert er:

To analyse something as multimedia is to be committed to the idea that there is some kind of perceptual interaction between its various individual components, such as music, speech, moving images and so on; for without such interaction there is nothing to analyse.⁵

Sich dieser Interaktionen anzunehmen, etwa nach der kompositorischen Struktur oder der Dramaturgie, den Bedeutungen und den Wirkungen im wechselseitigen Verhältnis der Medien zu fragen, darin liegen die Aufgaben einer solchen Analyse. Sie kann zunächst grundsätzlich davon ausgehen, dass der Einsatz von mehr als einem Medium innerhalb

3 Brink 2007. Jonkers Verhältnis zu ihren getrennt lebenden Eltern sowie zu ihrem eigenen Kind war zeitlebens problematisch, was durch ihren labilen emotionalen Zustand verstärkt wurde.

4 Vgl. Morris (2012, 95), der seinen Beitrag mit dem Titel »Too much music: The Media of Opera« damit eröffnet, anhand von Richard Strauss' *Capriccio* (1942) diese für die Operngeschichte zentrale Frage in Erinnerung zu rufen.

5 Cook 1998, 24.

einer Komposition keinem Selbstzweck – der Einsatz von Video beispielsweise ob des Videos willen – unterliegt, sondern dass ein inhaltliches Motiv, eine narrative Struktur oder zumindest ein konzeptueller Gedanke den Anlass dafür gibt.⁶ Als performative Kunstform ist es darüber hinaus gerade die Oper, die basierend auf dieser relationalen Verfasstheit den Blick auf die sich im szenischen Raum ereignende Aufführung öffnet und eine Auseinandersetzung mit ebendieser einfordert.

Nicht nur in *Blank Out*, sondern in den Kompositionen Michel van der Aas generell wird die Medienverwendung über die szenische Aushandlung eines Kernthemas – oftmals Fragen nach Erinnerung, Identität und Trauma – legitimiert.⁷ Die Verbindung von ›traditionellen‹ Medien der Oper, wie Musik, Text und Szene, mit Sound- und (3D-) Filmeinspielungen, also unter Einbezug digitaler Medien, zielt darüber hinaus darauf ab, einen Mehrwert zu generieren.⁸ Diesen Mehrwert sucht Van der Aa in der Multiplizierung von Bedeutungsangeboten und narrativen Verstrickungen und, verknüpft über den Zugriff auf Raum, Körper und Stimme, in den Ausdrucks- und Wirkungspotenzialen. Bedeutsam ist, auf welche Weise die Medien selbst bei Van der Aa zueinander in Bezug gesetzt werden, geht es ihm doch nicht darum, sie zum Zwecke von Illusionserzeugung hinter der Erzählung zurücktreten zu lassen. Vielmehr erlangen – im Sinne der von Jay David Bolter und Richard Grusin formulierten Theorie der »hypermediacy«⁹ – die Medien selbst in ihrer Materialität Bühnenpräsenz. Insbesondere die diegetische, aber auch die bewusst illusionsbrechende Funktion von filmischem Material ist in den Opern von Relevanz. Van der Aas Figuren drehen Filme (*After Life* und *Sunken Garden*), verschieben die Leinwände (*Upload*) oder tauchen von ihrer Bühnenwelt ausgehend in die filmische Welt ab (*Sunken Garden*). Die vorliegende Analyse interessiert sich für diese medialen ›interactions‹ (Cook) daher nicht nur auf der Ebene der Semantik und Repräsentation, sondern auch hinsichtlich des Zusammenspiels verschiedener Medienmaterialitäten und der von ihnen erzeugten theatralen und filmischen ›Welten‹ und deren Präsenzeffekte zugunsten bestimmter wirkungsästhetischer Potenziale. Deswegen erfolgt der Zugriff an den Schnittflächen von zwei mal zwei Polen, zwischen denen sich die musiktheaterwissenschaftliche Forschung oftmals bewegt.

6 Auch dann, wenn etwa durch aleatorische Verfahren oder Collagetechniken versucht wird, sämtliche kausallogischen Verbindungen zwischen den einzelnen Bestandteilen zu unterbinden, schafft die Aufführung eine Gemeinsamkeit der Elemente in einer Gegenwart, wodurch wie auch immer geartete relationale Setzungen, Assoziationen oder Bedeutungszuschreibungen seitens der Rezipient:innen niemals grundsätzlich ausgeschlossen werden können.

7 Vgl. dazu andere seiner Werke für Musiktheater: *One. Chamber Opera for Soprano, Video and Soundtrack* (2002), *After Life. Opera* (2005/06), *Sunken Garden. Film Opera* (2011/12) und *Upload* (2019/20).

8 Der multimedialen Verfasstheit von Michel van der Aas Werken mit Fokus auf der Gestaltung von Stimme und Körper ist Novak (2015) bereits nachgegangen. Generell werden Fragen danach, wie der Einsatz Neuer Medien das ›Opernhafte‹ und vor allem auch *liveness* als Wesensmerkmal einer Theateraufführung verändert, in den Opera Studies aktuell breit diskutiert. Vgl. u. a. Havelková 2021b, Kreuzer 2019, Morris 2010, Salzman/Dési 2008, Sheil/Vear 2012.

9 Bolter/Grusin 2000, 33 f.: »[T]he logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible. [...] The logic of hypermediacy multiplies the signs of mediation and in this way tries to reproduce the rich sensorium of human experience. [...] [H]ypermediacy makes us aware of the medium or media and (in sometimes subtle and sometimes obvious ways) reminds us of our desire for immediacy.«

KOMPOSITION, INSZENIERUNG, AUFFÜHRUNG

Der Zugriff erfolgt zunächst an der Mittellinie von Repräsentation, Semantik und Interpretation auf der einen und Präsenz, Performativität, Körperlichkeit und Stimmlichkeit auf der anderen Seite. Ich übernehme diese beiden Pole von Clemens Risi, der in seinen Forschungen zur Aufführungsdimension der Oper, der Oper *in performance*, ausgehend vom *material* und *performative turn* vorschlägt, die Partitur als einen, in die Materialität einer Aufführung einfließenden Bestandteil aufzufassen und nicht (mehr) als primären, vorgelagerten Text, an dem sich die Aufführung einer Inszenierung zu messen hat.¹⁰ Bei der Relevanz dieser Prämisse ist im Zuge der Auseinandersetzung mit Opern des 20. und 21. Jahrhunderts, die Neue Medien involvieren, allerdings eine Verschiebung zu beachten. Zählen bei einer Komposition wie *Blank Out* auch Videos und Soundeinspielungen zu den werkkonstituierenden Bestandteilen, dann verändert sich der arbeitsteilige und chronologische Ablauf von Komposition, Inszenierung und Aufführung, wie er sich seit dem Aufkommen der modernen Regie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts verfestigt hat. Inwiefern multimediales Komponieren dieses Verhältnis verändert, zeigt sich beispielhaft an der künstlerischen Praxis Michel van der Aas. Ihn ausschließlich als Komponisten zu bezeichnen, greift entschieden zu kurz.¹¹ Er zeichnet nicht nur für die Herstellung der musikalischen Ebene verantwortlich, sondern auch für den Soundtrack und die Bühnenregie sowie für die Produktion der Filmzuspielungen, deren Herstellung er vom Drehbuch über den Schnitt bis hin zur Postproduktion verantwortet. Die Inszenierung ist der Komposition demnach gerade nicht nachgelagert, sondern gehört ihr an. In Personalunion vereint Van der Aa Funktionen, die im Produktionsbetrieb – und zwar sowohl in Bezug auf die Klassikerinszenierungen des Regietheaters als auch weitestgehend im Feld aktueller Uraufführungen – üblicherweise auf mehrere Personen mit jeweiliger Fachexpertise (Komposition, Text- und Videoproduktion, Bühnenregie) verteilt sind.¹² Diese Überlagerung der Arbeitsprozesse, mitunter dieses Ineinsfallen, hebt die Unterscheidung von Komposition und Inszenierung als traditioneller-

10 Vgl. Risi 2017.

11 Seinem Kompositionsstudium bei Diderik Wagenaar, Julius van Bergeijk und Louis Andriessen ging eine Ausbildung zum Toningenieur am Konservatorium in Den Haag voraus. Ab 2002 erweitert Van der Aa seine Expertise und sein Arbeitsspektrum durch ein Filmstudium an der *New York Film Academy*, dem ein Kurs in Bühnenregie am *Lincoln Theater* (ebenfalls in New York) folgt. Wie sich im Zuge einer solchen Arbeitsweise auch die Bedingungen und Anforderungen an die Produktionsweisen ändern, hat Lea Luka Sikau am Beispiel von *Upload* im Zuge ihrer ethnographischen Arbeit am Probenprozess erforscht. Vgl. Sikau 2022.

12 In ähnlicher Weise kann auch bei Heiner Goebbels' Bühnenwerken zwischen Komposition und Inszenierung nicht mehr unterschieden werden. In gemeinsamer Arbeit mit u. a. Dramaturgie, Lichtdesign, Technik, Darsteller:innen und Requisiten entwickeln sie sich im Zuge eines experimentell angelegten Entstehungsprozesses, so etwa bei *Eraritjaritjaka. Musée des phrases* (2004) oder *Stifters Dinge. A performative Installation* (2007). Als Vergleichsposition kann aber auch Olga Neuwirth angeführt werden, deren Schaffen ebenfalls seit den 1990er Jahren von einer engen Verzahnung von traditionellem Ensemble, (Live-)Elektronik sowie filmischen oder videographischen Elementen gekennzeichnet ist. Obgleich sie gelegentlich, vor allem für installative Arbeiten, das Bildmaterial durchaus selbst produziert, wie beispielsweise für *...disenchanted time...* (2005) oder *...durch Luft und Meer...* (2006), arbeitet sie für szenische Projekte in der Regel mit Filmregisseur:innen zusammen, so etwa für *The Long Rain – (A multi-channel-surround Video-Opera)* mit Michael Kreihsl (1999/2000), für *...ce qui arrive...* (*with interactive live-video*) mit Dominique Gonzalez-Foerster (2003/04) oder für *Orlando. Eine musikalische Biographie* mit Will Duke (2018/19). Bei Werken für die Musiktheaterbühne überantwortet sie die Realisierung der in der Partitur sprachlich detailliert beschriebenen Videoeinsätze den Inszenierungsteams und Videokünstler:innen. Das ist etwa bei *Bählamms Fest* (1997–99) und *Lost Highway* (2002/03) der Fall.

weise getrennte und von verschiedenen künstlerischen Autorschaften verantwortete Prozesse letztlich auf. Eine Analyse hätte sich folglich nicht nur auf die Partitur zu stützen, sondern müsste ebenso die Aufführung oder zumindest eine Aufzeichnung berücksichtigen.¹³ Denn vor allem die in der Aufführung gezeigten Filme oder Videos oder sogar das erst in der Aufführung erzeugte Videomaterial, das die Figuren in einem innerdiegetischen Vorgang herstellen, ist außerhalb dieser Situation schlechterdings nicht greifbar. Bei der Aufführung einer multimedialen Komposition ist über die Ko-Präsenz von leiblich anwesenden Akteur:innen und Zuschauer:innen hinaus, wie sie von Erika Fischer-Lichte als Prämisse formuliert und von Risi aufgegriffen wurde, auch die mittels Reproduktionsmedien erzeugte *liveness* als Präsenzeffekt anzuerkennen. Beim Projizieren von (Bewegt)Bildern und bei Soundzuspielungen geht es um die „*Materialität eines Erscheinens*, die nicht allein an eine stoffliche Qualität gebunden ist.“¹⁴

Risis phänomenologisch grundierte Analysen zeigen auch, dass das Verhältnis zwischen Präsenz und Repräsentation stets ein wechselseitiges ist. Bei diesem wechselseitigen Verhältnis setzen meine Ausführungen an. Der zweite Zugriff muss dort erfolgen, wo sich in der Komposition wie auch in der Aufführung die Medienontologien ›live‹ und ›mediatisiert‹ überlappen – eben weil dies der kompositorischen und inszenatorischen Anlage entspricht. Der Fokus dieser Analyse liegt nicht darauf zu beschreiben, inwiefern sich Medialität und *liveness* als Dichotomie zueinander verhalten, sondern setzt bei der Annahme an, dass die Multimedialität dieser Komposition gerade aus einer produktiven Kombination zustande kommt, die sich im Zuge der Aufführung als deren Möglichkeitsbedingung ergibt, weshalb die beiden Pole eben nicht gegeneinander ausgespielt, sondern gezielt hinsichtlich ihrer Schnittstellen und der Folgen auf die Produktion von Präsenz und Repräsentation betrachtet werden sollen. Tereza Havelková, die »Opera as Hypermedium« unter starkem Bezug auf medien- und filmtheoretische Positionen ausgeleuchtet hat, stellt deswegen einen zentralen Bezugspunkt dar. Grundlegend erweist sich etwa die von ihr formulierte Ausgangsposition, wonach *Blank Out* als audiovisuelles Ereignis verstanden werden soll, anhand dessen jenseits eines oppositionellen Ausspielens von ›live‹ und ›mediatisiert‹ nach Prozessen der Bedeutungsgenerierung einerseits und der Erzeugung von multisensorischen Effekten andererseits gefragt werden kann:

I approach operas on both stage and screen as events, and I am wary of the sharp distinction between opera, music, and sound as objects carrying meaning, on the one hand, and as material, multisensory events, on the other. I am rather concerned with how the material aspects of opera interrelate with its processes of meaning-making, processes that may ultimately also be understood as relational.¹⁵

13 Idealerweise wäre auch in diese Analyse die eigene Erfahrung einer Aufführung eingeflossen. Nach mehreren Jahren Aufführungspause boten sich kürzlich am 29. April 2023 an den *Cal Performances* in Berkeley/Kalifornien sowie am 28. Mai 2023 im *Muziekgebouw* in Amsterdam Gelegenheiten, *Blank Out* mit Miah Persson und Roderick Williams auf der Bühne zu erleben.

14 Morsch 2011, 82.

15 Havelková 2021a, 15. Im Fokus von Havelkovás Untersuchung *Opera as Hypermedium. Meaning-Making, Immediacy, and the Politics of Perception* stehen die Bühnenwerke *Rosa* (1993/94) und *Writing to Vermeer* (1997/98) von Louis Andriessen, einem Lehrer von Michel van der Aa. Bei Philip Auslanders (1999) grundlegender Studie *Liveness. Performance in a Mediatized Culture* ansetzend, argumentiert Havelková, dass das oppositionelle Verhältnis zwischen ›live‹ und ›mediatisiert‹ auf Ebene der Theorie zwar mittlerweile aufgehoben wurde, zeigt anhand ihrer Fallstudie *Writing to Vermeer* jedoch auf, auf welche Weisen in »hypermedial opera« die kulturell durchaus noch bestehende Bedeutung dieser Dichotomie ästhetisch produktiv gemacht wird. Vgl. Havelková 2021a, 125.

Die nachfolgende Analyse geht von der These aus, dass sich bei *Blank Out*, das im Kern die Folgen von Nahtod- bzw. Todes- und Verlusterfahrungen verhandelt, Inhalt und Medialität dramaturgisch und wirkungsästhetisch miteinander verschränken. Das auskomponierte multimediale Gefüge fungiert als Rahmen und Werkzeug, um Prozesse der Erinnerung zweier Menschen, in deren Körper sich ein Trauma eingeschrieben hat, darzustellen und wirkungsvoll, mitunter auch affizierend, auszudrücken. Die Zuweisung von unterschiedlichen und jeweils eigenen Medialitäten zu beiden Figuren schafft die Voraussetzung für eine hypermediale Konstitution. Die Darstellung und der Gesang der Frau ereignen sich über ihre körperliche Präsenz auf der Bühne, während der Mann als Teil des vorproduzierten Filmmaterials in Gestalt einer Leinwandprojektion in hochauflösender 3D-Technologie erscheint. Sein Gesang wird ebenso wie der Chor, der sowohl Teil der Bühnen- als auch der Filmrealität ist, über eine Tonspur in den Aufführungsraum projiziert. Wie eine Art Nahtstelle verbinden die Choreinspielungen immer wieder den Gesang beider Figuren sowie ihre unterschiedlichen Räume und Zeiten. Multimedialität als ›hypermediacy‹ wird als Strategie operationalisiert, die extremen Körpererfahrungen und das -gedächtnis der Protagonist:innen in ihrer Fragmentiertheit zu (re)präsentieren. Die Zwischenräume, die sich einerseits in Form von Leerstellen zwischen den Bruchstücken der Erzählungen zu erkennen geben und sich andererseits am inszenierten Übergang zwischen Bühne und Leinwand auf tun, werden als – mitunter vom Chor besetzte – Schwellensituationen gelesen, an denen die Einheit von Stimme und Körper sowie Raum und Zeit aufzubrechen und Facetten der Fragmentarisierung und Überlappung freizusetzen droht.

REKONSTRUKTION EINES TRAUMAS

»Trauma, das ist die Unmöglichkeit der Narration«,¹⁶ schreibt Aleida Assmann. Dass demnach der Versuch, von einer traumatisierenden Erfahrung zu erzählen, ein prekäres Unterfangen sein muss, führt die erste Szene vor. Während sich der Text in drei Anläufen allmählich zur kohärenten Geschichte eines lebensverändernden Erlebnisses formt, erfährt der Körper der Sängerin unter Einsatz visueller Medien eine Aufspaltung. Die Bildebene tritt in ein komplementäres Verhältnis zum vertonten Text und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Körper, in den sich die traumatische Erfahrung als Spur eingekerbt hat.

Die Oper beginnt mit der von rechts auf die dunkle Bühne tretenden Sängerin (Scene 1¹⁷). Auf der Bühne ist ansonsten nur eine auf der linken Bühnenseite positionierte Kamera zu sehen. Während sich die Sängerin vor der Kamera aufstellt, um sich beim Singen aufzuzeichnen, wird auf der Ebene des Sounds das Zurückspulen eines Magnetbandes hörbar (»rewinding tape«¹⁸), dem folgt die Zuspaltung eines liegenden Drone-Sounds auf G (»low G«, »low ›G‹ echo«¹⁹). Vor der Kamera und vor einer Leinwand Position beziehend, setzt die Frau mit einzelnen Wörtern ein, von denen die ersten »strong ... belly

16 Assmann 1999, 264.

17 Mit ›Scene‹ wird bei den nachfolgenden Orientierungsangaben die Schreibweise aus der Partitur übernommen. Im Zuge der Analyse wird das deutsche Wort Szene verwendet.

18 Van der Aa 2015/16, 1.

19 Ebd.

button ... at seven«²⁰ lauten. Die Sätze bleiben zunächst bruchstückhaft. Nach 78 Takten ist der erste ›Durchgang‹ beendet, im 79. Takt wird der Sound von fallenden Steinen, von denen auch im Text die Rede war, eingespielt. Das Zurückspulen des Bandes signalisiert die Wiederholung dieses Abschnitts. Was soeben aufgezeichnet wurde, wird sofort wieder abgespielt: Die Frau steht also nicht mehr nur auf der Bühne, sondern ist qua Wiedergabe des Films zugleich auf der Leinwand zu sehen. Der lückenhafte Text wird im zweiten Durchgang ergänzt: Aus »strong ... belly button ... at seven« wird »is strong today. He knows ... than your bellybutton. ... at seven.«²¹ Weil die Erzählung aber noch nicht komplett ist, wird das Band ein weiteres Mal zurückgespult, um sie im Zuge einer dritten Wiederholung – nunmehr ist die Frau auf der Bühne zusätzlich in zweifacher Gestalt auf der Leinwand zu sehen – zu vervollständigen: »The undertow is strong today. He knows the rule. ›No deeper than your bellybutton.‹ He is sensible at seven [...]«. ²²

»Erinnerungsfragmente«²³ setzen sich in dieser ersten Szene schrittweise zu einer Erzählung zusammen: Die Frau sieht zunächst, wie der Sohn das Handtuch mit Türmen aus Steinen befestigt hat, damit es nicht vom Wind davon getragen werden kann. Doch den Jungen erblickt sie nicht. Erschüttert begreift sie allmählich, dass er sich der Verabredung, nur bis in die sichere, zum Bauchnabel reichende Wassertiefe vorzudringen, widersetzt hat und deswegen von den Wellen mitgerissen wurde. Der Sohn scheint verloren, eine »overwhelming sensation of loss«²⁴ schießt der Mutter in den Körper. Sie kann das tragische Erlebnis nicht direkt aufrufen, es muss allmählich aus dem Gedächtnis heraus im Prozess der »kognitiv-psychischen Konstruktion« des Erinnerns »bewusst werden [...] und dann sprachlich formuliert«, ²⁵ also wiederhergestellt werden.

Medial realisiert wird dies mithilfe eines Aufnahmegeräts, das von der Sängerin auf der Bühne bedient wird. Die technische Umsetzung erfolgt indessen nicht, wie es das Bühnenspiel vorgibt, im eigentlichen Moment der Aufführung mittels der gezeigten Analogkamera inklusive Filmspule, sondern verdankt sich der digitalen Video- und Soundproduktion im Vorfeld. Das jeweils abgespielte Videoband, zu dem der Live-Gesang in Interaktion tritt, wurde vorproduziert, um es in der Aufführung mit dem Live-Gesang des jeweiligen Durchgangs bzw. der jeweiligen Wiederholung zu ergänzen.²⁶

20 Ebd., 1 f.

21 Ebd., 1.

22 Ebd., 2.

23 Neumann 2008, 730.

24 Van der Aa 2015/16, 3.

25 Neumann 2008, 730.

26 Siehe dazu die Partituranweisung zur ersten Szene: »This scene is repeated twice. Each layer is sung live. Layer 1 und 2 will also be pre-recorded in the rehearsal period and this footage is played back with the 2nd and 3rd layer. So it starts solo, then a duet, and finally trio.« (Van der Aa 2015/16, 1)

Blank Out

Chamber opera for soprano, baritone, choir and 3D film

Michel van der Aa
2015-2016

Score

Text: Ingrid Jonker &
Michel van der Aa

Scene 1

$\text{♩} = 68$

This scene is repeated twice. Each layer is sung live. Layer 1 and 2 will also be pre-recorded in the rehearsal period and this footage is played back with the 2nd and 3rd live layer. So it starts solo, then a duet, and finally a trio.

The score is organized into several tracks:

- Soundtrack:** Includes cues for "rewinding tape", "low G", "click", and "low 'G' echo".
- Sountrack pitch:** A piano accompaniment track.
- Woman (layer 1):** Lyrics: "strong _____ be-ly bu-tton,"
- Woman (layer 2):** Lyrics: "is to-day, He knows than your"
- Woman (layer 3):** Lyrics: "The un-der-tow the rule. *No dee-per,"
- Man:** A vocal line without lyrics.
- Soprano, Alto, Tenor, Bass:** Empty vocal staves.
- Film:** A section with three layers of a woman on stage, labeled "layer 1", "layer 2", and "layer 3".

© 2016 Boosey & Hawkes - Bote & Bock, Berlin. Aufführungsrecht vorbehalten. Eigentum für alle Länder: Boosey & Hawkes - Bote & Bock. Jede Art von Reproduktion des Notenbildes ist verboten. Printed in Germany (Berlin).

Abbildung 1: Michel van der Aa, *Blank Out*, Scene 1, T.1–10. © 2007 Human & Rousseau, an imprint of NB Publishers © 2016 Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Mit dieser Medienverwendung wird nicht nur die Rekonstruktion eines Erlebnisses in Form einer autobiographischen Erzählung als Prozess, sondern die psychologische Auswirkung dieser Erfahrung dargestellt. Erwiesenermaßen können »emotional traumatische Erlebnisse [...] ›Narben‹ im Gehirn hinterlassen.«²⁷ Wovon berichtet wird, ist der Grund dafür, wie davon berichtet werden kann. Denn das ›Was‹ – das traumatische Erlebnis – ist der Grund für das ›Wie‹ – die fragmentierte Erzählung. Ob Van der Aas Figur damit eine posttraumatische Belastungsstörung diagnostiziert werden kann, ist an dieser Stelle weder relevant noch zu beantworten. Dass hier jedoch eine typische Gedächtnissymptomatik kompositorisch zum Ausdruck und im Medium des Szenischen zur Darstellung gelangt, bei der »autobiographische [...] Erinnerungen [...] meistens fragmentiert, und einzelne Fragmente [...] voneinander dissoziiert«²⁸ sind, lässt sich hingegen durchaus feststellen.

Während die Erzählung zunehmend sinnerschließende Kohärenz erfährt, durchläuft der Körper der Frau einen umgekehrten Prozess: Er wird im Zuge von Aufzeichnung und Wiedergabe als mediatisierte Bildgestalt vervielfacht und aufgespalten, was nicht nur durch die visuelle und stimmliche Vervielfachung zum Ausdruck gebracht wird. Offenbar kann von diesem lebensverändernden Tag nur um den Preis der eigenen Vollständigkeit, des eigenen Selbst, erzählt werden. Es scheint, als wollte sich die Mutter die Geschehnisse jenes Tages im Jahr 1976 noch einmal selbst erzählen, um die Erinnerung – und damit auch Stück für Stück sich selbst – aus dem eigenen Gedächtnis heraus und auf ein Speichermedium auszulagern. ›Strophe‹ für ›Strophe‹ splittet sich eine Schicht ihrer selbst ab. Der prekäre Status des kindlichen Körpers, von dem sie berichtet, überträgt sich auf ihren eigenen.

Dass sich der drohende Verlust des Sohnes in der Aufgabe des Selbst als Ganzes spiegelt, findet seine Analogie in der palindromartigen Dramaturgie der in sieben Szenen aufgebauten Komposition. Die mittlere, vierte Szene fungiert als Scharnierstelle. Sie wiederholt die erste Szene variiert und fügt dabei die Erfahrungsperspektive der männlichen Figur hinzu. Diese vierte Szene setzt beim dritten Durchgang der ersten an: Zusätzlich zur Darstellerin auf der Bühne, die abermals die Kamera einschaltet, erscheint die Frau erneut auch auf der Leinwand, wo diesmal aus ihrer visuellen Vervielfältigung auch die männliche Figur aus ihr hervorgeht.

Der Mann/Sohn erzählt davon, wie ihm das Wasser die Kontrolle über den eigenen Körper entzogen und er die Aufgabe des Widerstands als »being gently forced to surrender«²⁹ empfunden hat. Einer vergleichbaren Ohnmacht sieht sich auch die am Ufer stehende Mutter ausgesetzt: »I am riveted to the ground. Unable. Frozen.«³⁰ Das Trauma des drohenden Ertrinkens hat sich in beide Körper eingeschrieben. Sie teilen ein Körpergedächtnis, »gefestigt durch die Intensität des Eindrucks«.³¹ Das Trauma macht »den Körper unmittelbar zur Prägefläche« und entzieht »die Erfahrung damit der sprachlichen und deutenden Bearbeitung«,³² was die erste Szene bereits vermittelt hat, und die vierte Szene fortschreibt. Was an dieser Stelle hinsichtlich einer Auflösung von Einheit oder Ganzheit von Geschichte und Körper auf dem Spiel steht, betrifft auch die Frage nach der Erzählperspektive. Wie die Geschichte notwendigerweise in Einzelteilen erzählt werden muss,

27 Piefke/Markowitsch 2010, 18.

28 Ebd.

29 Van der Aa 2015/16, 30f.

30 Ebd.

31 Assmann 2005, 107.

32 Assmann 1999, 264.

wird auch die Erzählperspektive vervielfacht und auf drei Varianten der Frau und den Sohn aufgeteilt. Die audiovisuelle Anlage dieser Szene etabliert eine Multiplizierung von Perspektiven, wie es nach Havelková (im Anschluss an Bolter und Grusin) für ›hypermediacy‹ typisch ist: »[T]he result is rather a layering of representations, which also obscures the particular perspectives offered by the media involved.«³³



Abbildung 2: Miah Persson und Roderick Williams als Sohn in Van der Aas *Blank Out*, Scene 4. Produktion an *De Nationale Opera*, Amsterdam 2016 © Foto: Marco Borggreve. Mit freundlicher Genehmigung von Michel van der Aa

Im Anschluss an die zitierten Ohnmachtsbekundungen und letzten Worte, die von Sohn und Mutter zusammenfallen, erfolgt die entscheidende Wende: »Then something grabbed my wrist«, singt der Sohn und erzählt vom tragischen Ausgang des Ereignisses. Entgegen der bis dahin geschürten Annahme, dass die Mutter, der als einzige Figur Bühnenpräsenz zuteilwird, noch am Leben sei, war sie es, die im Wasser tödlich verunglückt ist, während der ausschließlich über die Leinwand in Bildgestalt auftretende Sohn den Unfall überlebt hat. Mit seiner Solopassage verändert sich der Charakter der Musik und des Filmbilds. Sein zunehmend kurzatmig werdender Gesang, in dem er davon erzählt, wie er nach der Rettung fieberhaft nach der Mutter sucht, wird von hektischen Synthesizerklängen begleitet, die immer wieder von einem Rauschen unterbrochen werden, um neu anzusetzen, ohne sich aber zu einer fortlaufenden Rhythmuslinie formieren zu können. Mehrmals dringt der Klang der umfallenden Steine in seine Stimme ein, der ob der Wiederholungen wie eine akustische Chiffre für das Ereignis gelesen werden kann. Der fragmentierte Charakter der Geschichte wird mit der ständig ins Stocken geratenden Soundspur auf der Ebene des Klangs und zudem auf der Bildebene fortgeführt. Sobald der Mann allein auf der Leinwand zurückbleibt, während sich die Frau an den Bühnenrand und damit aus der Erzählsituation zurückzieht, wird auch der schwarze Hintergrund der Leinwand, vor dem er und die duplizierten Frauengestalten wie auf der »black box« der Bühne erscheinen, aufgegeben. Nunmehr visualisiert sich das im Erwachsenenalter durch das Erzählen erfahrene Nacherleben der Suche, wobei der Mann aufgeregt wie damals als Kind durch eine Tür tritt, um im Haus hastig nach der Mutter Ausschau zu halten. Doch zur Tür fehlt

33 Havelková 2021a, 73.

das Haus, es fehlen die verbindenden und haltgebenden Wände, die den schützenden Raum bilden könnten. Losgelöst von diesem Zusammenhang, der nun kein heimeliges Zuhause mehr sein kann, steht die Tür da.

Diese Art der Zerstückelung des Hauses als Erinnerungsort steht in Zusammenhang mit dem Modellhaus, das am linken Bühnenrand platziert ist, und an dem die Mutter verschiedene Umbauarbeiten vornimmt, während das geschilderte Geschehen audiovisuell präsentiert wird. Nicht nur der Körper der Frau und die Geschichte in Form des Texts, sondern auch der auf der Leinwand repräsentierte Raum erfährt eine Zersplitterung. Dass das traumatische Erlebnis im Kontext eines hypermedialen Settings (re)präsentiert wird, erscheint vor diesem Hintergrund folgerichtig. Die Art und Weise, dass und wie sich Form und Inhalt bedingen, hat unmittelbare Konsequenzen für das Verhältnis zwischen Bühnengeschehen und Publikum. Die von Atemlosigkeit, Aufgabe der Körperkontrolle, Verlustangst und Trauma geprägte Körpererinnerung der Figuren drückt sich in der Aufgabe von Einheitlichkeit in Stimme, Körper, Bild und Raum aus. Der Einsatz von Bühne und Leinwand, des Filmsounds inklusive Gesang des Mannes sowie Chor- und Soundeinpielungen, die die multimediale Anlage als hypermediale ausweisen, geht, wie Havelková herausstellt, mit der »multiplicity of media that suggests a multiplicity of perspectives«³⁴ einher.

DIE ABWESENHEIT DER ANWESENHEIT: DAS VERUNMÖGLICHTE SPIEGELBILD

Die Rekonstruktion der Erinnerung setzt sich fort in der Rekonstruktion des Schauplatzes der Geschehnisse, des ehemals gemeinsamen Lebensraumes von Mutter und Sohn, der nunmehr zum Erinnerungsort geworden ist und den der Sohn als erwachsener Mann aufsucht.³⁵ Auf die erste Szene, die die Zersplitterung als Preis der vollständigen Erzählung ausweist, präsentiert die zweite Szene (Scene 2-A bis 2-D) Facetten der Fragmentierung auf unterschiedliche mediale Weisen, wobei dem Raum und dabei insbesondere dem Spiegel Bedeutung zukommt. In einem gesprochenen Monolog (Scene 2-A) bringt die Frau die Ambivalenz mütterlicher Gefühle, die von Hingabe und Selbstzweifel gekennzeichnet sind, zum Ausdruck.³⁶ Es folgen (Scene 2-B) zwei Vertonungen von Gedichten Jonkers, die vom zugespielten Chor begleitet werden und die die Themen aus dem Monolog aufnehmen. »When you sleep« steht dabei eher für die sanfte Zuwendung ein, während »Mommy« das Selbstverständnis der Mutterrolle in Frage stellt und danach fragt, was denn eigentlich mit der Person passiert, die man vor der Mutterschaft zu sein glaubte.³⁷ Was an dieser Stelle der traditionellen Funktion einer opernhaften Innenschau ent-

34 Ebd., 96.

35 Siehe dazu Scene 3: Das Miniaturhaus erweist sich als Rekonstruktion des großen Hauses, wo Mutter und Sohn gelebt haben. Die Umriss eines Jungen, den die Mutter aus einer Fotografie ausschneidet und vor der Tür des Modellhauses positioniert, spiegelt sich in Gestalt eines leiblichen Pendants auf der Leinwand: Man sieht den siebenjährigen Sohn hektisch auf die Haustür zulaufen. Nach einem schnellen Filmschnitt erscheint plötzlich der Sohn im Erwachsenenalter. Er kommt rasch auf das Haus zu und betritt es. Sein Erscheinen auf der Filmleinwand ist der Moment, an dem »the line between reality and the world of the model begins to blur« (Nationale Opera & Ballett / Muziekgebouw 2016, 7).

36 »In my experience, mothers can't cope and then die«, heißt es im Libretto als Anspielung auf Ingrid Jonkers Biographie (ebd., 17).

37 Das Gedicht beginnt folgendermaßen: »Mommy is no longer a person / just a _ [...]« (ebd., 18).

sprechen könnte, erfolgt nicht in Form einer ariosen, sondern einer vielstimmig auskomponierten Gefühlskontemplation. Die Vielheit der Stimmen mag der Vielheit oder Zerstückelung des einzelnen Subjekts entsprechen und als Fortsetzung des unmöglich gewordenen linearen Erzählens, das die erste Szene vorgeführt hat, fungieren.

Diese Vervielfachung erfährt eine Erweiterung in den Raum, was durch die Verwendung der Leinwand und der Live-Kamera sowie einen Spiegeleffekt realisiert wird. Während eines weiteren Monologs (Scene 2-C), in dem die Mutter schwärmerisch vom Spiel des Sohnes mit dem selbsterklärenden Namen ›Don't touch the floor‹, bei dem man von Möbelstück zu Möbelstück klettern muss, ohne den Fußboden zu berühren, und von ihrer Vorliebe für nachmittägliche Ruhestunden in der Badewanne erzählt,³⁸ ist die Frau mit dem Miniaturhaus beschäftigt, das auf einem Tisch am linken Bühnenrand platziert ist und auf das eine Kamera gerichtet ist. Als wäre es ein Puppenhaus, stellt sie Stühle und ein Sofa auf und zieht Wände ein. Vergleichbar mit der ersten Szene, in der eine autobiographische Episode konstruiert wurde, wird nun ein Erinnerungsort nachgebaut. Die Kamera überträgt die Auf- und Umbautätigkeiten in Echtzeit auf die Leinwand. Tritt die Sängerin vor die Leinwand, so wird das Abbild des Miniaturhauses auf der Leinwand zu ihrem flächigen Bühnenbild. Die Frau kann das Haus nicht mehr betreten. Sie, die Tote, kann sich nur noch am und vor dem Haus aufhalten. Dass sie sozusagen außen vor bleiben muss, wird vor allem mit der Ausgestelltheit der Projektion und der Leinwand als Leinwand deutlich. Diese Demarkationslinie, die sich zwischen die Leinwand und die Bühnenpräsenz des Körpers zieht, ist notwendig, um aufzuzeigen, dass die Frau im Grunde genommen weder hier noch dort zugehörig ist. Trotz der beständigen Auseinandersetzung mit dem Miniaturhaus, die sich als nostalgische Sehnsucht nach diesem Ort lesen lässt, bleibt ihr der Eintritt verwehrt.



Abbildung 3: Miah Persson als Mutter am Miniaturhaus in Van der Aas *Blank Out*, Scene 3. Produktion an *De Nationale Opera*, Amsterdam 2016 © Foto: Marco Borggreve. Mit freundlicher Genehmigung von Michel van der Aa

38 »I can sit there for hours in total silence – just me and my cigarettes« (ebd., 19). Das ist ein Verweis auf die Biographie Jonkers. André Brink führt in einer biographischen Skizze aus, dass Jonker stundenlang rauchend in einer Badewanne zubrachte, als sie davon erfuhr, dass sich einer ihrer Liebhaber mit jemand anderem verheiraten wollte. Vgl. Brink 2007, 17.

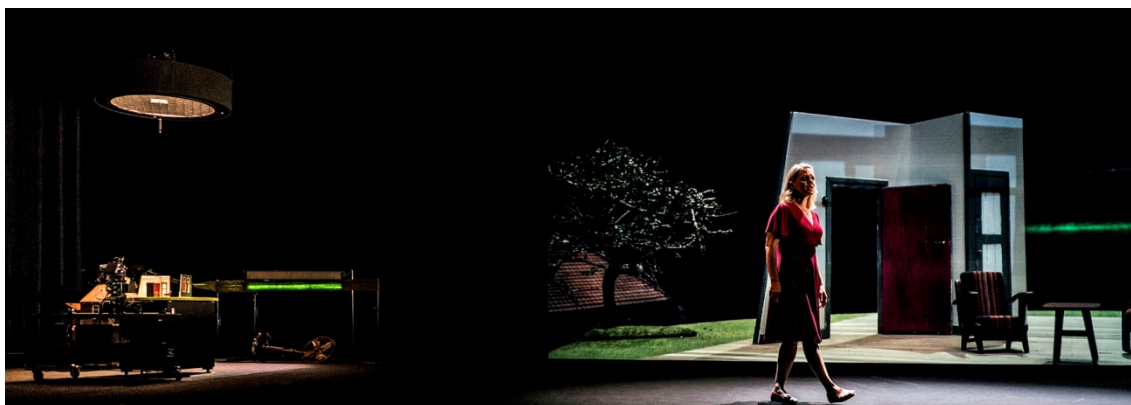


Abbildung 4: Miah Persson vor der Leinwand in Van der Aas *Blank Out*, Scene 2-B. Produktion an *De Nationale Opera*, Amsterdam 2016 © Foto: Marco Borggreve. Mit freundlicher Genehmigung von Michel van der Aa

Im folgenden Abschnitt (Scene 2-D) setzt erneut die Singstimme ein, diesmal mit einer Vertonung der Gedichte »I went to seek for the path of my body« und »I searched for my own heart«³⁹ von Jonker. Die lyrischen Texte verhandeln die vergebliche Suche nach dem Selbst und der eigenen Identität, wobei die Solostimme wiederum in variierender Intensität von der Choreinspielung multipliziert wird. Die zur Sprache kommenden Facetten einer aufgebrochenen Subjektdisposition, die vom polyphonen Satz des Chores aufgegriffen wird, werden nunmehr in der Gestaltung des Raumes fortgeführt und vom Spiegel als einem Symbol für das Ich als das Andere aufgegriffen. Über das Miniaturhaus hat die Frau nunmehr eine mit Spiegelwänden ausgekleidete Box gestülpt, in der sie eine Badewanne platziert hat, die sich im Sinne einer ›mise en abyme‹ unendlich oft darin spiegelt. Dieser Spiegelraum wird qua Übertragung auf die Leinwand zur Kulisse der Sängerin. Nur auf den ersten, flüchtigen Blick erscheint es so, als befände auch sie sich in diesem Raum. Die Frau tritt nicht in Gestalt eines Abbildes in die Unendlichkeit dieses Spiegeleffekts ein. Wenn sie tatsächlich leibhaftig auf der Bühne säße – was ihre Bühnenpräsenz ja nahelegt –, müsste dann nicht auch ihr Spiegelbild zu sehen sein? Wenn die in der ersten Szene angedeutete Multiplizierung ihres Selbst und die über die poetischen Texte ausgedrückten ambivalenten Gefühle über diese Spiegelreflexe intensiviert werden könnten, warum bleibt die Figur dann außerhalb des Spiegelraums? Warum wird durch ihr fehlendes Spiegelbild etwa auf eine Großaufnahme verzichtet, die – filmtheoretisch gesehen – den Blick in den Spiegel »einerseits mit dem Selbst, also dem eigenen Gesicht als Ausdruck der Innerlichkeit«, konfrontiert hätte und andererseits diesen Blick als »ein[en] Blick von außen [...] als Blick des Anderen«⁴⁰ hätte erscheinen lassen?

Nach Umberto Eco ist das Spiegelbild abhängig von der »Präsenz eines Referenten, der nicht abwesend sein kann«.⁴¹ In diesem Fall ist die Referentin zwar anwesend, doch ihr Spiegelbild bleibt aus. Es scheint also, als käme dieser Figur der widersprüchliche Status des zugleich An- und Abwesend-Seins zu. Indem sie auf diese Weise vom ›mise en abyme‹-Effekt ausgeschlossen wird, also erneut außen vor bleibt, wird ihr Präsenzstatus als paradox ausgewiesen. So deutet sich in der zweiten Szene an, was in der vierten of-

39 Diese beiden Gedichte wurden erstmals 1963 im Band *Smoke and Ochre* veröffentlicht. Für die Neuerscheinung in englischer Übersetzung vgl. Jonker 2007, 55, 57.

40 Elsaesser/Hagener 2013, 76.

41 Eco 1993, 46.

fenbar werden wird: Sie ist tot und daher unwiederbringlich abwesend. Deswegen kann kein Spiegelbild von ihr hergestellt werden, ihr kann schlechterdings kein spiegelbarer Objektstatus mehr zuteilwerden. Der anwesende Körper repräsentiert demnach etwas, das sich als uneigentliche Präsenz beschreiben ließe. Ermöglicht wird diese Lesart durch die Materialität der Leinwand, die an dieser Stelle eben nicht zum Spiegelbild für etwa eine filmtypische Großaufnahme wird, sondern als Projektionsfläche fungiert und sich auf diese Weise gezielt der Bühnensituation »entgegenstellt«, weil sie das Abbild der Frau nicht in den virtuellen Spiegelraum aufnimmt und damit die Frage nach der Möglichkeitsbedingung einer Spiegelung – nämlich Präsenz – ins Publikum zurückspielt. Die Medialität dieser Komposition ist folglich nicht nur mit ihrem Inhalt verschränkt, sondern auch mit der Ausgestaltung des Raumes. Das verweigerte Spiegelbild ist das subtile Indiz für die mittels hypermedialen Settings angelegte Verkehrung von An- und Abwesenheit und damit auch von Vergangenheit und Gegenwart. Gemeinhin gilt die Realität der Bühne als das Hier und Jetzt der lebenden Körper. Die Filmeinspielung kann hingegen für ein entferntes oder zumindest ein anderes Raum- und Zeitkontinuum eintreten, für die Imagination oder das Erträumte, das auch das Reich der Toten sein könnte. Doch wird dieses Verhältnis in *Blank Out* nicht einfach umgekehrt. Vielmehr entfaltet sich zwischen »Bühnen-Zeit-Raum« und »Leinwand-Zeit-Raum« mit den in ihnen situierten Figuren eine Art Loopbewegung, in der das Eine beständig im Anderen gespiegelt wird, wobei sich bei jeder Kreisbewegung auch eine Differenz zu erkennen gibt.



Abbildung 5: Miah Persson vor der Projektion des »mise en abyme«-Effekts in Van der Aas *Blank Out*, Scene 2-C, Screenshot (21:59) aus Teil 1 der Aufzeichnung der Produktion an *De Nationale Opera* (2016). Mit freundlicher Genehmigung von Michel van der Aa

Der Spiegel erweist sich in *Blank Out* als zentrales, transmediales Motiv. Die palindromartig angelegte Dramaturgie entfaltet sich ausgehend von der vierten Szene als Mittelstück durch die Wiederaufnahme mehrerer Elemente der zweiten in der fünften Szene – ganz so, als würde sich die Geschichte der Mutter im Sohn widerspiegeln. Die beiden sind mit der traumatischen Erfahrung dergestalt miteinander verbunden, dass in der fünften Szene das polyphone Stimmen- und Textgefüge wieder begegnet. Diese Szene ist, wie schon die zweite, im

Wesentlichen durch den Wechsel von Monolog (Scene 5-A), Gesangsabschnitt (Scene 5 B), Monolog (Scene 5-C), Gesangsabschnitt (Scene 5-D) gekennzeichnet und wird dabei (im Gegensatz zu den Szenen der Mutter) ausschließlich auf der Leinwand gezeigt.⁴² Dass die offen bleibende Frage, wie sich Raum und Zeit, Bühne und Leinwand bzw. Mutter und Sohn eigentlich zueinander verhalten, durch die Etablierung von schwellenartigen Übergängen gezielt ausgearbeitet wird, zeigt der weitere Verlauf der fünften und sechsten Szene.

RÄUMLICHE, ZEITLICHE UND SENSORISCHE ÜBERGÄNGE

Eine Art Spiegeleffekt kennzeichnet auch den Abschnitt 5-A. Der Sohn ist damit zugange, im Haus die Möbel zurecht zu rücken, was parallel zu ähnlichen Aktionen der Mutter am Miniaturhaus erfolgt. Das erzeugt den Eindruck, als würde die Leinwand als Spiegel ein Abbild des Bühnengeschehens erzeugen. Das wird folgerichtig fortgeführt, wenn der Sohn in 5-B die Vertonung von Jonkers Gedichten (»When you sleep« und »Mommy is no longer a person«) melodiegleich aus 2-B übernimmt und dabei ebenfalls chorisches begleitet wird. Währenddessen nehmen seine Handlungen im Wohnzimmer den Charakter einer ›Spiel im Spiel‹-Konstellation an. Als Ausdruck eines gemeinsamen Gedächtnisses beginnt er, das Spiel ›Don't touch the floor‹ nachzuspielen, von dem die Mutter in 2-B gesprochen hat. Diese Überlagerung der Erinnerungen zweier Menschen wird zugespitzt durch eine weitere Verschränkung von Film und Bühne. Auf der Leinwand ist zu sehen, wie sich unter den Möbeln jene imaginierte Lava auftut, die nicht berührt werden darf, weil ansonsten das Spiel (das Leben) verloren ist. Diese Lava wird dargestellt durch rote Mylar-Folie, die zwischen den Möbeln auf dem Fußboden ausgebreitet ist. Die Folie bleibt aber nicht auf die filmische Welt begrenzt, sondern schwappt buchstäblich auf die Bühne über, wo die Mutter das andere Ende in Händen hält und sie unter der Leinwand hervorzieht, sodass die Folie kontinuierlich vom Film auf die Bühne übergeht, bis sie vollständig vom Fußboden des Wohnzimmers entfernt ist.

Die schon mehrfach zur Darstellung gebrachte Überlappung der Figuren durch Erinnerung, Körpergedächtnis und Raum spitzt sich in der anschließenden Szene zu (Scene 6). Klanglich wird die Szene von einem tanzbaren, discoartigen »bass & drums«⁴³-Sound dominiert. Dieser »very warm and poetic analog«⁴⁴ Disco-Beat orientiert sich gezielt am Sound der 1970er Jahre. Van der Aa emuliert mittels digitaler Interfaces die typischen Klänge der analogen Synthesizer der 1970er Jahre wie dem Juno 70 und dem Prophet V⁴⁵ und vergegenwärtigt so auf klanglicher Ebene das Unglücksjahr 1976. Der Sound verbindet nicht nur Gegenwart und Vergangenheit, sondern auch die beiden Körper. Während die beiden miteinander tanzen, singen sie Jonkers Text: »I repeat you / Without beginning or end / Repeat your body [...]«.⁴⁶

42 Während in den gesungenen Passagen die Melodielinie der Singstimme der zweiten Szene auf die Texte Jonkers in die Baritonstimme übernommen wird – es gibt lediglich geringfügige Variationen in den Choreinsätzen und gelegentliche, kurze Einwüfe der Frau –, schreibt Van der Aa für die monologischen Abschnitte neue Texte; Texte, in denen der Sohn seine Beziehung zur Mutter und ihre Persönlichkeit reflektiert.

43 Van der Aa 2015/16, 51 f.

44 Michel van der Aa zitiert nach Grella 2017.

45 Ebd.

46 Auch dieses Gedicht wurde erstmals 1963 im Band *Smoke and Ochre* veröffentlicht. Für die Neuausgabe in englischer Übersetzung vgl. Jonker 2007, 54.



Abbildung 6: Miah Persson und Roderick Williams gemeinsam tanzend in Van der Aas *Blank Out*, Scene 6-A. Produktion an *De Nationale Opera*, Amsterdam 2016 © Foto: Marco Borggreve. Mit freundlicher Genehmigung von Michel van der Aa

Die Bühnensituation visualisiert und verklanglicht die im Text thematisierte Wiederholungsschleife. Mutter und Sohn drehen sich im gleichen Moment auf die gleiche Weise und drücken mit ihren Körpern das aus, was Jonkers Text sagt. Der in Loops organisierte Disco-Sound verleiht der Struktur der Endlosschleife zusätzlichen Ausdruck. Hat zuvor die Mylar-Folie die Bühne und den Film verbunden, ist es an dieser Stelle die Filmspule, die mit der dazugehörigen Kamera und dem Wiedergabegerät schon in der ersten Szene zum Einsatz gelangte und die hier durch den Bühnenraum und in den Wohnraum auf der Leinwand gespannt ist.

Die überzeichnete Materialität des Filmequipments ermöglicht eine zeitliche Verortung in den 1960er oder 1970er Jahren. Gemeinsam mit den Disco-Beats steht das Gerät für jenes Jahr ein, in welchem sich das familiäre Unglück ereignete.⁴⁷ Hieran zeigt sich, dass mit der Präsenz der Medien auf der Bühne eine bestimmte inhaltliche Ebene zu berücksichtigen ist, die sich nicht erschließt, wenn Medien als reine Übertragungskanäle verstanden werden und ihre Materialität unbeachtet bleibt. Gerade der spezifische Disco-Beat und die Kameraspule ermöglichen unter medienarchäologischer Betrachtung eine zeitliche Verortung, die bis dahin allenfalls angedeutet wurde. Die Mutter repräsentiert eine Vergangenheit, der Sohn eine Gegenwart – zwei Zeitschichten, die sich in dieser Tanzszene ineinander verzahnen. Insbesondere durch die Verwendung der älteren Technologie, die mehr ist als Bühnendekoration, geht damit erneut die Frage nach der Präsenz einher. Geht man davon aus, dass der Sohn ein altes, aus seiner Kindheit stammendes Band abspielt, um sich an gemeinsame Tanzsessions dieser Zeit nicht nur zu erinnern, sondern diese gleichsam noch einmal zu erleben, dann wird der Wiedergabe der Musik die gleiche Gegenwärtigkeit zuteil wie damals. Der Klang und das Bild einer wiederholten Wiedergabe sind genauso wahr oder real wie der Klang und das Bild der ersten Wiedergabe.

47 Nationale Opera & Ballett / Muziekgebouw 2016, 7.

Die Frage nach dem Original, die ja eine genuine Medienfrage darstellt⁴⁸ und die vom Spiegel dahingehend konterkariert wird, als dass das Spiegelbild nichts anderes als ein Original sein kann, wird von einem Moment des ›Wiedererlebens‹ weitergesponnen. Während der Sohn unter Begleitung des Chores und des »stuck synth patterns«⁴⁹ tanzt – wobei jener Sound im Übrigen ebenso wenig materiellen Bezug zu einem Analogsynthesizer der 1970er Jahre aufweist, sondern diese Verbindung lediglich emuliert, wie der digital erzeugte Klang klackernder Steine –, steigt die Mutter aus dem gemeinsamen Tanz der fünften Szene aus und wendet sich erneut dem Miniaturhaus zu. Ein plötzlicher Schnitt stoppt den treibenden Disco-Beat und lässt die Leinwandprojektion unmittelbar vom Inneren des Miniaturhauses auf die Übertragung der Live-Kamera wechseln. Konkret ist auf der Leinwand nun das Hausdach zu sehen, das die Mutter zuvor vom Miniaturhaus abgebaut hat und das ihr nun wiederum als Kulisse dient. Begleitet von der Partituranweisung »frantic, reliving the memory«,⁵⁰ setzt unvermittelt auf den Worten »The sand, towel« und mit einem Septsprung aufwärts ihr Gesang solistisch ein. Was folgt, ist die musikalische Ausgestaltung ihres Ertrinkens, basierend auf einzelnen Bestandteilen der Erzählung des Sohnes aus der vierten Szene. Seine Erinnerung ist eben auch ihre Erinnerung, doch wird sie von ihr aufgebrochen. Hier ergibt sich eine doppelte Klammer: Waren die erste und die vierte Szene bereits miteinander verbunden, zieht die sechste Szene über die variierte Wiederholung als Zerrspiegel der vierten eine weitere Klammer.

Die Mutter zerstückelt den Text des Sohnes, wobei sie bei den einzelnen Wortfragmenten meist eine Terz höher einsetzt als der Sohn, dieser Variation in der Wiederholung zum Trotz aber die fortschreitenden Intervallsprünge übernimmt. Die rhythmische Struktur bleibt zunächst ebenfalls gleich, zunehmend aber wird ein Triolenpattern zur dominanten Figur, die gleichsam für das unablässige Herumgewirbelt-Werden im Wasser einsteht. Immer wieder gerät die Frau bei einzelnen Phrasen ins Stocken und verschluckt sich an den Wörtern. Beispielsweise wird »on the corners« über sieben Takte (T. 160–166) hinweg wiederholt,⁵¹ wobei die sich als Endlosschleife aneinanderreihende Phrase in der rhythmischen Gestalt einer Triolenfigur den Charakter eines Loops annimmt, was sich auch aus dem Text ablesen lässt: »Flipping and spinning blackness, blackness, blackness. Shrouded by blackness, blackness, blackness, flipping and spinning, flipping and spinning«. ⁵² Zusätzlich dazu dringt der Synthesizersound als ›geloopte‹ Pulsation ins Geschehen und verstärkt zunehmend den Eindruck von Atemlosigkeit. Mühevoll und nur unter extremer Kraftanstrengung kann noch eingeatmet werden, wie es der wiederholte »sharp inhale« hörbar macht. Die Situation spitzt sich immer mehr zu, wobei eine ebenfalls in Triolen kreisende Figur auf den Wörtern »flipping und spinning« das Ertrinken mit

48 Schon 1936 wies Walter Benjamin darauf hin, dass das Zeitalter der Reproduzierbarkeit die Frage nach dem Original entscheidend verschiebt. Vgl. Benjamin 2003.

49 Van der Aa 2015/16, 57.

50 Ebd.

51 Ebd., 59. Ähnliche Triolenpatterns, die vor allem auch aufgrund von Intervallsprüngen im Dezim- und Undezimumumfang Atemlosigkeit und Zerrissenheit suggerieren, finden auch in der Sopranstimme bei Van der Aas *One* Verwendung, etwa im finalen Abschnitt 3-A (T. 202–211). Auch *One* verhandelt die Multiplizität einer Person, die eben nicht als abgeschlossene Einheit denkbar ist. Vgl. Novak 2015, 55. Ein ähnliches Konzept, bei dem wiederum eine einzelne Frau, dieses Mal eine Cellistin, im Mittelpunkt steht, verfolgt Van der Aa mit dem 2010 uraufgeführten Werk *Up-Close for solo cello, string ensemble and film* (2010).

52 Van der Aa 2015/16, 62 f.

der Anweisung »Sing on one breath, exaggerating getting out of breath«⁵³ einen immer intensiveren Körpereinsatz der Sängerin einfordert. Auskomponiert wird die mitreißende Kraft des Wassers, der man sich irgendwann nicht mehr widersetzen kann. Unterbrochen wird dieser unheilvolle Sog durch überdeutliches Einatmen und mündet in ein Zitat aus der ersten Szene (»being gently forced to surrender«), wobei die Bedeutung des Wortes »gently« durch die weiterhin treibende Kraft des Rhythmus nun völlig unterlaufen wird.


60

227

Sndtr. pulsating chord cresc.

W *f* Sing on one breath, exaggerate getting out of breath
 flip - ping and spi - nning, flip - ping and spi - nning.

Film pre-recorded clip



234

Sndtr. pulsating chord cresc.

W *f* sharp inhale
 flip - ping and spi - nning.

Film pre-recorded clip

243

Sndtr. pulsating chord cresc.

W *f* sharp inhale
 flip - ping and spi - nning, flip - ping and

Film pre-recorded clip

- switch off camera
- move Amish house out of the way
- turn camera 180 degrees clockwise, facing stage-left
- frame shot using guide light

Abbildung 7: Van der Aa, *Blank Out*, Scene 6-B, T. 227–251. © 2007 Human & Rousseau, an imprint of NB Publishers © 2016 Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Die durch die auskomponierte Dysregulation der basalen Körperfunktion des Atmens provozierte Stresssituation stellt eine Facette des multisensorischen Angebots dar, das mit der ›hypermediacy‹ von *Blank Out* einhergeht. War in der zweiten Szene von der Freude am warmen Wasser des nachmittäglichen Bades die Rede, muss an dieser Stelle jedwede Sanftheit und behagliche Wirkung des Wassers seiner Kehrseite, der tödlichen Gefahr,

53 Ebd., 62.

weichen. Ähnliches gilt auch für das wiederkehrende Motiv der Steine, das sich als weiterer Aspekt eines wirkungsästhetischen Angebots in variierender medialer Gestalt durch *Blank Out* zieht. Angetrieben vom Wunsch, die Wärme der Steine riechen zu können, schiebt sich der Mann als Kind ein paar davon in die Nase, wie die Mutter in der zweiten Szene erzählt. Von den Steinen geht eine Halt gebende und erdende Wirkung aus, wenn sie dafür benutzt werden, das am Rande des Wassers liegende Handtuch zu befestigen. Doch die wohlige Wärme und das Sicherheitsversprechen können sich ins Gegenteil verkehren, wie sich anhand der Filmbilder zeigt, die parallel zum Ertrinken der Mutter auf der Leinwand ablaufen. Dabei erfolgen in immer kürzer werdenden Intervallen Schnitte, wodurch rasch zwischen einer Innenansicht im Dachboden und einer Außenansicht des Hauses in der Landschaft gewechselt wird. Je näher die Frau auf der Bühne der Kraftlosigkeit kommt, desto panischer agiert auch der Sohn, der abermals jene hektische Suche nach der Mutter durchleben muss, die schon im Alter von sieben Jahren vergeblich blieb. Für beide wiederholen sich die fatalen Erlebnisse, wovon eines tödlich endet und das andere deswegen erst recht zum Trauma werden lässt und die sich als verbindende Spur in beide Körper eingeschrieben haben, wie das Licht seine Spuren in das Filmband. Verzweifelt stürmt der Mann ins Haus, das jedoch nur noch etwas Zerstückeltes sein kann und in dieser verfremdeten Erscheinung Verlust anstatt Vertrautheit vermittelt. Einzelne Wände und die Badewanne gleichen dem Aufbau im Miniaturhaus. Schockartig erstarrt der Mann, während Steine wie Wassertropfen auf ihn herunterprasseln. Erneut werden dumpf klackernde Steine hörbar, die als Verklänglichung des Steinregens ebenfalls Panik schüren. Der vom atemlos werdenden Gesang der Mutter ausgehende Eindruck von sich, paradoxerweise, verfestigendem Wasser, visualisiert sich auf der Leinwand, wenn die Steine wie Blätter bedrohlich von oben herab auf den Sohn fallen. Dass sich das damit einhergehende Geräusch der Steine auch in den Gesang der Frau mischt, füllt abermals den Zwischenraum zwischen seiner und ihrer ›Welt‹ und markiert eine Schwelle, die auch von der Mylar-Folie und der Filmspule besetzt wird.

An dieser Stelle kann längst nicht mehr bestimmt werden, was Realität und was Imagination, was das Original und was das Spiegelbild ist, zumal sich die Mutter, wie bereits in der ersten Szene, gefilmt hat und ihr filmisches Abbild nun in der Tür des Hauses auf der Leinwand erscheint – so, als wäre es nun für den Sohn an der Zeit, sie entweder zu sich hinein oder sie endgültig gehen zu lassen. Der Soundtrack besteht aus einzelnen Wort- und Tonfetzen, die chorisch wiedergeben werden und dem Klang eines Tonbandes beim Zurückspulen ähneln, wie es bezeichnenderweise schon direkt zu Anfang zu hören war. Auch das Magnetband kennt weder Anfang noch Ende. Unablässig fliegen die Steine in ins Psychedelische kippenden Filmbildern bedrohlich durch die Luft, bis ein plötzlicher Schnitt in einen ›Blackout‹ überführt und *Blank Out* über das Medium des Films zu einem Ende kommen lässt. In der siebten und letzten Szene stimmt der Sohn zunächst vor einem schwarzen Hintergrund solistisch Jonkers Gedicht »L'art poétique« an. Abschließend durchwandert er nochmals das Haus, packt die verbliebenen Sachen zusammen und nimmt mit dem Gedicht »On all faces« Abschied von diesem Ort und offenbar auch seiner Mutter, wobei Van der Aa die Oper auf Jonkers Worten folgendermaßen enden lässt:

[...] and my only fear is reflection
 That wants to change your blood into water
 That wants to change your name into a number
 And to deny your eyes like a memory
 While you sleep beyond the stars and mirrors of my forehead

Dazu erklingt der Soundtrack erneut in einem pulsierenden Rhythmus, in den sich Störgeräusche hineindrängen. Es klingt, als ob das Tonband immer wieder ins Stocken geraten würde, ehe der Mann im schon erwähnten Dachboden neben einem Wiedergabegerät sitzend zu sehen ist. Dann hält das Gerät an – *blank out*, ausgeschaltet, ausgeblendet sind nunmehr Sound und Video und damit auch die Schleife, die das Fluktuieren zwischen Ab- und Anwesenheit, Bühne und Film sowie Körpererfahrungen von Mutter und Sohn bis hierhin aufrecht erhalten hat.

* * *

Wenn es bei dieser Analyse darum ging, den Relationen zwischen den Medien auf die Spur zu gehen und danach zu fragen, welche semantischen und wirkungsästhetischen Potenziale sich in diesen Bezugnahmen entfalten, dann lässt sich für *Blank Out* festhalten, dass ein bestimmtes ›Zwischen‹ auf verschiedene Weisen zur Darstellung gebracht wird. So war im Laufe der Analyse mehrfach von Überlappungen der Körper, Wiederholungen von Erinnerungen sowie von Spiegelungen einer Person die Rede. Gerade in der Kombination von ›live‹ und ›mediatisiert‹ vermittelten Elementen und ihrer Schwellenräume liegt auch die Qualität eines musiktheatralen Werkes im Gegensatz zum Film: Es kann die abwesenden, visualisierten Körper gezielt zu jenen auf der Bühne in Bezug setzen, mitunter auch spiegeln, und mittel- wie auch unmittelbar zu den Rezipient:innen in Kontakt treten lassen und auf diese Weise die Aufmerksamkeit auf Fragen nach Präsenz richten. Die Tatsache, dass Michel van der Aa auf ein Orchester zugunsten eines Soundtracks verzichtet, kann als Strategie gelesen werden, auch auf der Ebene des Klanges ein beständiges Changieren zu etablieren, dass beide Realitäten, die Bühne und den Film, und folglich beide Figuren in ein Spannungsverhältnis versetzt. Das erscheint sinnfällig, teilen sich die Protagonist:innen doch ein Körpergedächtnis, das dennoch in der Individualität seine Unterschiede kennt.

Blank Out lotet aus, auf welche Weise im multi-, genauer gesagt, hypermedialen Setting des Szenischen Prozesse der Erinnerungsleistung und Traumabewältigung verhandelbar werden, und zwar nicht nur mit den Möglichkeiten der Bedeutungsgenerierung der hier im Zusammenspiel mit den Körpern auf der Bühne zum Einsatz kommenden audiovisuellen Medien, sondern auch durch die ihr eigene Materialität und den von ihnen ausgehenden wirkungsästhetischen Potenzialen. Im Kern stellt *Blank Out* aufgrund und vermittels seiner multimedialen Disposition die Frage nach der Darstellbarkeit intimer, persönlicher Zustände und einschneidender biographischer Erfahrungen. So liegt in der Multimedialität die Chance, Inhalt und Gehalt nicht nur zu transportieren, sondern gleichermaßen zu unterlaufen und ein Ausdrucks- bzw. Affektpotenzial zu generieren, das sich im Zusammenwirken der Medien entfaltet und das in den Körpern der Darsteller:innen und letztlich auch des Publikums ihre wichtigsten Verbündeten findet.

Abschließend gilt es auf die eingangs gestellte Frage nach der möglichen Redundanz des Gegenstands Oper bei der Aufgabenstellung einer multimedialen Analyse zurückzukommen. Es ist gerade die Forschung zu zeitgenössischer Oper, in der theoretische und methodische Reflexion stattfindet, eben weil eine solche explizit von ihrem Gegenstand ein- und herausgefordert wird. Insofern stellt etwa Tereza Havelková's Studie einen Beitrag dar, der weit über das Feld der Opera Studies hinaus von Bedeutung sein kann. Das von einer medienwissenschaftlichen Theorie auf die Oper übertragene Konzept von ›hypermediacy‹ stellt dabei den Ausgangspunkt für Überlegungen dar, die bei der Oper als

audiovisuellem Ereignis ansetzen und deswegen auch nach einer anderen Wahrnehmung des Publikums fragen, die von diesem Zusammenspiel der Medien ermöglicht wird.

Literatur

- Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck.
- Assmann, Aleida (2005), »Wie wahr sind Erinnerungen«, in: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, hg. von Harald Welzer, Hamburg: Hamburger Edition, 103–122.
- Auslander, Philip (1999), *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge.
- Benjamin, Walter (2003), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bolter, Jay David / Richard Grusin (2000), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, London: MIT Press.
- Brink, André (2007), »Introduction«, in: *Black Butterflies. Selected Poems*, übers. von ders. und Antjie Krog, Paarl, South Africa: Paarl Pring, 9–36.
- Cook, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press.
- Eco, Umberto (1993), »Über Spiegel« [1988], in: ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*, übers. von Burkhard Kroeber, München: dtv, 26–61.
- Elsaesser, Thomas / Malte Hagener (2013), *Filmtheorie zur Einführung* [2007], Hamburg: Junius.
- Grella, George (2017), »Immersive ›Blank Out‹ to Kick Off Season for Park Avenue Armory«, *New York Classical Review*. <http://newyorkclassicalreview.com/2017/09/immersive-blank-out-to-kick-off-park-avenue-armory-season/> (15.07.2023)
- Havelková, Tereza (2021a), *Opera as Hypermedium. Meaning-Making, Immediacy, and the Politics of Perception*, Oxford: Oxford University Press.
- Havelková, Tereza (2021b), »Minding the Gap: The Politics of the Body-Voice-Relationship in Multimedia Opera«, *The Opera Quarterly* 35/1–2, 27–49.
- Jonker, Ingrid (2007), *Black Butterflies. Selected Poems*, übers. von André Brink und Antjie Krog, Paarl, South Africa: Paarl Pring.
- Kreuzer, Gundula (2019), »Operatic Configurations in the Digital Age«, *The Opera Quarterly* 35/1–2, 130–134.
- Morris, Christopher (2010), »Digital Diva: Opera on Video«, *The Opera Quarterly* 26/1, 96–119.
- Morris, Christopher (2012), »›Too much music‹: The Media of Opera«, in: *The Cambridge Companion to Opera Studies*, hg. von Nicholas Till, Cambridge: Cambridge University Press, 95–116.

- Morsch, Thomas (2011), *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, Paderborn: Fink.
- Nationale Opera & Ballett / Muziekgebouw (2016), *Michel van der Aa. Blank Out*, Programmheft, Opera Forward Festival 2016.
- Neumann, Birgit (2008), »Trauma und Traumatheorien«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorien*, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart: Metzler, 729–731.
- Novak, Jelena (2015), *Postopera: Reinventing the Voice-Body*, London: Routledge.
- Piefke, Martina / Hans J. Markowitsch (2010), »Grundlagen des Erinnerens«, in: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer, Stuttgart: Metzler, 11–74.
- Risi, Clemens (2017), *Oper in performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Berlin: Theater der Zeit.
- Salzman, Eric / Thomas Dési (2008), *New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing the Body*, New York: Oxford University Press.
- Sikau, Lea Luka (2022), »Rehearsing Upload«, *Sound Stage Screen* 2/2 (2022), 61–83. <https://doi.org/10.54103/sss18841>
- Sheil, Áine / Craig Vear (Hg.) (2012), »Digital Opera«, *International Journal of Performance Arts and Digital Media. Special Issue*, 8/1.
- Van der Aa, Michel (2015/16), *Blank Out. Chamber Opera for Soprano, Baritone, Choir and 3D Film*, nach Texten von Ingrid Jonker in englischer Übersetzung von Antije Krog und André P. Brink, London: Boosey & Hawkes.

© 2023 Elisabeth van Treeck (elisabeth.vantreeck@rub.de, ORCID iD: 0000-0002-5000-7249)

Ruhr-Universität Bochum

Treeck, Elisabeth van (2023), »I repeat you without beginning or end«. Trauma, Spiegel und ›hypermediacy‹ in Michel van der Aas ›chamber opera‹ *Blank Out* (2015/16), *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 9–30. <https://doi.org/10.31751/1184>

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

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



eingereicht / submitted: 18/11/2022

angenommen / accepted: 01/02/2023

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 03/07/2023

wysiwy-WHAT?!¹ – Von Nullen, Einsen und sinnhaften Überwältigungen in Alexander Schuberts *Sensate Focus*

Krystoffer Dreps

Kunst lebt (auch) durch die Wahrnehmung ihres Publikums. Eine multimediale Komposition für Performer:innen, Licht, analoge Musikinstrumente und (Live-)Elektronik, wie sie in *Sensate Focus* von Alexander Schubert vorliegt, zielt einerseits bewusst auf mehrere, verschiedene Wahrnehmungsebenen des Publikums ab und erfordert andererseits auch eine bestimmte Art des Koordinierens durch den Urheber. Diese Analyse geht daher erstens der Frage nach, wie solch Koordinieren als Teil des kompositorischen Prozesses mit Hilfe der Digital Audio Workstation Ableton Live aussehen könnte. Zum zweiten werden die konzeptionelle Struktur des Stücks sowie formale und klangliche Zusammenhänge untersucht. Daran anknüpfend wird diskutiert, wie Sinnhaftes und Sinnlichkeit in *Sensate Focus* im Kontext der von Schubert propagierten Überwältigungsästhetik miteinander verwoben sind.

Art (also) lives through the perception of its audience. A multimedia composition for performers, animated light, analogue instruments and (live-)electronics, such as *Sensate Focus* by Alexander Schubert, addresses the multiple and different fields of perception of the audience while also requiring a certain manner of coordinating the various media levels by the author. This analysis, therefore, pursues the question of how such coordination as part of the compositional process can be achieved by using the digital audio workstation Ableton Live. Second, the conceptional structure of the piece, as well as formal and sound correlations will be examined. This leads to a discussion of how meaningfulness and sensuality in *Sensate Focus* are woven into each other from the perspective of Schubert's proclaimed aesthetics of overpowering.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Ableton Live; aesthetics of overpowering; Alexander Schubert; Analyse; analysis; DAW; Digital Audio Workstation; multimedia; Multimedialität; perception; reconstruction; Rekonstruktion; reverse engineering; Überwältigungsästhetik; Wahrnehmung

»[...] weil wir ja wissen wollen, was, wie und warum in diesem Oszillieren, in diesem Zögern zwischen Klang und Sinn eigentlich musikalisch sich ereignet.«²

VORBEMERKUNGEN

Man stelle sich vor, man befinde sich in einem lichtleeren Raum, der nur hin und wieder durch sehr kurze Lichtimpulse an bestimmten Stellen erleuchtet wird. Welche Form der Orientierung wäre hier möglich? Wie wirkt sich diese Umgebung auf Dauer auf die eigene Wahrnehmung aus? Welche sinnlichen Zustände können dadurch erreicht oder pro-

1 Das Akronym »wysiwyg« bezieht sich im weitesten Sinne auf Bildschirm-bezogene Darstellungsmöglichkeiten einer Programmiersprache und steht für »what you see is what you get«.

2 Urbanek 2018, 69.

voziert werden? Und wie würde eine zusätzliche, musikalisch-klangliche Ebene diese Zustände verändern oder erweitern?

Solche oder ähnliche Gedanken könnten dem Komponisten Alexander Schubert durch den Kopf geschossen sein, als er über einen neurobiologischen Versuch las, »in dem Katzen in einem komplett dunklen Umfeld aufgewachsen sind, welches [...] den Effekt [hat], dass diese nahezu keine Wahrnehmung für Bewegungsrichtung und -orientierung von Objekten entwickeln. Für sie ist die Welt eine Folge von flachen Bildern, eine Collage mit reduzierter Kontinuität«.³

Sensate Focus aus dem Jahr 2014 ist eine Komposition für vier Instrumentalist:innen (E-Gitarre, Bassklarinette, Violine, Perkussion), Live-Elektronik und animiertes Licht und ein »provokantes Beispiel« für Schuberts Auseinandersetzung mit dem »Thema des herbeigeführten Wahrnehmungswechsel[s]«. Es soll ein Szenario darstellen »für Techniken der Sensibilisierung für einen veränderten Wahrnehmungsmodus und die Prägung unserer Wahrnehmung durch (technische) Umgebungseinflüsse«.⁴

Schubert ist bekannt für vielgestaltige Verknüpfungen aktueller Technologien mit dem klingenden Medium Musik. Man denke etwa an *Supramodal Parser* (2015), *Control* (2018), *Av3ry* (2019) oder *Asterism* (2021) – in all diesen Stücken bzw. Installationen spielen (Informations-)Technologien eine zentrale Rolle.

Multimediales Arbeiten und Komponieren wirft auch im Kontext einer musiktheoretisch geprägten Analyse diverse Fragen bezüglich möglicher Verbindungen der einzelnen medialen Ebenen zueinander auf, wenn es etwa um grundsätzliche Überlegungen zu den von Schubert angedeuteten Settings im kompositorischen Prozess und in der performativen Realisierung seiner Arbeiten geht. So beschreibt der Komponist selbst:

Die Zielsetzung und der Entstehungsprozess der meisten meiner Arbeiten beruht auf dem Entwurf eines Settings, Versuchs oder Experiments. In vielen Fällen beginne ich ein Stück mit der Formulierung eines Szenarios, innerhalb dessen ich bestimmte Ereignisse und Interaktionen untersuchen, beobachten oder provozieren möchte. Alternativ beginnen meine Stücke mit einer Hypothese oder Feststellung, welche ich mithilfe des Werks überprüfen, abbilden oder erfahrbar machen möchte.⁵

Neben der Wahl der Mittel unterliegt auch der Entstehungsprozess immer sehr gegensätzlichen Polen. Denn einerseits arbeite ich extrem intuitiv, tue das aber auf der Grundlage von inhaltlichen und technischen Rahmenbedingungen. Die Arbeit beginnt meistens mit einem Setup oder einem Szenario, das ich mir setze. Dieses Setting kann technischer Natur sein [...], vom Inhalt motiviert sein [...] oder einem räumlichen Ausgangspunkt entspringen [...]. Häufig ist es auch ein Zusammenspiel dieser Faktoren. Diese ›Umgebung‹ hat immer visuelle, szenische Aspekte und eine Dimension der Interaktion. Wie man zu Beginn eines rein akustischen Instrumentalstücks die Instrumente wählt, so ist es für die multimediale Arbeit sinnvoll, anfangs das erweiterte Instrumentarium zu definieren. Es kann sich dabei um Hardware, Software, Licht, Video, Bühnenaufbau und vieles andere mehr handeln.⁶

Mit Bezug auf *Sensate Focus* richtet sich das Interesse dieser Analyse erstens auf das von Schubert bezeichnete ›Szenario‹ bzw. die ›Umgebung‹, womit eine distinktive Medienkonfiguration gemeint zu sein scheint, auf deren Basis die Komposition entworfen wird.

3 Schubert 2021, 95.

4 Ebd.

5 Ebd., 61.

6 Schubert 2017, 47f.

Zweitens könnte für das Stück auch die angesprochene ›Hypothese‹ von Relevanz sein, etwa in Bezug auf die Begriffe Wahrnehmungswechsel und Wahrnehmungsmodus. Es ließe sich also der Frage nachgehen, was jene audiovisuelle Medienkonfiguration im Performance-Kontext und in Anlehnung an das eingangs erwähnte ›Katzenexperiment‹ Wahrnehmbares entfaltet. Daran anknüpfend ergibt sich nahezu automatisch die Frage nach dem ›Wie‹: Wie setzt Schubert jene ›Umgebung‹ kompositorisch ein? Wie arbeitet er etwa konkret mit der Produktionssoftware Ableton Live und welche Rückschlüsse auf den Herstellungsprozess von *Sensate Focus* lassen sich daraus ziehen?

Diese Fragen lassen sich voraussichtlich nicht vollständig beantworten. Dazu fehlen Informationen, fehlt es an Modellen, die etwa das Komponieren im medientechnischen Kontext aufschlüsseln könnten. Elena Ungeheuer konstatiert dazu:

Die Nicht-Sichtbarkeit und Nicht-Hörbarkeit der Prozesse gegenseitiger technologischer Steuerung, der Wirkkraft von Algorithmen und zahlreicher Simulationsphänomene, die Kausalität lediglich suggerieren, verunklaren das Wesen von Medienkunst zusätzlich.⁷

In der Folge entwickelt sie die Theorie einer pragmatischen Musikanalyse, welche »globale Zusammenhangskonzepte wie das des Kunstwerks als Organismus«⁸ verlässt und stattdessen in verschiedenen ›Interaktionsräume‹ genannten Analyseschwerpunkten Wissen akkumuliert (Phase der Dislozierung) und erst anschließend wieder in Zusammenhang zueinander stellt (›floating hierarchies‹ nach Herbert Brün⁹):

Pragmatische Musikanalyse kann sich nicht hinter einer vorgegebenen Ordnung und Reihenfolge verstecken, der zufolge zuerst die Erzählung auf der Bühne, dann die Erzählung der Werkentstehung, dann die der Rezeptionsgeschichte gilt. Sie muss in ihre Verantwortung gehen, musikalische Zusammenhänge zu definieren, zu charakterisieren, sie in ihrem Zusammenspiel zu gewichten.¹⁰

Dieser Ansatz richtet den Blick »auf das erzeugende, verarbeitende, realisierende Umgehen mit Kunst« und

scheint sich insbesondere für Kunst/Musik zu empfehlen, die einen starken Technikbezug aufweist. In ihrer Form bleibt sie offen. Im besten Falle ergeben die von ihr identifizierten, analysierten und interpretierten musikalischen Interaktionsräume einen Steinbruch, heute würde man vielleicht eher von einem Wiki sprechen, der bzw. das dazu einlädt, weitere Perspektiven hinzuzufügen und auszudeuten.¹¹

Die hier versuchte Analyse darf daher im Sinne eines Wikis als Einladung aufgefasst werden, »weitere Perspektiven hinzuzufügen und auszudeuten«.¹²

Gerade in Bezug auf den Herstellungsprozess in einem wie auch immer gearteten multimedialen Setting sind die Möglichkeiten, eine Idee zu realisieren, kaum zu überschauen. Es herrscht geradezu ein Viele-Wege-Prinzip. Im postdigitalen Zeitalter gibt es jene von Ungeheuer genannten Interaktionsräume im Bereich Musik (und Analyse) zu-

7 Ungeheuer 2010, 203.

8 Ebd., 205.

9 Vgl. ebd., 209.

10 Ebd., 208.

11 Ebd.

12 Ebd.

hauf, schaut man sich etwa auf Social-Media-Plattformen wie *YouTube* in Kategorien wie Musikproduktion oder elektronischer Musik um. Zahllose *tutorials* erklären, wie man DAWs (Digital Audio Workstations) oder elektronische Musikhardware bedient oder wie man bestimmte Klänge damit herstellen kann.¹³

Hierbei geht es aber meist im weitesten Sinne um populäre Musikstile, wodurch wir wieder zurück zu Alexander Schubert gelangen. Dieser sieht seine Musik nicht nur auf einem multimedialen Fundament, sondern auch in starker Relation zu »anderen Genres, welche im weitesten Sinne der experimentellen Popmusik und Elektronik zuzuordnen sind«. ¹⁴ »Relevante Faktoren aus der populären Musik« sind für ihn »Produktionstechnik, Unmittelbarkeit, performative Codes und Klangsprache«. ¹⁵ Insbesondere die Produktionstechnik wird in der Analyse eine größere Rolle spielen, da Schubert neben (mehreren) Video-Darstellungen¹⁶ auf *YouTube* freundlicherweise die Partitur und auch alle Dateien für Ableton Live zur Verfügung gestellt hat. Mein Ansatz geht dabei vom Komponierten und seiner performativen Realisierung aus und leitet hin zu verschiedenen Analysekatgorien. Dabei steht weniger eine beispielbezogene Problematisierung spezifischer Analyseverfahren im Vordergrund, als vielmehr ein im weitesten Sinne dem Begriff des *reverse engineering* entlehntes Herangehen, welches etwa in der Musikproduktion auch als Analysewerkzeug genutzt wird. Das Nachkonstruieren, hier insbesondere unter Berücksichtigung medientechnischer Aspekte der Musik, spielt im Bereich der popularmusikalischen Musikproduktion in Lehr-Lernkontexten offensichtlich eine große Rolle.¹⁷ Hier geht es indes mehr um eine klanglich-musikalische Annäherung an ein Original (oder besser: Klangkopie), als an eine exakte Rekonstruktion der tatsächlich verwendeten Medien. Beispiele finden sich dazu auf *YouTube* vielfach.

Elena Ungeheuers Idee einer pragmatischen Musikanalyse mag zwar weniger vom Treiben auf Social-Media-Plattformen inspiriert worden sein, dennoch liegt eine gewisse Nähe zwischen der hier angerissenen Kultur des Nachkonstruierens in der Musikproduktion und Ungeheuers Gedanken zur Analyse aktueller Medienkunst.¹⁸ Überlegungen zur ›Gemachtheit‹ konkreter Passagen in *Sensate Focus* sind somit auch als Beitrag zu einem Analysediskurs zu verstehen, der abseits von üblichen Social-Media-Plattformen und in

13 Solcherlei auf Social-Media-Plattformen (damit meine ich hier insbesondere *YouTube*, darüber hinaus aber auch Foren wie *reddit*, *elektronauts* oder *gearspace* etc.) weit verbreitete Vorgehensweisen geben nicht nur den Video-Protagonist:innen Raum für ihre Perspektive: Auch in den Kommentarspalten werden spezifische Herangehensweisen an bzw. Produktionsformen von Musik diskutiert, vertieft und ergänzt.

14 Schubert 2017, 46.

15 Ebd.

16 Als Grundlage dieser Analyse dient ein Video, das Schubert dem YouTube-Kanal *score follower* zur Verfügung gestellt hat und mittels dessen gleichzeitig die Performance und die Partitur mitverfolgt werden kann. In der Aufnahme spielt allerdings ein Cello statt Violine sowie eine E-Zither statt einer E-Gitarre. <https://www.youtube.com/watch?v=ojWW9ifdMFs> (13.6.2023)

17 Man schaue dazu etwa in die Kursangebote von Online-Musikschulen mit Schwerpunkt auf elektronischer Musik, etwa *Pyramid* oder *Dubspot* (USA), *Sinee* (Deutschland), *Underdog* (Belgien), *Point Blank Music School* (Großbritannien), oder auch auf *YouTube*-Kanäle wie *The Producer Network* oder *Sound & Recording*, wo regelmäßig *content* unter Stichworten wie ›re-‹ oder ›deconstruct‹, ›recreate‹, ›remake‹ etc. veröffentlicht wird. Darüber hinaus zeigen auch bekannte Produzenten wie Skrillex ihre *project files*. Siehe etwa: https://www.youtube.com/watch?v=QM6OwLTpO9s&list=PLVKXi4A3UzcKFd1MwprKUdPcejElmWv1_&index=15 (13.6.2023)

18 Vgl. Ungeheuer 2010.

Anlehnung an Ungeheuers Idee einer pragmatischen Musikanalyse durchaus auch in akademischen Sphären konkretisiert werden könnte.

Ein wichtiger Teil der folgenden Analyse handelt von verschiedenen Perspektiven auf *Sensate Focus* im Kontext ästhetischer Erfahrung, d. h. im »Wechselspiel von Wahrnehmungsobjekten und wahrnehmenden Subjekten«. ¹⁹ Wenn Schubert nämlich im Kontext einer Überwältigungsästhetik vom wichtigen »physische[n], immersive[n] Moment eines [...] Konzerterlebnisses« spricht, wenn es ihm darum geht, »etwas Unmittelbares, Intensives zu erleben, wahrzunehmen«, ²⁰ dann könnte man fragen, warum eine bestimmte Idee ihn genau zu einer konkreten Realisierung inspiriert hat. Oder anders formuliert: Die eingangs beschriebene Wahrnehmungswelt der Katzen, die in »eine[r] Folge von flachen Bildern, eine[r] Collage mit reduzierter Kontinuität« bestand, setzte zu ihrem Aufbau eine langfristige Versuchsanordnung voraus, während *Sensate Focus* nur eine Dauer von ca. 14:20 Minuten aufweist. Selbstredend dürfte Schubert nicht beabsichtigt haben, sein Publikum auf Dauer seiner Wahrnehmungsinne zu berauben. Allerdings lohnt sich ein genauerer Blick auf die musikalische Ebene und hier insbesondere auf den Klang allein schon deshalb, weil der Komponist eine wahrnehmungspsychologische Frage an den Anfang seiner Arbeit stellte.

Handelt es sich bei *Sensate Focus* um eine »Verschiebung vom Werk zum Ereignis«, ²¹ also um eine multimediale Installation oder derart gestaltete wahrnehmungspsychologische Versuchsanordnung? Oder existiert eine formal-dramaturgische ›Verpflichtung‹ gegenüber dem zeitlichen Verlauf, die das Ereignis wieder zurück (!) zum Werk verschiebt?

Es sollen hier mit Bezug auf Sinn und Sinnlichkeit zwei Perspektiven berücksichtigt werden. Zum einen soll eine antihermeneutische Position eingenommen und im Kontext einer ästhetischen Erfahrung das Sinnliche ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden: »Musik sei«, so Vladimir Jankélévitch, »genau das, als was es erscheine – ohne geheime Intentionen und Hintergedanken. Musik sei als Phänomen der Oberfläche kein System von Ideen, das gleichsam Schicht für Schicht diskursiv zu erklären sei«. ²² Für die folgende Analyse bedeutet dies zunächst ein genaues Beobachten des auditiv und visuell Wahrnehmbaren. Andererseits – und das wäre nach Nikolaus Urbanek die Einsicht einer posthermeneutischen Kritik – gilt es neben einem Schärfen des Bewusstseins »für die Phänomene der ›sinnlichen Oberfläche der Musik‹« in einer zweiten Perspektive auch Bedeutungen zu erfassen. Durch die »Unverneinbarkeit und Unhintergebarkeit des Sinnlichen und des Sinns« ²³ wird die Koexistenz beider Zugangsweisen betont und gleichermaßen deutlich gemacht, »dass Klang und Struktur stets in einem oszillierenden Wechselverhältnis zueinander stehen und in welcher Weise der immaterielle Sinn in der Materialität des Sinnlichen seine irreduzible Verankerung findet«. ²⁴ Somit untersucht dieser Beitrag gewissermaßen zwangsläufig auch strukturelle Aspekte von *Sensate Focus* und reflektiert vor dem Hintergrund des Herstellungsprozesses und der sinnlichen Wahrnehmungsstrategie das kompositorische Formgewebe.

19 Urbanek 2018, 49.

20 Schubert 2021, 208.

21 Urbanek 2018, 65.

22 Zit. nach ebd., 59.

23 Ebd., 62.

24 Ebd., 67.

[[WAS]]

Wahrnehmungsobjekte, Wahrnehmungsmodi und Wahrnehmungswechsel

Der Titel der Komposition scheint für eine wörtliche Übersetzung ins Deutsche eher weniger geeignet und lädt stattdessen zu Umschreibungen ein: sensibilisieren, erspüren, fühlen, Aufmerksamkeit schenken etc. (*sensate*); Mittelpunkt, Zentrum des Interesses, Blickwinkel etc. (*focus*). Es handelt sich um ein dezidiert sinnliches Stück, das verschiedene Möglichkeiten des auditiv-visuellen Wahrnehmens adressiert und unmittelbar körperlich erfahrbar machen möchte. ›Sinnlich‹ meint hier jedoch weniger eine Art *feinfühliges* Ab- oder Herantasten, stattdessen zielt Schubert mit seiner oben erwähnten Überwältigungsästhetik in vielen Kompositionen darauf ab, »eine Wirkung zu erzielen, welche das Publikum auch explizit miteinbezieht bzw. dem sich das Publikum nicht leicht entziehen kann«. ²⁵ »Die Inszenierung der Stücke«, so Schubert, »bedient sich oft intensiver Reizüberflutungen und strebt eine Überwältigung des Publikums an.« ²⁶

Für *Sensate Focus* werden die vier mikrofonierten Instrumentalist:innen in gleichen Abständen auf einer komplett schwarzen Bühne nebeneinander positioniert und von oben mit jeweils einem Spotlight beleuchtet. Zusätzlich wird der Raum mit einer Beschallungsanlage (PA) »suitable for a techno club« ²⁷ ausgestattet. Die technische Koordination von Klang und Licht findet mittels Laptop innerhalb des Programms Ableton Live statt. Hier werden Click-Tracks für die Musiker:innen, die Steuersignale für das Licht, die vorproduzierten elektronischen Klänge und Triggerpunkte für Soundeffekte für die Bühneninstrumente zeitlich präzise ausgegeben.

Das Ableton-Live-Set ist neben der Partitur zentraler Bestandteil der Performance und auch der Komposition. Die Realisierung der Performance auf Basis einer vom Computer gesteuerten Prozessabfolge sorgt für eine maximale Determiniertheit der medialen und zeitlichen Ebenen und für kaum (zeitlichen) Gestaltungsspielraum der Interpret:innen auf der Bühne. »Die Performer [bekommen] nahezu maschinelle Züge – sie führen streng synchronisierte Bewegungen aus – und werden damit Teil eines Apparats«. ²⁸

Es soll nun auf zwei wesentliche menschliche Sinne eingegangen werden, das Hören und das Sehen (Abb. 1). Das Hören/Hörbare umfasst erstens die vier erwähnten Instrumente, die auf der Bühne sichtbar gespielt werden. Zweitens werden über Lautsprecher vom Computer getriggerte elektronische Klänge ausgegeben.

Das Sehen/Sichtbare bezieht sich einerseits auf die Musiker:innen und ihre Körperbewegungen sowie deren Instrumente, was jedoch andererseits nur dann möglich ist, wenn die besagten Spotlights tatsächlich angeschaltet sind. Die Lichteinstellungen sind somit eine tragende Komponente der Performance.

In *Sensate Focus* interagieren diese verschiedenen Elemente in einem audiovisuellen, multimedial gesteuerten Spektrum miteinander, welches im Folgenden genauer dargestellt werden soll.

25 Schubert 2021, 99.

26 Ebd., 203.

27 Anmerkung im Erläuterungstext zur Partitur.

28 Schubert 2017, 47.



Abbildung 1: Auditive und visuelle Ebene in *Sensate Focus*

Zur visuellen Ebene

Licht

Die Positionen von Musiker:innen und Beleuchtung (Punktstrahler oder Spots) müssen laut Komponist beim Bühnensetup genau beachtet werden, um nicht versehentlich Areale zu beleuchten, die eigentlich dunkel bleiben sollen. So darf der Abstand vom Spot zur Person nicht zu groß, von Person zu Person nicht zu klein sein, um den entsprechenden Effekt zu erzielen: gezielt verortetes und getimtes Anstrahlen. Es gibt keine weitere Bühnenbeleuchtung als jene vier individualisierten Spots.

Neben der zielgenauen Funktionsweise ist auch das zeitgenaue, in diesem Falle das hochfrequente An- und Ausschalten des Leuchtmittels zentrale Aufgabe der Lichttechnik. Die Impulse dazu werden über ein Digital-Multiplex-Interface (DMX) vom Computer an die Spots gesendet. Da digitale Audioworkstations wie Ableton Live MIDI-Daten an das DMX-Interface senden können, ist eine Programmierung der Beleuchtung technisch betrachtet ein Kinderspiel. In Abbildung 2 kann man erkennen, dass von Minute 09:28 bis 09:31 alle vier Spots genutzt werden und jedem eine MIDI-Note zugewiesen ist: C4 Gitarre, D4 Bassklarinette, E4 Perkussion, F4 Violine. Die zeitliche Zuweisung orientiert sich dabei am gleichen rhythmischen Raster der DAW, das auch für die Audio-Ebene genutzt wird. Das Synchronisieren von Licht- und Klangimpulsen wird so deutlich erleichtert.

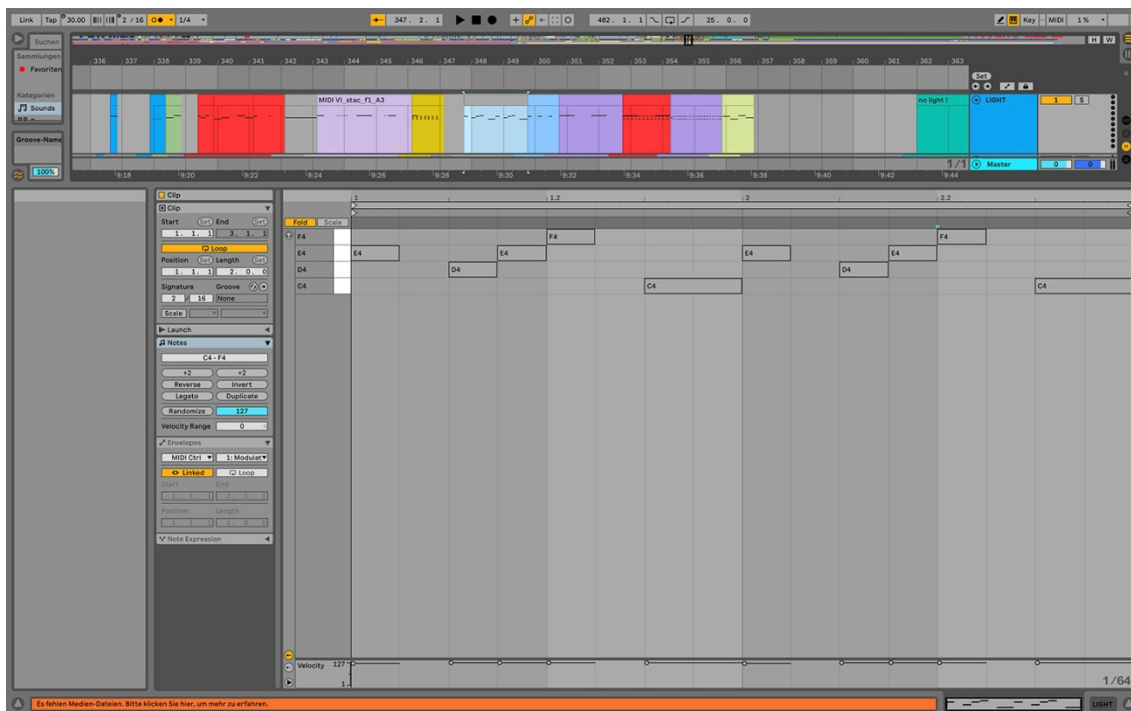


Abbildung 2: MIDI-Editor in Ableton Live, Projektdatei des Komponisten (Minute 09:28 bis 09:31)

Die Kästchen determinieren dabei den Zeitpunkt und die Zeitdauer der Beleuchtung. Lichteffekte wie etwa das Flackern sind daher auch musikalisch-rhythmisch in MIDI-Form erzeugt, etwa durch 128tel. Im folgenden Beispiel finden wir acht Impulse pro Sechzehntel (= 120 bpm):

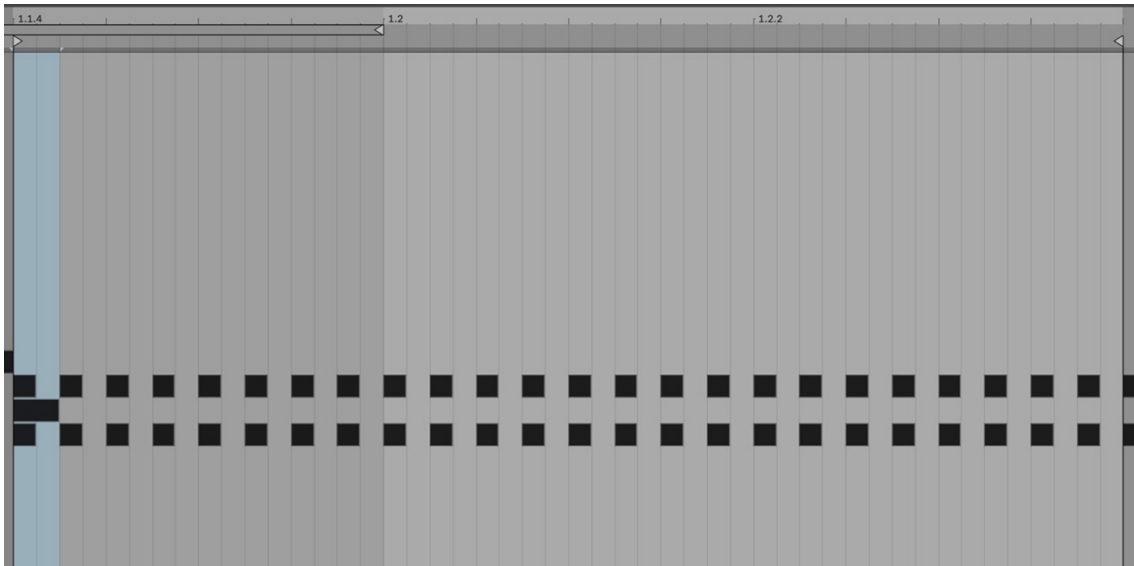


Abbildung 3: MIDI-Editor für drei verschiedene Spots im 128tel-Raster

Die MIDI-Velocity-Skala kann darüber hinaus die Leuchtintensität verändern. In Abbildung 3 hat diese den Wert 127 und bedeutet maximale Helligkeit, in der folgenden Abbildung 4 verändert sich dieser Wert über die Zeit und sorgt somit für ein langsames Aufhellen und anschließendes, noch langsames Verdunkeln (Minute 10:16 bis 10:37, türkiser Graph):

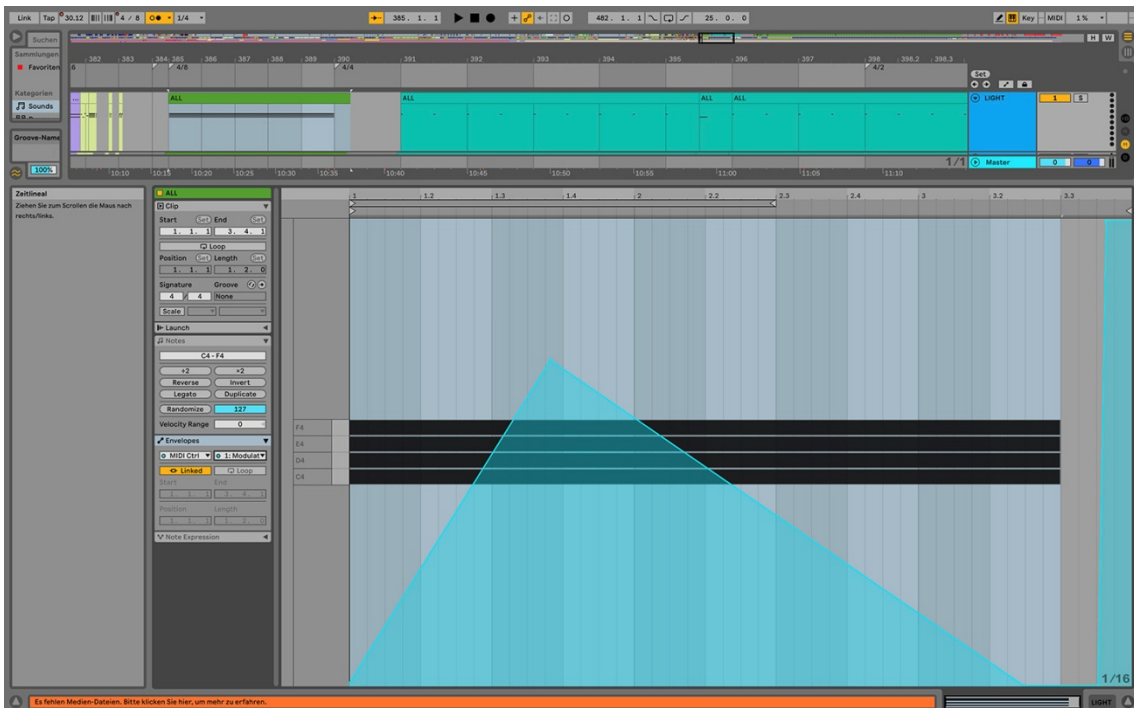


Abbildung 4: MIDI-Editor für Spots mit Automationsverlauf (türkises Dreieck)

Das Einrichten der Lichtebene erfolgt somit mit den gleichen Parameterreglern wie bei üblichen Automationen in Musikproduktionen.

Körperbewegungen

Schubert nutzt über die konventionellen, zur Ausübung des jeweiligen Instruments notwendigen motorischen Bewegungen hinaus sechs explizit performative Gesten, die für alle Musiker:innen gleich sind:

⌚ Slow movement in the air (cont.)

⚡ Twitching, tremolo movement (fast, repetitive)

* Freeze - do not move. Take an artificial pose.

If you played before this more or less means freezing where you are at that point.

If not, you can chose a pose, it should look like a taken pose, not just standing or similar, but not too theatrical too,
like a strange frozen playing pose perhaps.

⊘ Stop movement, with an accent.

✋ Movement in the air without instrument (staccato)

The movement should follow the sortof-machine-like style of the piece, but aside from that can be chosen freely, and can be different each time, they should also mimic the sound in some way, basically be inspired by the electronics at that part.

P Playing gesture above the instrument.

Abbildung 5: Bewegungsanweisungen und -zeichen aus der Legende zur Partitur

Es handelt sich hierbei um einen der wenigen interpretatorischen Freiräume, die in *Sensate Focus* bestehen. Die Symbole deuten teilweise an, wie die Gesten aussehen sollen bzw. können (etwa der Kreis oder das Stopp-Schild), manche Beschreibungen bleiben eher vage (etwa bei P). Der performative Aspekt gehört, wie auch das konventionelle Spielen der Instrumente, zum Gesamtkonzept dazu. Besondere Aufmerksamkeit erhalten die Gesten insbesondere dann, wenn elektronische Klänge vom Computer ertönen – gleichsam werden die akusmatischen Ereignisse gestisch-performativ in Szene gesetzt, etwa durch die Stopp-Geste, die synchron mit dem Beenden des Klangs verläuft (vgl. T. 8, 13 etc.), oder durch erratische Zuckungen zu schnellen, kaum im Detail identifizierbaren Klängen (vgl. T. 184, Gitarre). Die P-Geste wird ebenfalls von der elektronischen Ebene (= Tape²⁹) auditiv unterlegt und fungiert als szenisch-visuelle Verdeutlichung oder gar Übertreibung derselben (vgl. T. 190, Violine). Häufig wirken diese Gesten, ähnlich wie auch die Freeze-Geste, maschinell-roboterhaft, beinahe entmenschlicht.³⁰

Zwischen Takt 178 und 194 alternieren ›reales‹ Instrumentalspiel und diverse performative Körperbewegungen zu elektronischen Klängen in derart hoher Frequenz, dass

29 So nennt Schubert die Audio-Spur im Ableton-Live-Projekt, die alle eigenständigen, vorproduzierten elektronischen Klänge beinhaltet. Diese Bezeichnung bezieht sich dabei vermutlich auf die begriffliche Herkunft von Zuspelungen.

30 Vgl. Schubert 2017, 47.

eine perzeptive Ausdifferenzierung kaum noch möglich ist und man gezwungen wird, sich dieser multimedialen Überforderung schlicht auszuliefern. »Mich reizt an dieser sinnlich/sensorischen Unmittelbarkeit die Chance, eine innere Grenze im Betrachter einzureißen – ich suche nach einem Übersprung.«³¹

Insgesamt lassen sich die Körperbewegungen der Musiker:innen in vier Kategorien einteilen:

- a. konventionelle Instrumentalspiel-Motorik und -Gestik,
- b. Gesten mit Instrument (P, Blitz),
- c. Gesten ohne Instrument (Hand, Kreis, Stopp) und
- d. Freeze (in starrer Position verharrend).

Hervorzuheben ist, dass b) bis d) jeweils ohne physisch-akustische Ebene ausgeführt und allein zur Tape-Spur synchronisiert werden. Dadurch schwächen sie gezielt den akustischen Aspekt ab, machen die Tape-Klänge ›sichtbar‹ und tragen zu einem audiovisuellen Verwirrspiel bei. Gleichzeitig bestehen naheliegenderweise Interdependenzen zur Lichtebene. Es ist beispielsweise möglich, a) auch ohne Beleuchtung auszuführen, aber wenig sinnhaft, b) bis d) in kompletter Dunkelheit zu zeigen. Zudem werden etwa ›Freeze‹ oder ›Blitz‹ durch die Beleuchtungssynchronisierung unterstützt: Ersteres durch lange, durchgehende Beleuchtungsphasen, Letzteres durch extrem schnelle An-/Aus-Sequenzen.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die visuelle Wahrnehmung, bestehend aus Licht- und Bewegungsebene, als ein zentraler Bestandteil der kompositorischen Idee betrachtet werden kann. Dabei geht es um das Sichtbarmachen im Sinne einer räumlichen Orientierung einerseits, andererseits um ein szenisch-performatives Übersetzen hörbarer, elektroakustischer Ereignisse.

Die Audio-Ebene

Zunächst lässt sich festhalten, dass sich die klangliche Beschaffenheit in *Sensate Focus* aus zwei Haupt- und einer Mischebene zusammensetzt:

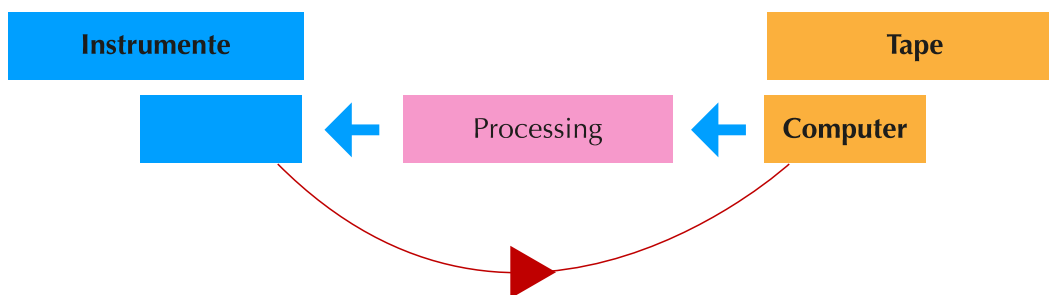


Abbildung 6: Schematische Darstellung der Zusammenhänge von analogen und elektronischen Bestandteilen der Audio-Ebene

Instrumente: analog-physische/instrumental-akustische Klänge von Bassklarinette, Violine, E-Gitarre und Perkussion.

Tape: vorproduzierte und für die Performance zeitlich festgelegte, elektronische (akusmatische) Klänge/Klangfolge.

Processing: von den Instrumenten getriggerte, elektronisch verstärkte und verfremdete Klänge.

31 Ebd., 47.

Die vier Instrumente und die Tape-Spur sind dabei eigenständige Stimmen, während die Processing-Spur im Computer auf die Audio-Signale der Instrumente reagiert und an festgelegten Punkten ebenso festgelegte Klangeffekte beimischt. Im Notentext ist dieser Prozess allerdings weder vermerkt noch sonst wie nachvollziehbar zu erkennen. In den für diese Analyse vorliegenden Ableton-Dateien ist allerdings ebenso nicht ersichtlich, welche Audio-Effekte tatsächlich verwendet wurden, da die entsprechenden Spuren (›Violin Tape‹ und ›Processing‹) bereits vorgefertigte Audio-Signale enthalten (Bounces) und nicht etwa Automationen irgendwelcher Effekte. Das mag etwa daran liegen, dass Live-Processing mitunter schnell rechenintensiv werden kann und nicht jeder Computer diese Arbeit leisten kann.³² Um also Aussetzer o.ä. während des Konzerts zu vermeiden, ist das Abspielen einer vorproduzierten, ›gebounceten‹ Effekt-Spur die sicherere Variante. Aus dem Processing wird somit eher ein Playback.

In der folgenden Darstellung einer Audio-Datei lässt sich allerdings anhand der Amplituden entlang der Zeitleiste ablesen, an welchen Stellen neben dem Tape (oben) weitere elektronische Klänge zur Violine (unten) hinzugefügt werden:



Abbildung 7: Amplituden-Hüllkurven der Effekt-Spur für die Violine (unten) sowie der Tape-Spur (oben)

Dazu muss erwähnt werden, dass die hier sichtbaren Amplituden sowohl mit Effekten versehene als auch rein der Verstärkung dienende Impulse beinhalten. Im Zusammenhang mit der allgemeinen Lautheit des Stücks erscheint es zunächst durchaus sinnvoll, die Violine (in diesem Falle künstlich) zu verstärken, damit diese im Kontext hörbar bleibt. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass der rein akustische Klang insbesondere bei lauten Stellen gar nicht hörbar ist und somit nur das Playback wahrnehmbar bleibt.

Als Wahrnehmungsobjekte wären nun also die analog-physischen Instrumente, die Musiker:innen/Performer:innen, akusmatische und sichtbare Klänge, Stille, sowie Licht und Dunkelheit zu bezeichnen. Kombinationen, Gleichzeitigkeiten und Fokussierungen sorgen für ständige Wahrnehmungs- und Aufmerksamkeitswechsel, die teils sehr schnell und dadurch während der Performance unübersichtlich und kaum differenzierbar werden. Die zentralen Wahrnehmungsmodi sind das Hören und das Sehen, zum Teil auch das körperliche Erspüren von Lautstärke und stroboskopischen Effekten.

[[WIE]]

Zu kompositorischen Herstellungsprozessen
aus der Perspektive der Musikproduktion

Sensate Focus lehnt sich teilweise an verschiedene Musikgenres an. Neben der Verknüpfung diverser Technologien mit Musik stellt dies ein weiteres wesentliches Merkmal der Schubert'schen Kompositionsästhetik dar.

32 Die Musiker:innen sollen für die Performance einen eigenen Rechner nutzen.

Die Verbindung Neuer Musik mit anderen Genres, welche im weitesten Sinne der experimentellen Popmusik und Elektronik zuzuordnen sind, ist augenscheinlich und in allen Stücken explizit erkennbar.

Ein Neue-Musik-Konzert muss nicht erfüllen, was ein Popauftritt, ein Rave- oder Punkkonzert leisten können – aber es lassen sich Elemente isolieren und in einem Kunstmusikkontext nutzbar machen. Klanglich können das beispielsweise die Reduktion von Material sowie die besondere Produktionstechnik sein.³³

Vor diesem Hintergrund eines multistilistischen Arbeitens³⁴ muss zunächst auf die Komplexität hingewiesen werden, die mit der Nachkonstruktion einzelner Klangbeispiele verbunden ist. Dazu konstatiert Michael Ahlers, dass eine »mögliche Unterscheidungsebene zur Abgrenzung zu einem kunstmusikalischen Kompositionsverständnis und dortiger Improvisations- bzw. Produktionsprozesse« wie folgt aussehen könnte:

Während in den langjährigen Expertisierungsverläufen innerhalb der kunstmusikalischen Ausbildung in klar hierarchischen Meister-/Schüler_innen-Verhältnissen vor allem der Erwerb von Spiel- oder Kompositionstechniken, die (richtige?) Interpretation präexistenter (Noten-)Materials sowie die Erlangung einer Legitimation zur Teilnahme an generativen sowie performativen Prozessen im Mittelpunkt stehen, finden produktive Prozesse anscheinend vergleichsweise früher, niedrigschwelliger und selbstverständlicher in populären Musikpraxen statt.³⁵

Ganz unabhängig davon, wie stark diese Aussage ganz allgemein zutrifft, ließe sich tatsächlich fragen, aus welcher Perspektive eine auf Alexander Schuberts Musik bezogene Nachkonstruktion adäquater erscheint. Der Einsatz von Digital Audio Workstations wird primär mit poplarmusikalischen Kontexten assoziiert.³⁶ Andererseits ist gerade ein Programm wie Ableton Live durch seine diversen Einsatzmöglichkeiten so flexibel, dass eine genrespezifische Zuordnung zumindest fragwürdig erscheint.³⁷ Auch mutet es heutzutage ein wenig müßig an, Komposition und Produktion als zwei vollständig voneinander getrennt existierende bzw. trennbare kreative Prozesse zu betrachten.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass zwischen Schuberts Überwältigungsästhetik im Kontext von Musikproduktionen und Genres, die verstärkt elektronische Klangelemente beinhalten, durchaus gewisse Parallelen zu erkennen sind: Schnelle Wahrnehmungswechsel, komplexe Rhythmen, ständig permutierende Klangquellen finden sich auch etwa bei Produzenten wie Skrillex, Aphex Twin, Amon Tobin, Noisia, Tipper und vielen anderen.³⁸ Für die hiesige Diskussion ist dabei nicht so sehr das vertiefte

33 Schubert 2017, 46.

34 Man vergleiche etwa Klang und Rhythmus des Ride-Beckens um Minute 04:30 (in der Partitur T. 150–154) mit dem Stück »Blind« der Band *Korn* oder, allgemeiner, den Stil des Slipknot-Schlagzeugers Shawn Crahan mit der Perkussion in *Sensate Focus*. Auch die von den Pads getriggerten sogenannten 808-Sounds sind klanglich stark in anderen Genres (House, Trap, Hip-Hop uvm.) verortet. Eine nähere Untersuchung genrespezifischer Codes in diesem Stück übersteigt den Rahmen dieser Arbeit, wäre für die Zukunft allerdings desiderabel.

35 Ahlers 2019, 423.


36 Vgl. dazu Großmann 2008; Papenburg 2017; Schulze 2017.

37 So nutzen die Produktionssoftware etwa der dem Dubstep zugeordnete Produzent Skrillex oder der Klangkünstler und Mitbegründer der Softwarefirma Ableton Robert Henke (Monolake) wie ebenso auch Alexander Schubert und Brigitta Muntendorf.


38 Man vergleiche etwa *Skrillex Live* beim *Ultra Music Festival* 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=V2VmcuOEg> (13.6.2023). Siehe auch »Cock/ver10« von Aphex Twin aus dem Album »Drukqs«, »Mariscos« von Tipper aus dem Album »Insolito« oder Amon Tobins Live-Show zu seinem Album »ISAM«. <https://www.youtube.com/watch?v=XqyEZ0GwS3E&t=58s> (13.6.2023)

Erforschen einer stilistischen Schnittmenge zu den genannten Produzenten entscheidend, sondern bereits die Tatsache ausreichend, dass Schubert seine Musik explizit (und allgemein) in die Nähe elektronischer Popmusik rückt. Dadurch erscheint eine popularmusikalische und somit musikproduktionsbezogene³⁹ Perspektive auf den Herstellungsprozess durchaus legitim und schlüssig.

In einer DAW können Ausschnitte aus den Audio-Dateien Schuberts recht anschaulich nachkonstruiert werden. Eine genauere Höranalyse beispielsweise der Audio-Datei der Violine (Abb. 7) führt zunächst zu dem Ergebnis, dass hier hauptsächlich zwei Effekttypen verwendet werden: ›Reverb‹ (Audiobeispiel 1) und ›Beat Repeat‹⁴⁰ (Audiobeispiel 2).


 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: Künstlicher Hall (Reverb)


 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: ›Abletons Beat Repeat‹ (Stutter Effect)

Der folgende Ausschnitt (Audiobeispiel 3), der in *Sensate Focus* wohl zusätzlich zum Live-Spiel erklingt, wurde vermutlich mit Hilfe der verschiedenen Synthese-Funktionen eines Samplers erzeugt. Die Ansprache des Tons etwa (Attack-Zeit) klingt hier relativ künstlich-gleichmäßig, ebenso wie das Glissando am Schluss der Phrase, das mit Hilfe einer MIDI-Automation des Pitch-Parameters erzeugt werden kann. Gleiches gilt für den Hall, welcher ebenfalls automatisiert hinzugeschaltet wird. Videobeispiel 1 demonstriert, wie mit Ableton Live dieser Ausschnitt rekonstruiert werden kann.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: Violin-Sample mit längerer Attack-Zeit im Volume-Envelope

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Video01.mp4

Videobeispiel 1: Rekonstruktion des Violin-Samples

Klangidiome

Ein wesentliches Merkmal von *Sensate Focus* ist der hohe Wiedererkennungswert des Klangmaterials und dessen ›Ereignishaftigkeit‹ bzw. Erscheinungshäufigkeit im formalen Ablauf. Sehr wahrscheinlich arbeitet Schubert mit einer überschaubaren Menge an Materialien, die er entlang der Zeitachse des Stücks punktuell setzt und die damit gut erkennbar bleiben. Ihre fortwährende Permutation sorgt für stets wechselnde klangliche Konstellationen und Kontexte.

Wenn Schubert etwa davon spricht, die inhaltlichen und technischen Rahmenbedingungen seiner Arbeitsumgebung so einzurichten, dass auch improvisatorische Wege des Erfindens möglich sind,⁴¹ so könnte man auf Software-Ebene eine Analogie zur Arbeit mit dem Sampler-Instrument in Ableton Live ziehen: Hier ist es möglich, bis zu 128 verschie-

39 Eine produktionsbezogene Analyse hätte der Leitfrage nachzugehen, wie ein bestimmter Musikausschnitt in einer DAW nachkonstruiert werden könnte.

40 Ein spezifischer, sogenannter Stutter-Effekt in Ableton Live. Vgl. Brockhaus 2017.

41 Vgl. Schubert 2017, 47.

dene Samples in sogenannte Slots zu laden, die dann etwa über ein MIDI-Keyboard oder andere Controller 128 einzelnen MIDI-Messages und damit Samples zugeordnet werden können. Innerhalb einer solchen Konfiguration wird alles samplebare wie ein Instrument spielbar.

Anknüpfend an ein solches Setup wäre eine Vorgehensweise denkbar, bei der ein ähnlich konfiguriertes Sample-Instrument über eine gewisse Zeitdauer gespielt und gleichzeitig aufgenommen wird. In weiteren Bearbeitungsschritten können dann diverse Modifikationen vorgenommen werden: etwa das Verschieben oder Vervielfachen der Triggerzeitpunkte, das Manipulieren einzelner Samples, automatisiertes Hinzuschalten von Effekten uvm.

Dies stellt eine nicht unübliche und technisch schnell realisierbare Methode dar, die insbesondere in Programmen wie Ableton Live oder *Bitwig Studio* leicht verfolgt werden kann. Ob Schubert nun so oder ähnlich verfuhr, kann hier nur vermutet werden. Im Folgenden soll jedoch aufgezeigt werden, dass durchaus Punkte dafür sprechen.

Klangorganisation

Anstelle des Versuchs einer vollumfänglichen Rekonstruktion der Samples, soll im Folgenden je ein paradigmatischer Klang der vier Instrumente untersucht werden.

Für die Bassklarinette gewählt wurde ein hoher Liegeton mit einer Mindestlänge von einer Halben, in der Partitur im Violinschlüssel notiert und ohne besondere Spieltechniken zu realisieren (z. B. T. 52):



Abbildung 8: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (Bassklarinette, T. 52)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: *Sensate Focus*, Bassklarinette (T. 52)

Für die Violine sei näher untersucht ein perkussives, gezupftes Geräusch bei abgedämpftem Griffbrett (z. B. T. 56 f.):

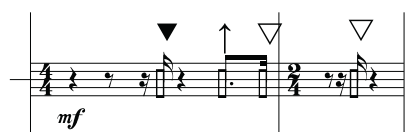


Abbildung 9: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (Violine, T. 56 f.)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio05.mp3

Audiobeispiel 5: *Sensate Focus*, Violine (T. 56 f.)

Für die E-Gitarre typisch ist ein ausklingender Akkord, der meist als e-Moll-Dreiklang erscheint, aber auch als e-Moll-Septakkord bzw. G-Dur-Dreiklang mit Sexte oder auch nur als zweitöniger Intervallausschnitt aus diesen Akkorden. In letztgenanntem Fall ist die Quarte *h-e* am häufigsten – die klangliche Ähnlichkeit ergibt sich im zeitlichen Kontext.

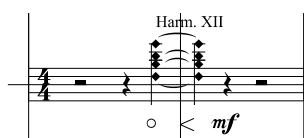


Abbildung 10: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (E-Gitarre, T. 86 f.)⁴²

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio06.mp3

Audiobeispiel 6: *Sensate Focus*, E-Gitarre (T. 86 f.)

Das Schlagwerk beinhaltet neben Snare, Hi-Hat und Woodblock auch Triggerpads, die Drumset-bezogene Klänge (Samples) aus dem Computer ansteuern. Die Klangbelegung der vier Pads lässt sich anhand der Partitur nicht erkennen, daher wird hier die Snare als typischer Sound ausgewählt (etwa T. 70–72):



Abbildung 11: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (Schlagwerk, T. 70–72)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio07.mp3

Audiobeispiel 7: *Sensate Focus*, Schlagwerk (T. 70–72)

Diese Klänge treten im Stück wiederholt an verschiedenen Stellen auf. Die farbigen Rahmungen in der folgenden Übersicht sollen verdeutlichen, dass alle vier Klangidiome nicht nur auf einzelne Instrumente beschränkt bleiben, sondern dass sie auch in anderen Stimmen an sehr ähnlichen Stellen bzw. in zeitlicher Überschneidung auftauchen.

Violine

Takt 22, 26, 30, 37, 43, 46, 56, 65, 67f., 75, 77, 78, 96f., 100–106, 118, 133–143, 146, 148, 150–154, 158–161, 212, 214, 216, 219, 221, 223–259, 278–285, 287–290, 321–323, 325, 327, 329, 331–334, 336–340, 345, 347, 355, 359, 363, 375–377, 411–414, 421–503.

Bassklarinette

Takt 58, 61f., 69, 76f., 80–87, 89–91, 98f., 107, 120, 129–133, 166, 168–171, 178, 182, 199, 210f., 275, 297f., 321–323, 325, 327, 385–387, 394f., 406, 504, 534–537.

E-Gitarre

Takt 74–76, 90 (ohne e), 120–125 (nur Ton e), 134–143, 146–147, 149, 158–161, 182 (ohne g), 192, 201–209, 210 (ohne g), 212–216, 219, 221, 223–225, 227–259, 277–294, 297 (ohne g), 305–308, 321–323, 325, 327, 329–334, 336–338, 385–387 (ohne g), 406f., 411–420, 430–438.

Perkussion

Takt 47, 70–72, 75, 107–110, 120–126, 134–142, 146f., 149f., 158–162, 185, 190, 214, 216, 224, 260–272, 348, 363, 409, 411–416, 418–504.

42 Der Ausschnitt ist im Violinschlüssel zu lesen.

Insbesondere die Takte 134–143 (gelb), 321–334 (gelb) und 411–438 (lila bzw. magenta) stechen heraus, da hier ostinate, homorhythmische Muster erklingen. Anzumerken ist, dass es sich an diesen Stellen zumeist um gleichzeitige Auftritte von (nur) drei der vier Instrumente handelt. Nur selten partizipiert der hohe Liegeton der Bassklarinette am Tutti, was durch die oben beschriebene, sehr rhythmusbetonte Verfasstheit der übrigen Klänge erklärbar wäre. Die Bassklarinette würde hier einen Kontrapunkt bilden, der offensichtlich nicht beabsichtigt ist. Deshalb spielt die Bassklarinette wohl an diesen Stellen vielmehr kurze, perkussive und geräuschhafte Klänge, wodurch nun auch erkennbar wird, dass es Permutationen dieser Idiome über die Instrumentengrenzen hinaus gibt: Der Gitarren-Akkord etwa kann kurz und perkussiv oder auch lang erklingen und bis hin zu rein perkussiv-geräuschhaften Einwüfen – wie auf der Violine – führen. Die Violine spielt hingegen häufig auch hohe Liegetöne. Lediglich die Perkussionsinstrumente können streng genommen keine ›hohen Liegetöne‹ spielen (und triggern diese auch nicht). Allerdings sind diverse Wirbel zumindest teilweise als länger klingende Ereignisse wahrnehmbar.


Mit Hilfe von Ableton Live sollen nun die Takte 74–77 genauer betrachtet werden. Kennzeichnend für diese Stelle ist, dass alle vier ausgewählten Klänge hier zusammen auftreten:

The image shows a musical score excerpt for 'Sensate Focus' (T. 73-78) with four staves: cl (clarinet), el g (electric guitar), vn (violin), and p (piano). The score is in 3/4 time and features various dynamics like mf, p, and mf muted, along with performance markings like 'Harm. XII' and 'p'. The cl staff has a dynamic of p and a marking 'p' with a slur. The el g staff has a dynamic of mf and a marking 'mf muted'. The vn staff has a dynamic of f and a marking 'mf'. The p staff has a dynamic of mf.

Abbildung 12: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (T. 73–78)⁴³

Im Rahmen des weiter oben beschriebenen technischen Setups (MIDI-Keyboards o.ä.) wäre es möglich, diese vier Ereignisse am Computer auch innerhalb nur eines DAW-Instrumentes und somit polyphon zu spielen. Ein solches Verfahren wäre über weite Strecken des Stücks problemlos im Kontext einer Improvisation durchführbar, zumal mögliche Spielfehler auch in der Nachbearbeitung ausgebessert und verändert werden können. Dazu zeigt das folgende Videobeispiel 2 skizzenhaft, wie man innerhalb von Ableton Live – und stellvertretend für die meisten DAWs – auf Basis von MIDI-Signalen von einer motivischen oder klanglichen Idee zu größeren Strukturen als Ausgangspunkt für weitere Bearbeitungsschritte gelangen kann.

43 In der Partitur fällt im Übrigen auf, dass sich die von Schubert verwendeten Notenwerte nahezu ausschließlich innerhalb eines Sechzehntelrasters mit größtenteils binärer Unterteilung bewegen. Viele DAWs, insbesondere auch Ableton Live, arbeiten mit genau dieser rhythmischen Zeiteinteilung als Grundeinstellung.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Video02.mp4

Videobeispiel 2: Rekonstruktion einer MIDI-basierten Grundfiguration zum Triggern und Manipulieren von Sounds

Andere kompositorische Eingriffe, etwa um Varianten zu generieren, finden in *Sensate Focus* hauptsächlich im Bereich des Klanglichen statt. Es gibt überhaupt nur sehr wenige Tonfolgen oder Rhythmen, die als Motive fungieren: siehe Takt 41 (E-Gitarre),⁴⁴ Takt 234–265 (gleichmäßige Impulse im Tutti) sowie Takt 274 (auf-/absteigende Sechzehntelfolgen).⁴⁵ Stattdessen wirkt die Audio-Ebene größtenteils wie eine Abfolge singulärer Ereignisse (ausgelöst etwa durch MIDI-Trigger), die vor allem auf timbralen Veränderungen beruhen. In Bezug auf den hohen Liegeton der Bassklarinette betreffen diese Änderungen hauptsächlich die folgenden Parameter: Tonhöhe,⁴⁶ Tonlänge (Werte zwischen zwei und zwölf Vierteln), Dynamik (*fff* bis *p*, *cresc.* und *decresc.*, *al niente* und *dal niente*) und Spieltechniken (Tremolo und Flatterzunge). In der Violine werden dagegen die Parameter Anschlagsart der Saiten⁴⁷ und rhythmische Position des Ereignisses variiert.⁴⁸ Der Gitarrenakkord ändert zuweilen seine Töne und somit seine klangliche Erscheinung.⁴⁹ Im Schlagwerk gibt es diverse Variationen der klanglichen Umgebung der Snare, die an ein Pop-typisches Drumset erinnert. Die Pads steuern mehrere, ähnlich klingende Bassdrum-, Snare- oder Tom-Sounds in Ableton Live an und verfärben somit immer wieder den Gesamtsound der Perkussion.⁵⁰ Durch diese Aufstellung ergibt sich ein umfangreicher Fundus an Klängen, die permutiert und so für neue klangliche und damit formale Kontexte verwendet werden können.

Es wurde bereits angedeutet, dass eine MIDI-basierte Organisation der diskutierten Klänge auch zu einer formalen Struktur führen kann. Diese wird ebenfalls zu einem (mehr oder weniger bewussten) Bestandteil der auditiven Wahrnehmung.

Denn musikalische Wahrnehmung, ja auditive Wahrnehmung insgesamt beruht auf einer (kognitiven) ›Organisation‹ von Klangereignissen, die freilich im Falle von Musik eng an die kompositionstechnische ›Organisation‹ von Klang gekoppelt, jedoch nicht immer linear auf diese beziehbar ist. Kompositionstechnische Strukturen entstehen historisch gesehen aus einer komplexen Wechselwirkung von künstlerischer Intention, kompositionstechnischer Umsetzung, aufführungspraktischer Interpretation und kognitiver sowie soziokultureller Rezeption, die mit dem Begriff ›Klangorganisation‹ durchaus adäquat gefasst werden kann.⁵¹

44 Siehe auch die Takte 50, 56, 67, 77 und 96.

45 Siehe auch die Takte 291, 299f., 309f. und 335.

46 Am häufigsten wird (notiert) f^3 gefordert, darüber hinaus finden sich: c^4 (höchster Ton), d^3 , ces^4 , b^3 , a^2 , as^2 , ais^2 , h^2 , his^2 und g^3 .

47 Plektrum, *col legno battuto*, Bogen (Frosch und hoher Bogendruck).

48 *Onbeat* (Viertelnote) oder *offbeat* (innerhalb der Sechzehnteldivisionen).

49 Am häufigsten ist ein e-Moll-Sextakkord in enger Lage anzutreffen. Als weitere Klänge finden sich: ein großer G-Dur-Septakkord, ein e-Moll-Septakkord, G-Dur in Umkehrung als Quartsextakkord, die Quarte *h-e* sowie die Sekunde *d-e*.


50 Die im Ableton-Live-Projekt vorzufindenden Samples könnten folgendermaßen kategorisiert und zusammengefasst werden: Kicks (vier verschiedene Sounds), Snares/Claps (fünf Sounds), Toms (ebenfalls fünf), Cymbals/Hi-Hats (vier) als typische Grundsounds eines Drumsets. Hinzu kommt ein Cowbell- und ein White-Noise-Sample.

51 Utz 2016, 41.


Damit reiht sich Schubert in eine Tradition ein, die Klang als wichtige Kategorie der Kompositionsästhetik betrachtet. Neben Claude Debussy und Edgar Varèse wären als weitere Vertreter John Cage (*organized sound*), für die elektronische Musik Karlheinz Stockhausen (Klangkomposition) sowie Helmut Lachenmann (*musique concrète instrumentale*) zu nennen. Klangwahrnehmung als zentraler »Topos kompositorischer Poetik« oder ein »Komponieren des Hörens«⁵² hatten insbesondere in den 1960er Jahren Konjunktur. Bei Lachenmann sind Struktur, Klang und Wahrnehmung »eng aneinander gebundene, interagierende Dimensionen«.⁵³

Bei Schubert scheint der Umgang mit verschiedenen Parametern des Klangs eine ähnliche formal-dramaturgische Relevanz zu haben, so dass in Analogie zum Begriff des Motivs und der motivischen Arbeit⁵⁴ von »Klangmotivik« gesprochen werden könnte. Die vier zuvor genannten Motive (Klangidiome) kehren immer wieder und zeigen im Verlauf diverse Veränderungen klanglicher Details, nicht jedoch auffällige Entwicklungen auf rhythmischer oder diastematischer Ebene.


Dies betrifft zudem den Bereich der elektronischen Klänge. Auch hier gibt es Klangmotive, die in vergleichbarer Weise die formale Anlage des Stücks konstituieren:

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio08.mp3


Audiobeispiel 8: Weißes Rauschen

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio09.mp3


Audiobeispiel 9: »Percussive Clicks«

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio10.mp3


Audiobeispiel 10: Schnelle rhythmische Ostinati

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio11.mp3

Audiobeispiel 11: »Technisches Gerät« (Anfang und Schluss des Samples)

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio12.mp3

Audiobeispiel 12: Subbass

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio13.mp3

Audiobeispiel 13: Zugeschaltete Rauntiefe

Schubert entwickelt mit einer relativ überschaubaren Menge an musikalischem Material (Audiobeispiele 1–13) vor allem durch timbrale Variation ein musikalisch-logisches Beziehungsgeflecht, welches sich über das gesamte Stück erstreckt. Die im vorherigen Abschnitt beschriebene Herangehensweise über ein Medien-Setup, in dessen Zentrum die DAW Ableton Live und nicht eine Partitur steht, legt nahe, dass in einer solchen technologieaffinen Arbeitsumgebung und einem kompositorischen Zugang über die Improvisati-

52 Ebd., 37.

53 Ebd., 39.

54 Historisch betrachtet wird insbesondere in der dur-moll-tonalen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts oder auch in Filmmusikkompositionen von John Williams, Howard Jackson u. a. von motivischer Arbeit gesprochen und dabei impliziert, dass rhythmisch-diastematische Konfigurationen maßgeblich zur formalen Struktur bzw. zur musikalischen Logik ganz allgemein beitragen. Vgl. Kühn 2021.

on zunächst die (schnell zu realisierende) Fixierung einzelner Ereignisse in Gestalt von MIDI-Informationen im Vordergrund steht, um anschließend in vielen weiteren Schritten Veränderungen oder Ergänzungen vorzunehmen. Dies schließt indes eine motivische Arbeit im herkömmlichen Sinne nicht gänzlich aus, ist aber im Rahmen des technischen Szenarios komplizierter zu realisieren.

Die Textur der Audio-Ebene wird durch das Setzen und die Variation der genannten Klangereignisse geschaffen und ergibt eine an motivische Arbeit angelehnte Struktur, die dem Publikum über alle Überwältigungsmomente hinweg eine subtile Orientierung bieten kann.

Von Nullen und Einsen

Alexander Schubert ist als ausgebildeter Informatiker und Spezialist für computergestützte Musik selbstredend auch mit den dazugehörigen Grundlagen vertraut. In *Sensate Focus* drängt sich auf der visuellen Ebene früh schon eine Parallele zwischen dem An- und Ausschalten der Spots und einer schlichten Grundlage der Informatik auf: Beim Binärcode (Maschinencode, Maschinensprache) liegt die Spannung an bzw. ist 1 (= Licht an), oder die Spannung liegt nicht an und ist 0 (= Licht aus). Im Stück zeigt sich das im Gegensatz von ›sichtbar‹ und ›nicht sichtbar‹. Ist das Licht ausgeschaltet, so ist die Bühne soweit abgedunkelt, dass kein(e) Musiker:in erkennbar ist: Alles ist schwarz. Tatsächlich ist dies die Grundeinstellung eines Bühnenbilds, das wohl an den eingangs beschriebenen ›Katzenversuch‹ angelehnt ist, schließlich sind die Beleuchtungszeiten durch die Spots meist sehr kurz und fingieren durch ihr kurzes Aufleuchten allenfalls in Ansätzen eine visuelle Orientierung.⁵⁵

Gegensätze, also 0 und 1, können darüber hinaus auch auf weiteren Ebenen konstatiert werden: Die kompositorisch determinierte Performance der Musiker:innen beinhaltet als Extreme zum einen die Regungslosigkeit (›Freeze‹ = 0), zum anderen zusätzliche Bewegungen, die über das übliche Spielen des jeweiligen Instrumentes schauspielerisch hinausgehen (= 1). Die Wahrnehmung der akustischen Ereignisse bewegt sich zwischen absoluter Stille (= 0) und extrem lauten Klangmomenten (= 1).

Die Komposition ist geprägt vom Wechsel zwischen diesen Zuständen (weiter oben im Abschnitt »[[WAS]]« als Wahrnehmungsobjekte beschrieben), ihren Interdependenzen und Permutationen. Abbildung 13 versucht, dies zu verdeutlichen.

Abbildung 14 zeigt darüber hinaus, wo im Stück welche Kontraste und Kombinationen auftauchen.

Geht man zunächst davon aus, dass im Fall einer gewöhnlichen konzertanten Aufführung eine beleuchtete Bühne mit allen Klangquellen und -erzeugern sichtbar ist – in Abbildung 13 die Kombination aus Klang, Licht und Bewegung (= 1) –, so wird das Spiel mit der dadurch gesicherten Orientierungsmöglichkeit zu einem zentralen Aspekt der kompositorischen Idee von *Sensate Focus*: Gerade umgekehrt stellt eine schwarze Bühne und damit das ›Nicht-Sichtbare‹ die Grundkonfiguration des Stücks dar. Man könnte von einer medial-performativen Erweiterung der akusmatischen Ebene sprechen. Abbildung 14 verdeutlicht daher verschiedene Kombinationen von Zuständen, die auf dieser Grundlage eine besondere kompositorische Relevanz haben: Die Kombination von Klang und Dunkelheit ist am häufigsten anzutreffen, was vor dem Hintergrund des gerade Genannten

55 Vgl. <https://www.alexanderschubert.net/works/Sensate.php> (13.6.2023)

naheliegender erscheint. Dies betrifft entsprechend auch die Kombination aus Bewegung, Licht und Klang. Dunkelheit und Stille findet man zu Beginn des Stücks, also als dramaturgisches Mittel der Einleitung, die das Publikum sprichwörtlich zunächst ›im Dunkeln tappen‹ lässt.

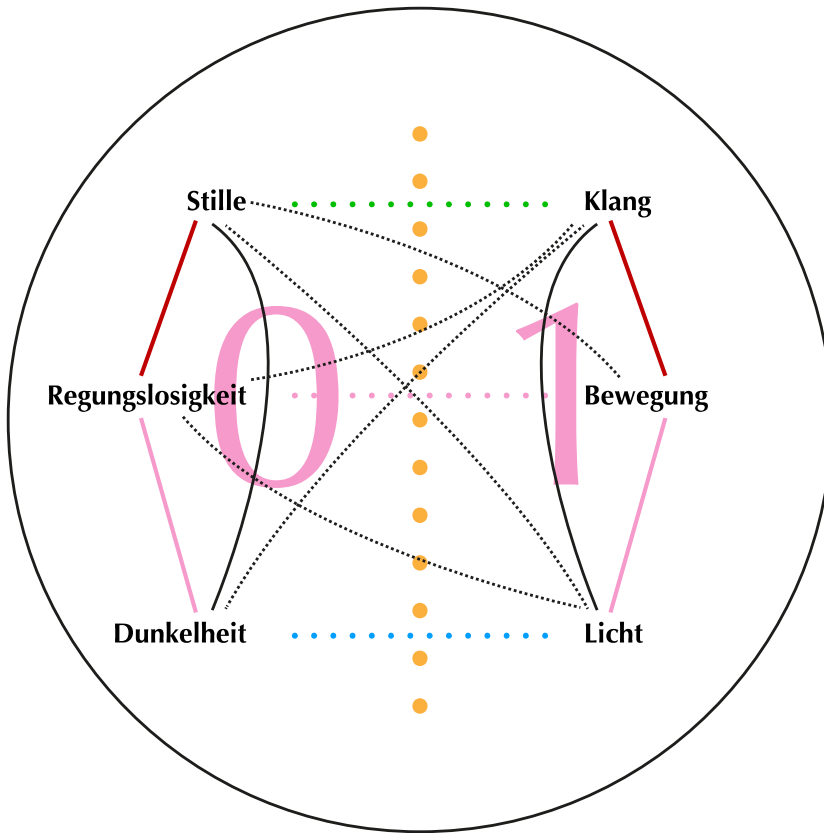


Abbildung 13: Schematische Darstellung der verschiedenen Wahrnehmungsebenen als An- (= 1) und Aus-Zustände (= 0)

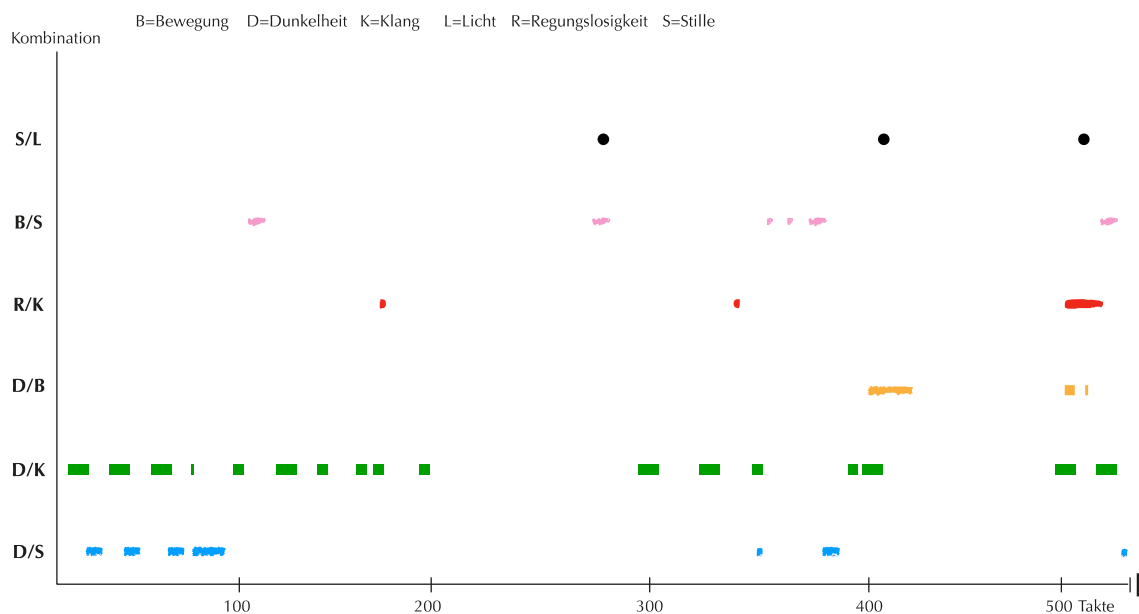


Abbildung 14: Zeitlicher Verlauf der diversen An-/Aus-Kombinationen

Hervorzuheben sind insbesondere auch die eher ungewöhnlichen Kombinationen. Dunkelheit und Bewegung erscheinen auf den ersten Blick wenig sinnvoll – warum eine Bewegung ausführen, die man aber nicht sehen kann? Schubert nutzt diese Kombination jedoch als Übergang von einem körperlichen Zustand in einen anderen, so etwa ganz zum Schluss: Die beiden Takte vor dem Ende schreiben weder eine Beleuchtung noch Klangereignisse vor und ermöglichen den Musiker:innen, aus der vorherigen Spielposition in die abschließende Verneigungspose zu kommen:

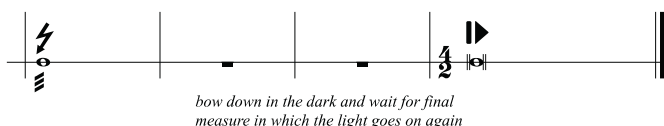


Abbildung 15: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (Schlusstakte)

Auch im Abschnitt davor (ab T. 504) nehmen die Musiker:innen immer neue Freeze-Positionen ein, deren Wechsel jedoch nicht sichtbar sind.

An einer anderen Stelle (T. 391–399) ist der Einsatz des Schwirrholzes erwähnenswert: Die meiste Zeit über ist die Bewegung zur Klangerzeugung nicht sichtbar, sie wird nur durch gelegentliche aufblitzende und eher schwache Lichteinwürfe visuell erahnbar; klanglich wird das Schwirrholz zudem von Einwüfen der anderen Instrumente eingehrahmt und so ebenfalls teilweise verdeckt.

Die Kombination von Stille und Bewegung enthält im Kontext der Instrumentierung einen doppelten Boden: An vielen Stellen bewegen sich die Musiker:innen, ohne dabei selbst Klänge auf ihrem Instrument zu erzeugen. Stattdessen stehen dann die elektronischen Sounds der Tape-Spur im Vordergrund, wodurch ein visuell-akustisches Verwirrspiel erzeugt wird – man sieht nicht, was man hört (akusmatischer Effekt) bzw. man könnte (soll?) glauben, dass die ›performten‹ Bewegungen den hörbaren Sound auslösen.

Das Pendant hierzu ist die Kombination aus Regungslosigkeit und Klang (welcher dann zumeist vom Tape kommt). Besonders deutlich wird diese Kombination an jenen Stellen (Takt 506, 509, 512 und 515), an denen weißes Rauschen zum Einsatz kommt, während die Musiker:innen in einer bestimmten Position regungslos verharren (›Freeze‹).

Nur vereinzelt hingegen findet man die Kombination aus Regungslosigkeit, Licht und Stille: In den Takten 178, 182, 345 oder 401 etwa wird das schweigende Schlagwerk angestrahlt. Eine ›Tutti‹-Version dieser Kombination mit gänzlicher Stille gibt es indes nur im Schlusstakt, wenn die Performer:innen in der Verbeugungsposition verharren.

Eine Analogie zum weiter oben angesprochenen Binärcode, mit dem An-/Aus-Zustände im Stück verglichen wurden, lässt sich auch innerhalb der Audio-Ebene herstellen. Betrachtet man Parameter wie Tonlänge (lang oder kurz) oder Ton- bzw. Geräuschhaftigkeit⁵⁶ als binäre Werte (= 0 oder 1), finden sich auch diese in *Sensate Focus* immer wieder. Man vergleiche etwa die stabilen und länger ausgehaltenen Töne in Klarinette, E-Gitarre und Violine in Takt 85–90 (Abb. 16) mit den kurzen, staccatoartigen Impulsen und geräuschhaften Klängen in Takt 100–103 (Abb. 17).⁵⁷

56 Zur Problematik einer kategorialen Unterscheidung siehe Utz 2016, 37.

57 Die Attribute ›kurz‹ und ›geräuschhaft‹ sind dabei meist ebenso miteinander verknüpft wie ›lang‹ und ›tonhaft‹.

cl
el g
vn

84
84
84

mp
pp
mp
mp
mf
f
mp

8^{va}
Harm. XII
15^{ma}

Abbildung 16: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (T. 84–90)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio14.mp3

Audiobeispiel 14: *Sensate Focus* (T. 85–90)

f
mf
f

Abbildung 17: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (T. 100–103)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio15.mp3

Audiobeispiel 15: *Sensate Focus* (T. 100–103)

Die akustische Räumlichkeit wird einerseits durch die physische Klangerzeugung der Instrumente auf der Bühne, andererseits durch die in Ableton Live herstellbaren elektronischen Möglichkeiten erzeugt.⁵⁸

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1185/Dreps_Sensate_Focus_Audio16.mp3

Audiobeispiel 16: Elektronisch erzeugte Raumakustik

Diese Konstellationen fallen besonders auf, weil sie häufig als singuläre Ereignisse auftreten und sich die Kontraste zumeist nicht innerhalb der Phrasen eines Instrumentes mischen (höchstens durch verschiedene, gleichzeitig spielende Instrumente). Die Schärfe der Kontraste bei gleichzeitiger deutlicher Abgrenzung voneinander wird etwa im Vergleich der Takte 105f. (kurz und perkussiv) mit den anschließenden Takten 107–109 (lang und tonhaft) deutlich:

58 Hörbar etwa im Aufführungsvideo von *Sensate Focus* bei Minute 05:55 (Partitur T. 196f.).

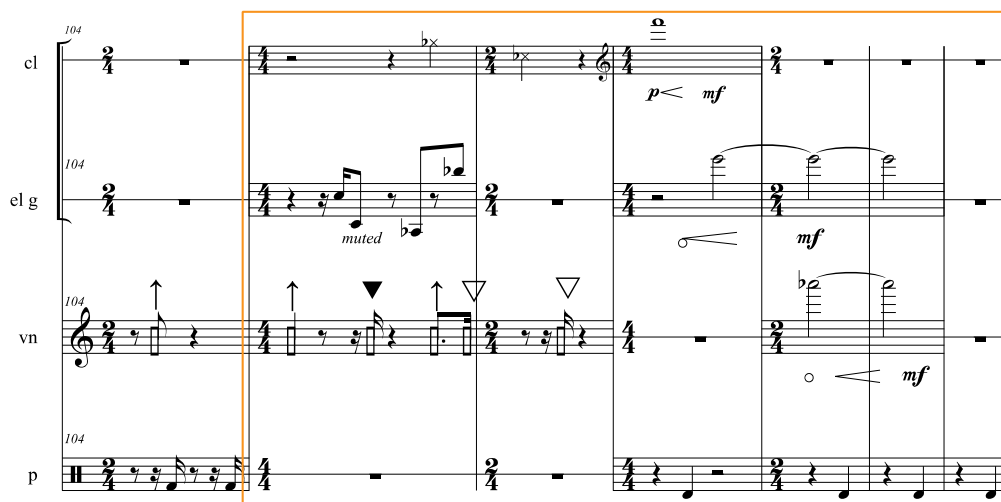


Abbildung 18: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (T. 104–110)

Die verschiedenen Zusammensetzungen dieser Parameter lassen sich – in Anlehnung an die weiter oben beschriebene Herangehensweise auf Basis von MIDI-Signalen – auch in Diagrammen abstrahiert darstellen. Dadurch wird der An/Aus-Kontrast sowie die Wiederverwendung und Permutation bestimmter Muster besonders deutlich:⁵⁹

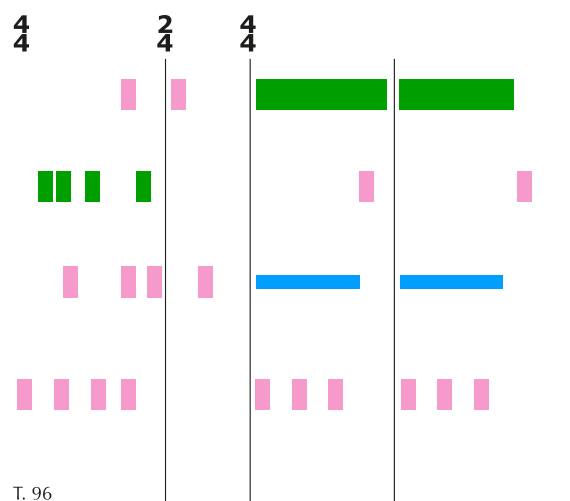


Abbildung 19: Darstellung der Instrumente (T. 96–99, von oben nach unten: Bassklarinette, E-Gitarre, Violine, Schlagwerk) als MIDI-Signale (An/Aus)⁶⁰

Synthese und Organizität

Sensate Focus ist ein Stück der Extreme und auch der Gegensätze, wie bereits ausführlich diskutiert wurde. Auch wenn es zutreffend erscheint, von einer im weitesten Sinne MIDI-basierten Herangehensweise an das Stück zu sprechen, die ihrerseits nur die Befehle ›Signal‹ (= 1) und ›kein Signal‹ (= 0) kennt, handelt es sich bei dieser Komposition jedoch

59 Legende zur Abbildung: Farbe = Signal, weiß = kein Signal; grün = Ton, magenta = Geräusch, blau = Geste; kurzer Block = perkussives Ereignis, langer Block = liegender Ton.

60 Diese Phrase kommt in Variationen auch an folgenden Stellen vor: Takt 41 f., 50–53, 56–60, 67–71, 77 f., 96–99, 118–120.

keineswegs um eine rein mechanische, steife oder ungelenke Abfolge oder etüdenhafte Permutation von audiovisuellen Ereignissen. Vielmehr provozieren die mannigfachen Konstellationen stets neue Zustände des Wahrnehmens, die im zeitlichen Verlauf zu einem dramaturgischen Kontinuum verschmelzen. Ein erster, grober Blick auf die Amplituden-Verhältnisse innerhalb der Gesamtform lässt bereits eine dynamische Grundstruktur mit drei bzw. vier⁶¹ Forte-Abschnitten unterschiedlicher Dauer erkennen, denen jeweils ein *decrescendo* unmittelbar vorausgeht (siehe die blauen Markierungen):

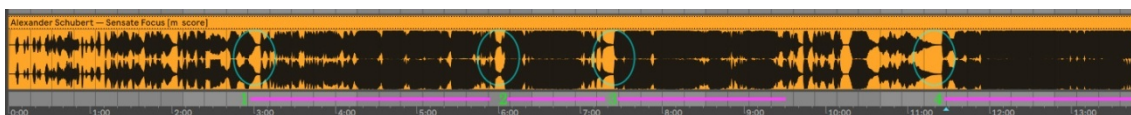


Abbildung 20: Amplituden-Hüllkurve der Gesamtform

An den zeitlichen Proportionen lässt sich zudem nachvollziehen, dass die Dauern der Forte-Phasen innerhalb eines Abschnitts zum Ende der Gesamtform hin größer werden, es also länger (sehr) laut bleibt. Die Beschaffenheit der Amplituden selbst – fast rechteckige, tiefschwarze Einheiten mit wenigen (hier orangenen) Kerben – zeigt im Vergleich etwa zur Einleitung oder zum Abschnitt um Minute 10, dass der maximale Lautstärkepegel an vielen Stellen ausgereizt wurde.

Die im vorherigen Abschnitt abstrahierten Motive kondensieren eine technisch als An-/Aus-Kontrast betrachtete MIDI-Matrix zu eigenständigen Gebilden, zu einer Art Multimedia-Polyphonie. Es entsteht im Zusammenwirken von Klang, Licht und Bewegung eine Art ›Gesamtinstrument‹, mit dem immer neue ›melodische‹ Ereignisphrasen erzeugt werden.

Ein Beispiel geben die Takte 94–103 (Abb. 21). In diesem Abschnitt kommen auf instrumentaler Ebene die Parameter ›Ton‹ (grün gekennzeichnet) und ›Geräusch‹ (magenta) sowie ›kurz‹ und ›lang‹ (blau bzw. rot) zum Tragen. Aus ihrer Kombination ergibt bzw. entwickelt sich ab Takt 98 eine ostinate, rhythmische Figur und damit ein selbstständiger Zusammenhang innerhalb der auditiven Ebene, zu der auch ein klarer, perkussiver Viertelpuls vom Tape beiträgt. Aus den vier Instrumenten und der Tape-Spur wird ein (perkussives) Gesamtinstrument.

Abbildung 21: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (T. 93–103)

61 Die Abschnitte 1 und 2 liegen besonders nahe beieinander und wirken u. a. dadurch stark verwoben. Im Höreindruck fällt eine eindeutige Trennung schwer, auch wenn eine Grenze in der Hüllkurvenansicht erkennbar ist.

Im Abschnitt von Takt 98 bis 103 fallen außerdem die Wiederholungen und *offbeats* auf: Eine ähnliche Konstruktion bzw. einen ähnlichen Zusammenhang hat es in den Takten davor nicht gegeben – im weiteren Verlauf finden sich nun weitere Ostinato-Stellen, die allerdings deutlich homophoner komponiert sind als die eben besprochene und somit anders verbunden wirken. Das Verweben der klanglichen und der rhythmischen Schichten vor dem Hintergrund eines fließend-repetitiven Moments hebt diese Stelle daher hervor. Es entstehen Assoziationen zu popularmusikalischen Stilikonen wie Techno oder Minimal House.

In den Takten 130 bis 133 werden Bassklarinette und Violine in ihren *crescendi* übermäßig stark von der Elektronik unterstützt. Über einen Zeitraum von (zweimal) zwölf Vierteln entsteht durch das dynamische Anschwellen eine Erwartungshaltung an eine Klimax, welche dann durch den folgenden, ostinat-homophonen Teil ab Takt 134 eingelöst wird:

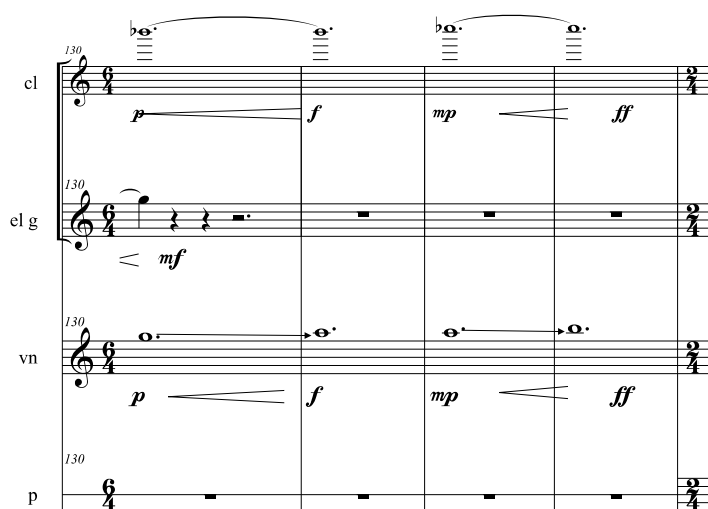


Abbildung 22: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (T. 130–133)

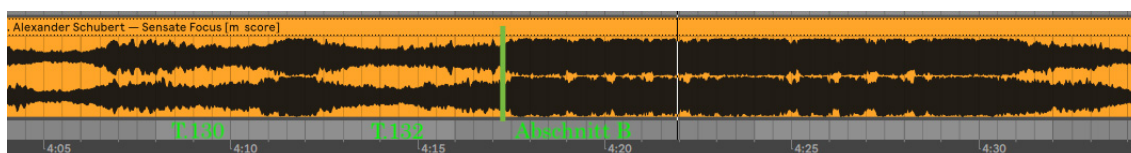


Abbildung 23: Amplituden-Hüllkurve der Takte 130–136

Dieser Aufbau entfacht eine sogartige Wirkung und ist auch ein beliebtes Gestaltungsmittel in Live-Shows von EDM⁶²-DJs, welches dort etwa ›riser‹ oder ›build up‹ (mit anschließendem ›drop‹) genannt wird.⁶³

Ähnliche Stellen finden sich in Takt 199f. und in abgeänderter Form mit Repetitionen in den Takten 227–259.

Der Abschnitt ab T. 390 (Abb. 24) sticht u. a. dadurch hervor, dass es plötzlich viel dunkler und leiser bzw. ruhiger wird als in den meisten vorherigen Abschnitten. Die Tape-Spur erzeugt dabei einen riesigen Raum, der jedoch nicht sichtbar ist und auch nicht von gelegentlichen Spot-Einwürfen auf das Schlagwerk ansatzweise erkennbar ist. Ver-

62 Abkürzung für Electronic Dance Music.

63 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=rpFcbMPaCgg> (13.6.2023)

schiedene Klänge sind hörbar, teils wiedererkennbar, teils bleibt die Klangquelle jedoch verborgen. Selbst das Schwirrholtz (*bullroarer*) wirkt in diesem Kontext eher wie ein klanglich-visuelles Kuriosum, man erkennt nicht sofort, was hier gerade passiert oder klingt.⁶⁴ Die stark im Vordergrund vernehmbaren Tape-Klänge mischen diesem Moment des Un(ge)wissen(s) nun etwas unheimlich Wirkendes bei: Die Hall-Räume und die langen, vereinzelt Töne und Geräusche haben etwas Cineastisches, obwohl auf der Bühne (bzw. auf der Leinwand) fast nichts zu sehen ist ... eine psychoakustisch-visuelle Illusion?

The image shows a musical score for 'Sensate Focus' by Alexander Schubert, measures 390-397. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. It features a bass line, a piano line, and a section labeled 'BULL ROARER' at the bottom. Dynamics include p, mf, and mp. A 'Harm. XII' marking is present above the piano line.

Abbildung 24: *Sensate Focus*, Partiturausschnitt (T. 390–397)

[[OSZILLATO]]
Die Kunst des Dazwischen

»Der Sinn ist schelmisch: Jagen Sie ihn aus dem Haus, er steigt zum Fenster wieder ein.«⁶⁵
(Roland Barthes)

Ziel der Analyse von Alexander Schuberts *Sensate Focus* war zu zeigen, wie die verschiedenen Klangebene auf Basis einer am Binärcode orientierten Herangehensweise implementiert wurden und innerhalb welcher Spielregeln sie agierten. Auch wurde dargelegt, wie diese zueinander in Verbindung stehen, miteinander verwoben sind und welche Wirkungspotenziale damit einhergehen. Zudem wurde versucht, anhand der vorliegenden Materialien Rückschlüsse auf die Entstehung der Komposition zu ziehen.

Das kompositorische Setup bestand darüber hinaus möglicherweise auch nicht nur aus Ableton Live und MIDI-Controller, sondern beinhaltete in irgendeiner Form auch weitere mediale Instanzen, die Beleuchtungs- und/oder Performance-Situationen festhalten oder dazugehörige Notizen ermöglichen (Cue-Marker, Bewegungssensoren, Kamera-Mitschnitt

64 Daraus entwickelt sich im Anschluss eine nahezu komplette, zweitaktige Stille, ehe eine letzte (die längste) Forte-Phase den Schluss des Stücks einleitet (>drop<).
65 Barthes 1990, 211.

von Improvisationen o. ä.) und im Sinne einer medialen Produktionssynthese zum Endprodukt zentral beigetragen haben. In seinem Stück *Your fox's a dirty gold* etwa hat Alexander Schubert ein Setup mit den Controllern der Videospielekonsole Nintendo Wii eingerichtet.⁶⁶

Die multimediale Umgebung zu *Sensate Focus* wurde sehr wahrscheinlich mit Ableton Live im Zentrum aufgebaut und durch DAW-typische Arbeitsweisen (Raster, Signalfluss etc.) maßgeblich beeinflusst. Es handelt sich somit nicht um eine genuin als Notentext formulierte Komposition, sondern möglicherweise gar um eine Übertragung der DAW-Skizzen auf eine Partitur mit ausnotierten Tonhöhen, Rhythmen etc., der die Arbeit in Ableton Live vorausging. Die Werkgenese könnte demnach ebenfalls als multimedial bezeichnet werden – eine Komposition für und mit verschiedenen Medien. *Sensate Focus* ist deshalb *nicht* ein Musikstück, das mit Licht und Performance angereichert wurde. Es ist vielmehr eine Mediensynthese aus all diesen Ebenen und muss daher als Wahrnehmungsobjekt immer auch ganzheitlich betrachtet werden.

Zwei Aspekte im Kontext des Begriffs der ästhetischen Erfahrung sollen abschließend noch einmal aufgegriffen werden: die kompositorische Idee der Überwältigung, der Wahrnehmungswechsel und -modi, sowie die Organisation des Wahrnehmbaren. Dazu möchte ich den Klang in den Vordergrund rücken und Licht sowie Performance zur besseren Veranschaulichung zunächst ausblenden. Die sinnliche Oberfläche wird in *Sensate Focus* primär von Reizüberflutungen und großer Informationsdichte geprägt, durch diverse mediale Ebenen, durch laute, schnelle Stellen, durch einen beabsichtigten Bruch mit dem, was die Rezipient:innen in der Konzertsituation vermutlich zu verarbeiten im Stande sind.

In *Sensate Focus* geht es aber nicht allein um das Ausloten extremer Erfahrungen, und es handelt sich auch nicht, wie eingangs angesprochen, um einen wahrnehmungspsychologischen Laborversuch. Das Stück führt vielmehr durch verschiedene Momente von Reizaufnahme und Wahrnehmung, manchmal brachial, häufig genug aber auch behutsam. So kann man etwa die ersten drei Minuten im Sinne einer musikalischen Logik des Hinführens als Einleitung bezeichnen. Das kompositorische Kalkül zielt demnach nicht nur auf eine stete Reizung der sinnlichen Oberfläche (›Ich nehme wahr ...‹), sondern vermittelt auch zwischen verschiedenen Daseinszuständen (›Ich folgere, dass ...‹).

Zahlreiche Mischverhältnisse der medialen Ebenen können so zum einen eine wahrnehmungspsychologische und zum anderen eine formal-dramaturgische Wirkung entfalten. Die Materialkonstellationen überlagern sich und werden zu einer organischen, eigenständigen Erzählschicht, die man zunächst als Gesamtheit erfährt und nun nicht ohne Weiteres voneinander trennen kann. Das Oszillieren zwischen Sinnlichkeit/Klang und Struktur wird zu einer mehrdimensionalen Wahrnehmungssynthese, die unter Berücksichtigung der Gesamtform beabsichtigt scheint. Die erste Dimension ist die der multimedialen Anlage: Sound, Licht, Performance werden als Gesamtheit erfahrbar. Die zweite Dimension betrifft das Wahrnehmbare und das Nicht-Wahrnehmbare, erzeugt durch die Informationsdichte und ihre Geschwindigkeit, die für Falschinformationen im Gehirn sorgt. Auf einer dritten Dimension sind Sinnlichkeit und Sinn nicht voneinander zu trennen.

66 Schubert 2017, 46 f.

Klang ist jedoch immer als transformatorische Größe in der Zeit, mithin im Sinne von ›Klang-Zeit-Bewegungen‹ zu verstehen und so als Antithese zu atemporalen und rein architektonischen Konzeptionen musikalischer Form.⁶⁷

Die Klangmotive sind nicht nur sinnlich erfahr- bzw. wahrnehmbar, sie stiften auch Formsinn. Die erwähnten Daseinszustände sind daher auch Ergebnis eines formal gesteuerten Prozesses und einer dahinter liegenden Sinnstruktur, die freilich immer wieder von ›Überwältigungen‹ verdeckt, aber zumindest subtil wahrnehmbar bleibt. »Keineswegs nehmen wir [...] also das akustische Ereignis bloß als reines Sinnes-Datum wahr; es gibt keine Erfahrung, die nicht Erfahrung von Sinn implizierte.«⁶⁸

Und so ließe sich schließlich sogar der Umgang mit dem Binären, der 1 (= Signal wahrnehmbar) und der 0 (= Signal nicht wahrnehmbar) im Kontext des kompositorischen Prozesses als zutiefst künstlerisches Bedürfnis nach nicht-mechanischen Sinnzusammenhängen deuten: Abwechslung, Zwischenräume und Zustände *müssen* offensichtlich geschaffen werden, allein um nicht bloßes Laborexperiment zu bleiben.

Die Dichotomie aus Klang und Struktur, aus sinnlichem Erfahren und sinngebender Gestaltung, möchte ich abschließend auf das zu Beginn umrissene technisch-kompositorische Setting einerseits und die Rezeption des Publikums andererseits projizieren: Das Setting umfasst im Kern den Computer bzw. die Digital Audio Workstation und einen MIDI-fähigen Controller. Letzteres ist als Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine nichts Anderes als ein wie auch immer geartetes taktiles Instrument, das menschliche Bewegung oder Regung in Maschinencode übersetzt und so einen unmittelbar und körperlich erfahrbaren Zugang zum Komponieren ermöglicht (der meist auch das Hören via Lautsprecher oder Kopfhörer umfasst). Die DAW hingegen eröffnet vielmehr Wege zur Strukturierung, Formung und Bearbeitung dessen, was im Moment der Improvisation, der körperlichen Regung als reines Signal festgehalten, aufgenommen worden ist. Das Oszillieren zwischen Klang und Struktur ist also bereits in den improvisatorisch-kompositorischen Entstehungsprozess eingeschrieben, ein permanentes Ergänzen, Wechseln, Probieren und Rekapitulieren findet somit auf Grundlage des technischen Settings, als Interface zwischen Komponist und den zur Herstellung notwendigen Medien wie selbstverständlich statt. *Sensate Focus* ist eine wahr(-nehmbar) gewordene Version dieses Oszillierens, ein vierzehnminütiger Zustand zwischen wildem Spektakel und feingliedrigem Gewebe ... eine vermeintliche Irreleitung der Sinne, evoziert durch einen multimedialen Performance-Ereignis-Overload, beheimatet irgendwo zwischen populären Musikstilen und Neuer Musik, die letztlich aber doch gezielt durch das lichtleere, klangdurchflutete Raumzeitkontinuum führt.

67 Utz 2016, 36.

68 Urbanek 2018, 51.

Literatur

- Ahlers, Michael (2019), »Komposition und Produktion von populärer Musik«, in: *Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*, hg. von Holger Schramm, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Konstanz: Springer, 421–448.
- Barthes, Roland (1990), »Die Kunst, diese alte Sache ...« [1980], in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 207–215.
- Brockhaus, Immanuel (2017), »Was heißt schon neu? Moderne Effektsounds in populärer Musik – Tape Slow-Down, Stutter und Sidechain Compression als Teil aktueller Produktionsästhetik«, in: *Aneignungsformen populärer Musik: Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen*, hg. von Dietmar Elflein und Bernhard Weber, Bielefeld: transcript, 239–264.
- Großmann, Rolf (2008), »Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion«, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann, Bielefeld: transcript, 119–134.
- Kühn, Clemens (2021), »Form« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400826> (13.6.2023)
- Papenburg, Jens Gerrit (2017), »Produktion«, in: *Handbuch Popkultur*, hg. von Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner, Konstanz: Springer, 123–128.
- Schubert, Alexander (2017), »Binäre Komposition«, *Musiktexte* 153, 46–50. <https://www.alexanderschubert.net/about.php> (13.6.2023)
- Schubert, Alexander (2021), *Switching Worlds*, Stuttgart: Wolke.
- Schulze, Holger (2017), »Sound«, in: *Handbuch Popkultur*, hg. von Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner, Konstanz: Springer, 119–123.
- Ungeheuer, Elena (2010), »Die Analyse von Medienkunst und Musik als Thema pragmatischer Medientheorie«, in: *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, hg. von Daniel Gethmann, Bielefeld: transcript, 197–210.
- Urbanek, Nikolaus (2018), »Vom Sinn des Klangs. Ein Vortrag aus posthermeneutischer Perspektive«, in: *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Mende, Bielefeld: transcript, 47–70.
- Utz, Christian (2016), »Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 35–53.

© 2023 Krystoffer Dreps (Krystoffer@posteo.de)

Musikhochschule Münster

Dreps, Krystoffer (2023), wysiwy-WHAT?! – Von Nullen, Einsen und sinnhaften Überwältigungen in Alexander Schuberts *Sensate Focus*, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 31–60.

<https://doi.org/10.31751/1185>

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

This is an open access article licensed under a

Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 06/10/2022

angenommen / accepted: 15/12/2022

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 04/07/2023

KI-Kunst und das Posthumane

Medientheoretisch-philosophische Überlegungen zu Alexander Schuberts *Convergence* (2021)

Simon Tönies

Am Beispiel von Alexander Schuberts Bühnenkomposition *Convergence* untersucht der Artikel Anknüpfungspunkte experimenteller KI-Kunst an posthumanistische Theorie. Zuerst wird analysiert, inwiefern das Stück KI als mediale Differenz inszeniert. Die Ergebnisse werden dann in einen Dialog mit posthumanistischen Ansätzen von Autor:innen wie Karen Barad, Jane Bennett und Bruno Latour gebracht. Aus dieser Perspektive stellen sich insbesondere die Produktionsverhältnisse und -prozesse als performative Kritik des inszenatorischen Settings heraus. Zuletzt wird der Frage nachgegangen, welche Erkenntnispotenziale künstlerische Praxis umgekehrt für die philosophische Theoriebildung entfalten kann.

Using Alexander Schubert's stage composition *Convergence* as an example, the article examines intersections between experimental AI art and post-human theory. First, the extent to which the piece conceptualizes AI as medial difference is analysed. The results are then brought into dialogue with post-human approaches by authors such as Karen Barad, Jane Bennett, and Bruno Latour. From this perspective, the relations and processes of production appear as a performative critique of the staged setting. Finally, the question of what epistemological potential artistic practice can precipitate for philosophical theory-building is explored.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: aesthetics; AI; Alexander Schubert; Ästhetik; KI; media studies; Medientheorie; posthuman theory; Posthumanismus

Spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts zeichnet sich eine medienreflexive Tendenz neuer und zeitgenössischer Musik¹ ab.² Nicht nur quantitativ führt die »Verfransung der Künste«³ zu einer Ausdifferenzierung der Medien (Elektronik, Tonband, Video, Performance usw.), sondern auch qualitativ wird die umfassende Medialität von Kunst immer öfter explizit verhandelt – sie ist Teil des Konzepts. Dabei geht es einerseits darum, die Semiose verschiedener Informationskanäle bei der Rezeption auszuloten, andererseits aber auch um die Intramedialität des Kompositionsprozesses selbst – von der Materialität des Computerbildschirms bis zu den ökonomischen, sozialen oder kulturellen Kontexten. Die Arbeit mit Künstlicher Intelligenz (KI) ist dabei ein relativ neues, in seinen Auswirkungen aber besonders signifikantes Experimentierfeld.

KI im engeren Sinne meint heute vor allem diejenigen digitalen Technologien, die konnektionistisch arbeiten, d.h. die nicht über ein Bündel programmierter Regeln

1 In Anlehnung an Peter Osbornes Kunsttheorie verstehe ich unter zeitgenössischer Musik Formen primär westlich geprägter Kunstmusik mit konzeptuellem Einschlag (siehe Osborne 2013, 46–51). Gemeint ist also eine Musikpraxis innerhalb eines spezifischen kulturgeschichtlichen Kontexts, nicht »die« Musik der Gegenwart.

2 Eine Bestandsaufnahme mit medienwissenschaftlicher Reflexion liefert Saxer (Hg.) 2011. Für einen Überblick speziell zu medienintegrativer Klaviermusik siehe Nakamura/Saxer/Tönies (Hg.) 2021.

3 Adorno 1996, 432.

schrittweise eine Aufgabe erledigen (wie etwa die *expert systems*⁴ der 1980er Jahre), sondern die über komplexe, in ihrer Vorgehensweise nicht mehr überschaubare neuronale Netzwerke gesteuert werden. Analog zum menschlichen Nervensystem sind diese künstlichen Netzwerke in der Lage, die Verbindungen zwischen den ›Neuronen‹ – den einzelnen Minirechenzellen – stetig anzupassen und auf diese Weise dazuzulernen, also die gestellte Aufgabe immer zuverlässiger, effizienter und akkurater auszuführen.⁵

Die gesellschaftlichen Auswirkungen solcher KI-Systeme müssen kaum mehr hervorgehoben werden – von den Empfehlungsalgorithmen der Streamingdienste⁶ und Online-shops über selbstfahrende Autos bis zu autonomen Waffensystemen. Als Marshall McLuhan 1964 die Aufmerksamkeit auf die Medien (als nichtmenschliche Instrumente menschlicher Interaktion) und ihre politisch-transformatorische Eigendynamiken gelenkt hat, statt sie lediglich als Werkzeuge dem Menschen unterzuordnen,⁷ war die Bedeutung der in den Kinderschuhen steckenden KI-Systeme noch nicht absehbar, die heute für alle Lebensbereiche offensichtlich ist. Die künstlerische Beschäftigung mit KI ist aufgrund dieser soziopolitischen Bedeutung immer auch Konzept – unabhängig von der konkreten Herangehensweise ist schon das Wissen um die mediale Einbettung von KI etwas, das die Rezeption beeinflusst und assoziativ anreichert.

Die medienreflexive Tendenz zeitgenössischer Kunst zeigt sich bereits daran, dass Künstler:innen sich dieses konzeptuellen Eigenwerts digitaler Medien bewusst sind und ihn zum integralen Bestandteil ihrer Arbeit machen.⁸ Am weitesten gehen dabei Künstler:innen und Komponist:innen wie Adrienne Wortzel oder Alexander Schubert, die eine posthumanistische⁹ Perspektive einnehmen, indem sie etwa fragen, »how machines, if they could, would relate to humans«¹⁰ oder »[w]hat constitutes the gaze of the digital itself«.¹¹ Aber auch jenseits dieses spekulativ-posthumanistischen Einschlags interessieren sich Künstler:innen in ihren Arbeiten für mediale Differenz. So sucht etwa Artemi-Maria Gioti nach der »intersection between human and computational decision-making«;¹² ähnlich fragen Gustavo Crembil und Paula Gaetano Adi, »how ideas about difference are

4 Für einen geschichtlichen Überblick zur KI-Forschung siehe Franklin 2014. Der Begriff *expert system* leitet sich Franklin zufolge nicht daraus ab, dass das KI-System ›Experte‹ für etwas wäre, sondern aus dem in die Programmierung eingeflossenen Expert:innenwissen in Bezug auf die Aufgabenstellung (vgl. ebd., 20).

5 Siehe dazu Sun 2014.

6 Maximilian Haberer analysiert beispielsweise, wie die Spotify-Empfehlungsalgorithmen ästhetisch und sozialpsychologisch als »mit Macht ausgestattete, diskriminierende Handlungsträger« wirken (2020, 153).

7 Siehe McLuhan 1995.

8 Zu erwähnen sind hier u. a. die Arbeiten von Terence Broad, Michael McCrea, Mick Grierson oder Robert Twomey.

9 Rosi Braidotti unterscheidet drei Hauptströmungen posthumanistischen Denkens: einen ›negativen‹ Posthumanismus, der bestrebt sei, humanistisch-universalistische Ideale zu reaktualisieren, einen analytischen, aus der Wissenschafts- und Technikforschung hervorgegangen, sowie einen ›kritischen‹, dem feministischen Antihumanismus nahestehenden (vgl. Braidotti 2014, 42–54). Janina Loh betont vor allem diesen kritischen Aspekt, wenn sie sagt, dem Posthumanismus sei »nicht mehr primär an ›dem‹ Menschen gelegen«, sondern er hinterfrage stattdessen »die tradierten, zumeist humanistischen Dichotomien wie etwa Frau/Mann, Natur/Kultur oder Subjekt/Objekt« (Loh 2018, 11).

10 Wortzel 2007, 387.

11 Schubert 2021c, 155.

12 Gioti 2018.

enacted and distributed in the performance of technoscience«. ¹³ Es geht Künstler:innen offenbar gerade darum, KI sichtbar zu machen als handelnde Akteurin.

Interessant ist, dass Forschungsarbeiten aus dem Umfeld der Computer Sciences und Neurowissenschaften oftmals genau die entgegengesetzte Perspektive einnehmen mit dem Ideal einer widerstandslosen, möglichst unmerklichen Integration von KI in den menschlichen Schaffensprozess. So preist François Pachet ein Programm, das als selbstlernender Improvisationspartner »easily and seamlessly integrated in the playing mode of the musician« ¹⁴ werden könne, Christopher Longuet-Higgins diskutiert ein Modell für eine »faithful representation of a sophisticated pianoforte composition« ¹⁵ und Rebecca Chamberlain präsentiert neurowissenschaftliche Studien zur Rezeption von KI-Kunst mit der Empfehlung, »anthropomorphic qualities of robotic and computational art« ¹⁶ zu erhöhen für eine größere Akzeptanz solcher Kunstformen beim Publikum.

Jay David Bolter und Richard Grusin haben für die unterschiedlichen Haltungen zum Status von Medien im Schaffensprozess die Begriffe *immediacy* und *hypermediacy* eingeführt. Sie unterscheiden damit ein Unmittelbarkeitsideal, in dem Medien als möglichst unsichtbare und neutrale Trägerstoffe fungieren sollen, von einer Betonung und Massierung medialer Differenz. ¹⁷ Eine der Hauptthesen ist, dass Medien Spielfelder für beide Positionen sein können, dies allerdings primär über eine gemeinsame Strategie erreichen: Sie inkorporieren oder zitieren Funktionsweisen anderer Medien. Diesen Inkorporierungsmechanismus nennen Bolter und Grusin *remediation*: Er trete bei neuen, digitalen Medien besonders offenkundig zutage, sei aber nicht auf diese beschränkt. Eher müssten wir uns ein Wechselspiel, d. h. eine ständige gegenseitige Beeinflussung von alten und neuen Medien vorstellen:

In the first instance, we may think of something like a historical progression, of newer media remediating older ones and in particular of digital media remediating their predecessors. But ours is a genealogy of affiliations, not a linear history, and in this genealogy, older media can also remediate newer ones. ¹⁸

Medienreflexive Kunst bewegt sich in diesen Spannungsfeldern: auf der Produktionsseite zwischen objektorientierten Positionen, nach denen die Handlungsfähigkeit menschlicher Akteur:innen durch Medien gelenkt und bestimmt wird, und subjektorientierten, die Medien als Verlängerung menschlichen Weltbezugs fassen; auf der Rezeptionsseite zwischen Neutralität und medialer Differenz – jeweils vermittelt durch intramediale Wechselbeziehungen. Dabei zeigt sie zunehmend auch ein Denken, das die Grenzziehung zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten, zwischen Subjekten und Objekten generell in Frage stellt, wie an den Statements der oben zitierten Künstler:innen bereits deutlich geworden ist. Dieses relativ neue Paradigma, das Kunst weniger als Zusammenspiel aus Menschen und ihren Medien, sondern eher als Konstellation von menschlichen und nichtmenschlichen Aktanten versteht, möchte ich im Folgenden begrifflich genauer fassen. Dabei werde ich an Theoriemodelle aus posthumanistischen und neoma-

13 Crembil/Adi 2017, 136.

14 Pachet 2002, 131.

15 Longuet-Higgins 1994, 103.

16 Chamberlain/Mullin/Scheerlinck/Wagemans 2018, 190.

17 Vgl. Bolter/Grusin 2000, 20–51.

18 Ebd., 55.

terialistischen Diskursen anknüpfen, die Theorie aber auch in kritischen Dialog mit der Kunstpraxis treten lassen. Alexander Schuberts Arbeit *Convergence* (2021) scheint mir dafür ein gutes Fallbeispiel zu sein. Im ersten Teil sollen allgemeine medienreflexive Aspekte und Strategien der Komposition beleuchtet werden. Nach einem theoretischen Exkurs möchte ich dann genauer betrachten, inwiefern sich ästhetische Subjektivität und Objektivität im Werkprozess rekonfigurieren. Die Einbindung von KI wird für meine Betrachtungen eine Schlüsselrolle einnehmen.

SPIEL MIT MEDIALER DIFFERENZ IN ALEXANDER SCHUBERTS *CONVERGENCE*

Convergence für Streichensemble und KI-System ist eine medienintegrative Komposition in zwei Fassungen: einer Bühnenfassung, die im Februar 2021 beim Eclat-Festival uraufgeführt wurde, und einer Online-Videofassung (siehe <https://youtu.be/o5UXkJWJciQ>). Während in der Live-Version Musiker:innen des Ensemble Resonanz vor einer großen Videoprojektion im Bühnenhintergrund mit zwei LED-Bildschirmen interagieren, arbeitet die Videoversion mit Ein- und Überblendungen. Die folgenden Ausführungen und Zeitangaben im Fließtext beziehen sich auf diese Videofassung.¹⁹ Als Partitur diente ein in Takte unterteiltes Excel-Spreadsheet mit Angaben jeweils zu Tempo, Taktart, chronometrischer Zeit, Szenentitel (z. B. »Introduction«, T. 2 oder »Hallucinogen«, T. 387), Zuspieldungen der Computerstimme und Spielanweisungen für die Musiker:innen.²⁰ Hauptquelle zum medialen Setting und den technischen Hintergründen der Komposition ist ein ausführlicher Videovortrag, den Schubert zeitgleich mit dem Performance-Video veröffentlicht hat.²¹

Wollen wir eine sehr grobe dramaturgische Unterteilung vornehmen, können wir das Stück in zwei Abschnitte unterteilen: Die ersten 20 Minuten (und damit knapp zwei Drittel des Stücks) sind geprägt von einem *reenactment* der zum Training der KI-Systeme notwendigen Aufnahmesessions sowie einer Konfrontation der Musiker:innen mit so entstandenen virtuellen Avataren. Im zweiten Teil öffnet sich dieses Setting in Richtung freierer, assoziativerer und collagenhafter Situationen, in denen einerseits die Übergänge zwischen den anfangs noch klar separierten realen und virtuellen Welten ineinanderfließen, andererseits durch gesprochenen bzw. eingeblendeten Text konkrete philosophische Motive aufgegriffen werden wie Identität, Konstruktivität, Performativität, Hybridität, das Posthumane usw.

Eine Schlüsselrolle im medialen Setting übernimmt das KI-System und hier vor allem der *variational auto-encoder* (VAE). Seine Funktionsweise muss kurz erläutert werden: Ein VAE ist, wie andere KI-Systeme auch, ein künstliches neuronales Netzwerk; allerdings ist es darauf ausgelegt, Input-Daten zu kategorisieren, um in einem zweiten Schritt aus diesem virtuellen ›Wissen‹ über die eingespeisten Daten und ihre verschiedenen Parameter wieder einen Output zu generieren, der die Input-Daten so gut wie möglich imitiert. Ein solches Modell zerlegt einen Input (wie etwa ein Foto von einem Gesicht) also zuerst in

19 Schubert 2021a.

20 Die Partitur ist momentan in Überarbeitung und bleibt vorerst unveröffentlicht. Ich danke Alexander Schubert für die Bereitstellung von Auszügen.

21 Schubert 2021b. Die Transkription der in diesem Beitrag zitierten Passagen erfolgte durch den Autor. Eine unabhängige Prüfung der in dem Videovortrag vermittelten Informationen hätte eine ethnografische Begleitung des Schaffensprozesses erfordert; ihre Validität wird im Folgenden vorausgesetzt.

eine ganze Reihe digital berechenbarer Einzelparameter (wie Blickrichtung, Stellung der Mundwinkel usw.), um es dann nur anhand dieses parametrischen Wissens wieder neu zusammzusetzen. Im Innern dieses Modells entsteht so eine Art vieldimensionales Koordinatensystem, in dem jede Achse für einen Parameter steht. Springen wir in diesem virtuellen Koordinatensystem (dem *latent space*) zu einem bestimmten Punkt, erhalten wir einen Output, der mitunter weit von dem entfernt sein kann, was jemals in das System eingespeist wurde.²²

VAEs kommen in *Convergence* sowohl auf auditiver als auch auf visueller Ebene zum Einsatz. Für den Audiopart wurde die KI mit Instrumental- und Vokalsamples der Musiker:innen gefüttert. Je nach Klassifizierung der Samples im Trainingsdatenset ist die KI in distinkte Modelle unterteilt. So ist z. B. ein Modell nur mit konventionellen Spieltechniken trainiert, eines mit erweiterten Spieltechniken. Zwei weitere Modelle arbeiten mit gesungenen bzw. gesprochenen Samples.²³ Der Videopart wurde entsprechend mit Videoaufnahmen trainiert. Die einzelnen Modelle umfassen Gesichtsausdrücke (wütend, lachend usw.) und Interaktionen der Musiker:innen mit ihren Instrumenten.²⁴

Die so trainierten KI-Modelle werden in der Performance zu eigenständigen Aktanten und Interaktionspartnern für die Musiker:innen. Dabei lassen sich drei Grundkonstellationen unterscheiden:

1. *Reenactment* der Aufnahmesessions: Eine Computerstimme gibt einzelnen Musiker:innen Anweisungen wie »turn head to the left« (00:01:50) oder »smile« (00:02:46), während eingeblendete Code-Zeilen und Balkendiagramme den Anschein erwecken, diese Bewegungen in Echtzeit auszuwerten.²⁵ Die Sessions enden mit einer Überblendung des computergenerierten Outputs (also eines »fehlerhaften« und verfremdeten Avatars) über die tatsächliche Person.
2. Freistehende Audio- und Videoeinblendungen: Interpolation verschiedener Trainingsdatensets und freie Navigation durch den *latent space* ohne Live-Input durch die Musiker:innen (z.B. 00:17:30). Das Ergebnis sind besonders bizarre, stark verfremdete Bilder und Klänge.
3. Echtzeit-Imitation Mensch → KI: Musiker:innen führen eine Aktion aus und werden dann von der KI imitiert mittels Audio- und Videoeinblendung. Der Output ist Resultat der tatsächlichen Aufnahmesessions und die KI ist mit Varianten derselben oder, weit aus häufiger, einer grundsätzlich anderen Aktionsart trainiert (*domain transformation*, z.B. geräuschhafte Strichtechniken rekonstruiert durch Singen/Schreien, 00:12:28). Durch Manipulation der Parameter im *latent space* kann das Resultat zusätzlich verfremdet und transformiert werden.

Jede dieser Konstellationen zielt auf hypermediale Sichtbarmachung des KI-Systems: In der ersten Konstellation betrachten wir die Musiker:innen aus dem Blickwinkel der Ma-

22 Zur Funktionsweise eines VAEs in musikbezogenen Anwendungsbereichen siehe beispielhaft Roberts/Engel/Oore/Eck 2018.

23 Vgl. Schubert 2021b, 00:19:30–00:35:40.

24 Vgl. ebd., 00:45:40–00:56:57.

25 Analog zu den vorbereitenden Aufnahmesessions im Studio wird während der Performance tatsächlich ein neues Trainingsdatenset erstellt und in Echtzeit berechnet, wie mir Alexander Schubert in einer E-Mail vom 29. November 2022 mitgeteilt hat. Alle weiteren KI-Interaktionen nutzen dagegen die im Vorfeld gesammelten Daten.

schine. Die ironisch-provozierende Parametrisierung menschlicher Emotionen in einer sterilen Laboratmosphäre zitiert das Narrativ eines inkommensurablen, wenn nicht antagonistischen Mensch-Maschine-Verhältnisses. Die Einblendung des Quellcodes, der sich als Motiv durch die gesamte Performance zieht (z. B. auch 00:07:40), macht die Spezifik des Mediums KI – Parametrisierung und symbolische Repräsentation von Welt – explizit. In der zweiten Konstellation wird diese Perspektivierung umgedreht: Wir betrachten nun aus menschlicher Perspektive die computergenerierten Avatare und nehmen dabei gerade das wahr, was von der Realität abweicht, nämlich die bizarren Artefakte, die Unmöglichkeiten und Verrenkungen, die Interpolationen und *glitches* die das parametrische Verfahren im *latent space* hervorruft. Betrachten wir in der ersten Konstellation also menschliche Alterität aus der Perspektive der Maschine, erleben wir in der zweiten umgekehrt maschinelle Alterität aus der menschlichen Perspektive. In einem Interview geht Schubert auf dieses Spiel mit Perspektivwechseln näher ein:

What really interests me in general, I would say, is [...] building these kind of settings, kind of test settings, that have a certain simulation character to them, and when the immersion works then at some point play with the interface and kind of put a different perspective on it in a way. And I, like artistically speaking, I often do that through the use of errors or glitches to kind of expose [...] the interface or to expose the technology. Because once that happens [...] your perception then is stuck at the medium or the interface itself.²⁶

Auch die dritte Konstellation, die menschliche ›Realität‹ und maschinelle ›Virtualität‹ in direkten Dialog treten lässt, betont die Differenz dieser beider Welten – sei es durch die offensichtlichen Verluste bei der Kodierung, sei es durch ein bewusst inkommensurables Trainingsset. Die Hypermedialität wird durch zusätzliche Aspekte der Komposition noch unterstützt – dazu gehören die Anweisungen und Kommentare einer mal geschlechtlich markierten, mal nichtbinären, aber immer artifiziell verfremdeten Computerstimme oder auch das Leitmotiv des ›Frames‹ in Gestalt einer meist weißen Bildumrandung, das als Metapher einer durch digitale Medien beeinflussten menschlichen Weltwahrnehmung interpretiert werden kann, gleichzeitig aber auch die Medialität der Performance selbst hervorhebt.²⁷

Es mag vielleicht überraschen, dass eine Performance, in der es um Differenz zwischen ›Realität‹ und ›Virtualität‹, zwischen ›dem Menschlichen‹ und dessen medialer Vermittlung geht, gleichzeitig posthumanistische Philosopheme zitiert, die ja bei der Betonung medialer Eigendynamik nicht stehen bleiben, sondern die Trennung zwischen Mensch und Medium, Subjekt und Objekt, grundlegend in Frage stellen.²⁸ So beschwört z. B. die Computerstimme gegen Ende des Stücks eine Utopie fluider Identitäten (00:30:59): »Drifting off into a half-world of a dreamlike morphed reality. Where we see that other representations of us are possible. That our self is fluid, fragile, constructed, and diverse, post human.« Auf diesen Widerspruch – Differenz vs. Hybridität – werde ich zum Schluss noch einmal zurückkommen. Für den Moment soll nur festgehalten werden, dass der Posthumanismus offenbar eine Referenz ist, die im Stück thematisiert und verhandelt wird. Im Folgenden möchte ich dieser Referenz nachgehen und schauen, inwiefern sie für die Beschreibung der in *Convergence* vorzufindenden Prozesse und Dynamiken fruchtbar gemacht werden kann.

26 Schubert 2021d, 00:05:17.

27 Siehe dazu Schubert 2021b, 01:13:00.

28 Siehe Fußnote 8.

DAS KUNSTWERK ALS KONSTELLATION MENSCHLICHER UND NICHTMENSCHLICHER AKTANTEN

In meiner Doktorarbeit²⁹ schlage ich ein Modell zur Beschreibung zeitgenössischer Musik vor, das sich einerseits auf eine Analyse früher serieller Musik stützt, andererseits auf materialistische und neomaterialistische bzw. posthumanistische Theoriebildung. Dieses Modell, das ich »Werkkonstellation« nenne, versucht dem Bedeutungsgewinn medialer Differenz und den damit einhergehenden Verschiebungen zwischen ästhetischer Subjektivität und Objektivität Rechnung zu tragen, die sich im Serialismus der Fünfzigerjahre bereits abzeichnen und in KI-Kompositionen neue Relevanz erhalten.³⁰ In Anlehnung an Jane Bennetts Gefügebegriff, Bruno Latours Netzwerkbegriff und vor allem Karen Barads Apparatbegriff argumentiere ich dafür, Kunstwerke als materiell-diskursive Praktiken zu verstehen, die die Grenzziehung zwischen ästhetischer Subjektivität bzw. Objektivität performativ aushandeln.³¹ Der Mechanismus, über den dies geschieht und den es zu analysieren gilt, ist die je individuelle Verteilung von Wirkmächtigkeit zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Aktanten. Es geht dabei weniger darum, die Subjekt-Objekt-Konstellation eines Werks als etwas Feststehendes zu beschreiben, sondern zu schauen, welchen Einfluss die einzelnen Aktanten auf den Werkprozess und somit möglicherweise auch auf die Konstellation selbst ausüben.

Das Kunstwerk als Werkkonstellation greift somit einige Kernthesen posthumanistischer Theoriebildung auf (zu der ich in einem weiter gefassten Sinn auch Latours Akteur-Netzwerk-Theorie zähle),³² die hier nur angerissen werden können: ein Netzwerkdenken, das die Komplexität der Beziehungen zwischen den Aktanten ernst nimmt, eine Betonung von Materialität gegenüber ausschließlich menschlicher Intentionalität sowie ein Performativitätsdenken, in dem bestimmte Hierarchien (etwa zwischen Objekten und Subjekten) erst hergestellt werden müssen und somit auch veränderbar bleiben.

Latours Netzwerkbegriff ersetzt Jane Bennett mit Rekurs auf Gilles Deleuze und Félix Guattari durch den Begriff des Gefüges: »Gefüge sind ad hoc entstehende Gruppierungen unterschiedlicher Elemente, lebhafter Materialien aller Art.«³³ Auch Rosi Braidotti spricht – übrigens explizit mit Blick auf KI-Systeme – von einer Situation, die angelegt sei als »transversale Verbindung oder als ein ›Gefüge‹ menschlicher und nichtmenschlicher

29 Tönies 2023.

30 Die Entwicklung von den Anfängen serieller, d. h. wesentlich algorithmischer Musik über Computermusik bis zur Implementierung von KI ist nur einer von mehreren Schauplätzen, an denen sich eine Abkehr vom bürgerlichen Werkbegriff vollzogen hat, d. h. von einer vorgefassten, die Produktion eines Werktextes zentrierenden Subjekt-Objekt-Konstellation mit einem menschlichen, autonomen, schöpferischen Subjekt und einem nichtmenschlichen, widerständigen, zu produzierenden Objekt hin zu offeneren, u. a. auch die Rezeption stärker integrierenden Konzepten. Eine kultursoziologische Analyse und Theorie des bürgerlichen Subjektbegriffs legt Reckwitz vor (2020).

31 Vgl. Tönies 2023, 200–206.

32 Viele Posthumanist:innen stehen der feministischen und queerfeministischen Theorie nahe, jedoch ist die Akteur-Netzwerk-Theorie ein regelmäßiger und stabiler Bezugspunkt (vgl. z. B. Bennett 2020, 38; Braidotti 2014, 44 und Barad 2012, 23). Latour selbst spricht zwar von „posthumanistische[n] Ideologien“ (2019, 359), verweist aber ausdrücklich auch auf die Affinität eines Netzwerkdenkens zu feministischer Theoriebildung (ebd.).

33 Bennett 2020, 59.

Akteure«. ³⁴ In beiden Zitaten steckt auch schon der zweite Aspekt, die Betonung von Materialität und ihrer Wirkmächtigkeit, also in Bennets Worten, »die Fähigkeit von Dingen – etwa von essbaren Gegenständen, Waren, Stürmen, Metallen –, den Willen und die Vorhaben von Menschen nicht nur zu behindern und zu blockieren, sondern darüber hinaus auch als Quasi-Aktanten oder Kräfte mit eigenen Entwicklungsverläufen, Neigungen oder Tendenzen zu wirken«. ³⁵ Den performativen Charakter solcher Konstellationen, also den dritten Aspekt, betont besonders Karen Barad: »Die Materie ist weder fest und gegeben noch das bloße Endergebnis verschiedener Prozesse. Materie wird produziert und ist produktiv, sie wird erzeugt und ist zeugungsfähig. Materie ist ein Agens und kein festes Wesen oder eine Eigenschaft von Dingen.« ³⁶ Barad schlägt vor, solche Prozesse (Barad nennt sie »Apparate«) als »Rekonfigurationen« ³⁷ zu beschreiben, »durch die ›Objekte‹ und ›Subjekte‹ entstehen.« ³⁸

Alexander Schuberts Stück öffnet explizit diesen posthumanistischen Assoziationsraum. Unabhängig von dieser expliziten Bedeutungsschicht möchte ich im Folgenden aber auch schauen, inwiefern das Stück selbst performativ als Werkkonstellation gefasst werden kann, d. h. als aktiver Aushandlungsort von Wirkmächtigkeit ästhetischer Subjektivität bzw. Objektivität.

CONVERGENCE ALS WERKKONSTELLATION

Die zahllosen menschlichen und nichtmenschlichen Aktanten in *Convergence* können kaum vollständig erfasst werden. Eine Auswahl besonders wichtiger, d. h. wirkmächtiger Aktanten umfasste sicherlich die Person Alexander Schubert, die Programmierer:innen vom IRCAM (Philippe Esling, Benjamin Levy, Antoine Caillon, Jorge Davila-Chacon), das Ensemble Resonanz und das KI-System. Aber natürlich spielen auch das Publikum eine Rolle, die Instrumente der Musiker:innen, das IRCAM als Institution, Beleuchtung und Bühnentechnik usw. Ich werde mich in der folgenden Analyse auf den Einfluss des KI-Systems im Kompositionsprozess konzentrieren. Die Entscheidung, ein KI-System zum zentralen Bestandteil einer quasi-musiktheatralen Performance zu machen, ist zweifellos ihrerseits bereits durch eine Vielzahl analysierbarer Aktanten vermittelt, soll aber hier als Ausgangspunkt dienen.

Zunächst führte diese Entscheidung zu Konsequenzen in der personellen Aufstellung: Komplexe KI-Systeme wie VAEs (dazu kommen auch sogenannte *generative adversarial networks* zum Einsatz) erfordern Expert:innen, die diese Systeme programmieren und bedienen können. Indem diese nicht nur Anweisungen ausführen, sondern natürlich auch beratend ihr Fachwissen einbringen, indem sie sagen, was möglich ist und was nicht, schließlich auch bei der Umsetzung fortlaufend Entscheidungen treffen, nehmen sie Einfluss auf den Kompositionsprozess. Wir können also bereits hier von einer Verteilung oder Dezentralisierung kompositorischer Kontrolle sprechen. Weitere Aspekte kompositorischer Dezentralisierung sind Abhängigkeiten von Institutionen, Geldgeber:innen, Auf-

34 Braidotti 2014, 49 f.

35 Bennett 2020, 8.

36 Barad 2012, 14 f.

37 Ebd., 34.

38 Ebd.

traggeber:innen usw., die freilich musikgeschichtlich immer schon eine Rolle gespielt haben, im Umgang mit kostenintensiven Technologien wie KI jedoch besonders stark ins Gewicht fallen dürften.

Am Kompositionsprozess nehmen also verschiedene menschliche Aktanten teil, von denen niemand den Anspruch erheben kann, ›das‹ kompositorische Subjekt zu sein. Darüber hinaus ist der Kompositionsprozess aber auch entscheidend geprägt durch die Anforderungen des KI-Systems: Jedes KI-System, das auf maschinellem Lernen beruht, benötigt Daten, mit denen das System trainiert werden kann. Diese Notwendigkeit führte im Fall von *Convergence* zu extensiven Aufnahmesessions, bei denen sowohl Video- als auch Audiosamples gesammelt und in die Datenbank eingespeist werden mussten. Das wiederum verlangt entsprechendes Equipment, Infrastruktur, Zeitpläne usw. Wesentliche Teile des kreativen Prozesses waren also durch die Einbeziehung des KI-Systems bereits disponiert; die romantische Vorstellung eines genialen, einsam und aus sich heraus produzierenden Subjekts wird dieser Anlage distributiver Wirkmächtigkeit kaum mehr gerecht. Ästhetische Subjektivität verteilt sich vielmehr auf menschliche sowie nichtmenschliche Aktanten, wobei jede:r von ihnen vermittelt dieser Interdependenzen gleichzeitig auch als Objekt fungiert.

Diese Konstellationen ästhetischer Subjektivität und Objektivität sind nicht statisch, sondern verändern sich im Werkprozess. So ergab sich etwa während der Arbeit an *Convergence* folgende Verschiebung: Ursprünglich hätten die Musiker:innen Schubert zufolge in den Aufnahmesessions frei improvisieren sollen. Das System hätte dann dieses relativ unstrukturierte Material eigenständig unterteilen und klassifizieren müssen. Dieses Vorgehen habe sich aber bald als impraktikabel erwiesen:

The first approach was to just kind of let the musicians sort of improvise with whatever they wanted to do, and in the second step we decided to go for a bit more an instructional part in which I basically created successions of instructions for movements and also for generating sounds [...] and for speaking [...] in order to kind of create a structured [...] dataset of [...] materials. So [...] that was purely [...] a pragmatic choice in the beginning. So it was [...] just a way of making sure that we can kind of gather the data that we need in order to train the system.³⁹

Die Logik eines VAEs – Dekonstruktion, Parametrisierung und Rekonstruktion von Input-Daten – hatte demzufolge eine Neuausrichtung der Vorgehensweise erzwungen. Statt Improvisation zum Ausgangspunkt einer deskriptiven maschinellen Klassifikation zu nehmen, wird die Klassifikation präskriptiv. Zwischen der ursprünglichen Idee und dem tatsächlichen Vorgehen verzeichnen wir eine signifikante Verschiebung innerhalb des Werkgefüges – Wirkmächtigkeit, somit auch Subjektstatus, geht von den Musiker:innen auf das KI-System über.

Die größte Verschiebung betrifft die Dramaturgie der Performance selbst. Schubert beschreibt das Ursprungskonzept wie folgt:

So in a way the development process meant to generate an interface that could create artificial beings, so to say, that have resemblance to the actual players but that can also change and can go beyond that and interpolate between them but also generate results that are fundamentally different. And within the actual performance or concert situation the players would kind of meet these entities, interact with them, and play together with them.⁴⁰

39 Schubert 2021b, 00:58:20.

40 Ebd., 00:02:48.

Diese Beschreibung trifft recht gut den zweiten Teil der Performance, in der tatsächlich die Interaktion der Musiker:innen mit den maschinell erzeugten Avataren treibende Kraft ist. Was allerdings das Stück in der Endfassung eher noch stärker prägt, ist das *reenactment* der Aufnahmesessions zu Beginn. Dieser Teil fand erst später Eingang in die Werkkonzeption. Er ist – und das ist entscheidend – erst durch die konkrete Erfahrung der Musiker:innen während der Aufnahmesessions inspiriert:

Slightly surprising it [...] made quite an impact both on me and on the musicians in a way. So, this whole process [...] had a performative aspect to it and also [...] a trance-like or kind of meditation-like state where you kind of let go in a way and [...] act out very basic instructions.⁴¹

Es war demnach gerade die formalisierte Strenge, die akkurat zu befolgenden Instruktionen anstelle freier Improvisation, mit anderen Worten das so zunächst gar nicht vorgesehene Anschmiegen menschlichen Handelns an die Logik der Maschine, in denen die Beteiligten eine ästhetisch-performative Qualität entdeckten. Die Entscheidung, diese Situation zum Teil der Bühnenperformance zu machen, begründet Schubert durch eine zunächst nicht antizipierte ästhetische Erfahrung: »It kind of felt like a piece of its own.«⁴² Interessant ist, dass die empfundene ästhetische Qualität unmittelbar zusammenhängt mit der Frage der Wirkmächtigkeit. Schubert sagt: »It's a bit unclear also who's in control here.«⁴³ Es waren also gerade die Verschiebungen und Ambivalenzen der Subjekt-Objekt-Konstitution, die das Interesse der beteiligten Akteur:innen weckten und dann auch zum Thema der Bühnenperformance wurden. Die spezifische Logik des KI-Systems stellt sich als treibende Kraft hinter all diesen Verschiebungen und Entscheidungen heraus. In der Werkkonstellation kommt der KI ein Grad an Wirkmächtigkeit zu, der den Subjektstatus der menschlichen Akteur:innen schwächt und ihr somit selbst einen Subjektstatus zuerkennt. Damit wird aber auch die Trennung des Menschlichen vom Medium, also die Grenzziehung zwischen dem Organischen und Maschinellen, dem Realen und Virtuellen, letztlich dem für-sich-seienden Geist und an-sich-seienden Objekt kritisiert, die die Inszenierung und Dramaturgie der Performance mit ihrer Betonung medialer Differenz gleichzeitig prägt.

SPEKULATIVE THEORIE VS. EXPERIMENTELLE PRAXIS

Idee dieses Aufsatzes war, Posthumanismus und KI-Kunst in einen kritischen, für beide Seiten fruchtbaren Dialog treten zu lassen. Aus einigen Kernthesen posthumanistischer und neomaterialistischer Theorie lässt sich ein Instrumentarium zur Beschreibung zeitgenössischer Kunstwerke ableiten, das ich Werkkonstellation nenne. Innerhalb einer Werkkonstellation begegnen sich menschliche und nichtmenschliche Aktanten, die ästhetische Subjektivität bzw. Objektivität performativ unter sich aushandeln und verteilen. Für die Analyse solcher Prozesse diene Alexander Schuberts Arbeit *Convergence* als Beispiel.

Die Rekonstruktion der Werkgenese konnte zeigen, dass die Einbindung von KI-Systemen bereits zu einer personellen und institutionellen Verteilung kompositorischer Kontrolle geführt hat, die das traditionelle Bild eines starken Komponist:innensubjekts

41 Ebd., 00:59:55.

42 Ebd., 01:02:50.

43 Ebd., 01:06:55.

unterwandert. Vor allem aber wurde deutlich, dass sich während des Kompositionsprozesses kontinuierlich weitere Verschiebungen ergeben haben, bei denen die Wirkmächtigkeit nichtmenschlicher Aktanten gegenüber den menschlichen ins Gewicht fiel. Besonders deutlich wurde die Delegation kompositorischer Kontrolle an die Logik des Mediums in der Entscheidung, den Akt des Datensammelns zum Teil der Bühnenperformance zu machen: »The scanning aspect [...] actually forms [...] a vital part of the piece. So, something that was more a technical necessity has become a major [...] compositional aspect within the piece.«⁴⁴ Es zeigte sich, dass das Stück jene klare Grenzziehung zwischen dem Menschlichen und dem Nichtmenschlichen performativ, d. h. durch die konkreten Handlungen der am Werkprozess beteiligten Aktanten hindurch kritisiert, die gleichzeitig Ausgangspunkt seines medialen und inszenatorischen Settings ist.

Aspekte posthumanistischer Theorie wie der Netzwerk- bzw. Gefügebegriff, die Betonung von Materialität und ihrer Wirkmächtigkeit sowie die Performativität der Subjekt-Objekt-Konstitution erweisen sich somit als fruchtbar für die Analyse und Kritik experimentell-künstlerischer Praxis. Aber auch umgekehrt liefert die Praxis meines Erachtens Ansatzpunkte für eine Kritik der Theorie. Hierauf möchte ich abschließend noch in Kürze eingehen.

Im posthumanistischen Diskurs verbinden sich die oben genannten Aspekte – Betonung von Interdependenz, Materialität und Performativität – mit einer spekulativen Ontologie, also einer Philosophie, die Hypothesen über das eigentliche Sein der von ihr beleuchteten menschlichen und nichtmenschlichen Existenzformen aufstellt. Dabei zeichnet sich als Tendenz eine Identitätssetzung im Sinne eines (physikalischen) Monismus ab: Geistige Vorgänge, die wir vor allem Menschen zuschreiben, sind nach dieser Auffassung letztlich physikalische Vorgänge. So formuliert etwa Jane Bennett die Aufgabe einer »Auflösung der onto-theologischen Dichotomien Leben und Materie, Mensch und Tier, Wille und Determinismus sowie organisch und anorganisch« und zwar »unter Verwendung von Argumenten und anderen rhetorischen Mitteln, die in menschlichen Körpern eine ästhetisch-affektive Offenheit für die materielle Vitalität erzeugen sollen«.⁴⁵ Mit Rekurs auf Spinoza vertritt Bennett die These, »dass alles aus derselben Substanz geschaffen ist« und bringt dies, wiederum mit Deleuze, auf die Formel »ontologisch eins, formal verschieden«.⁴⁶ Diese Argumentation hat zweifellos ihre Wurzeln im poststrukturalistischen Feminismus und seiner Dekonstruktion binärer Sprachstrukturen. Ähnlich bringt Rosi Braidotti das Plädoyer für ein »nicht-dualistisches Verständnis von Natur und Kultur« ausdrücklich mit einer »monistischen Philosophie«⁴⁷ in Zusammenhang, also einer ontologischen Identitätssetzung. Und auch Karen Barad schlägt eine Ontologie vor, die »Getrenntheit nicht als ein wesentliches Merkmal der Beschaffenheit der Welt«⁴⁸ betrachtet. Zwar solle diese Ontologie Getrenntheit wiederum nicht zu einer »bloßen Illusion« bzw. zu einem »Artefakt eines irregeleiteten menschlichen Bewußtseins«⁴⁹ herabstufen, jedoch spielen sich die Subjekt-Objekt-Grenzziehungen in Barads ›Apparaten‹ ausdrücklich »innerhalb des Phänomens der vorgegebenen ontologischen (und semantischen) Unbe-

44 Ebd., 01:18:26.

45 Bennett 2020, 11.

46 Ebd., 12.

47 Braidotti 2014, 9.

48 Barad 2012, 14.

49 Ebd.

stimmtheit«⁵⁰ ab, also innerhalb eines neutralen, die Partikularität der Existenzformen wieder in sich zurücknehmenden Urzustands.

Angeregt durch die Werkbetrachtung ließe sich aber fragen, ob eine Kritik ideologisch erstarrter Denkmuster (etwa Mensch vs. Maschine) wirklich davon profitiert, wenn wir ihr mit »rhetorischen Mitteln«⁵¹ eine Alternative entgegenhalten, die nun ihrerseits genauso abstrakt und bewegungslos erscheint (Differenz als Funktion von Identität). Schuberts Beispiel scheint mir dagegen gerade deswegen instruktiv, weil es bei konkreter Nichtidentität ansetzt, d. h. bei den geschichtlich gewachsenen Antagonismen, so wie sie uns real und handgreiflich erscheinen. Ob diese Existenzformen auf einer ontologischen Ebene identisch sind, wissen wir nicht. Aber wir wissen um die geschichtlichen Antagonismen, deren Gestalt sie annehmen: ›Menschliche‹ Arbeit hat in der Geschichte die sehr konkrete Erfahrung gemacht, ihr Existenzrecht an ›maschinelle‹ Arbeit abzutreten (und freilich auch immer wieder Neues durch diese zu erhalten). Die ökonomische Bedrohung, die Komponist:innen durch Entwicklungen der KI-Technologie erfahren,⁵² ist so real wie die durch KI geschaffenen neuen Möglichkeitsräume. Aus der Ideologie eines Mensch-Maschine-Antagonismus auszusteigen oder sie aus einer vermeintlichen Außenperspektive ontologisch aufzulösen, scheint mir daher problematisch. Wie wir im ersten Teil dieses Beitrags gesehen haben, nimmt Schuberts Stück andersherum die scheinbare Inkommensurabilität des Menschlichen und Nichtmenschlichen (als geschichtlich sedimentierte Grenzziehung) zum Ausgangspunkt ohne diese zu zementieren. Es macht mediale Differenz erlebbar und erforscht die Dynamik, die sich gerade aus dieser Ausgangssituation heraus ergibt – um schließlich, als immanente Kritik, diese Ausgangssituation zu hinterfragen bzw. ihren Konstruktionscharakter offenzulegen.

Im Kontext sozialwissenschaftlicher Netzwerkanalyse wurde bereits auf das Potenzial von Experimenten für die Offenlegung von Vernetzungsprozessen hingewiesen: »In ihnen [den Experimenten] können dynamische Interaktionsprozesse in ihren Entstehungsbedingungen erforscht werden.«⁵³ Kunst kann das leisten. Sie kann Experimentalsituationen schaffen, in denen quasi unter Laborbedingungen komplexe Beziehungen unterschiedlicher Aktanten reproduziert und in ihrer Dynamik nachvollziehbar gemacht werden können. Sie kann ein Spielfeld sein, in dem sich Denkkategorien durch ihre Eigendynamik hindurch rekonfigurieren. So kann Kunst im besten Fall auch auf die Theoriebildung zurückstrahlen.

50 Ebd., 20.

51 Bennett 2020, 11.

52 Etwa im Bereich der Film- und Computerspielmusik. Programme wie AIVA (<https://www.aiva.ai>) oder Amper Music (<https://www.ampermusic.com>) komponieren Musik unterschiedlicher Stile für den kommerziellen Gebrauch.

53 Peuker 2010, 571.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1996), »Die Kunst und die Künste«, in: *Gesammelte Schriften* 10/1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 432–453.
- Barad, Karen (2012), *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* [2003], übers. von Jürgen Schröder, Berlin: Suhrkamp.
- Bennett, Jane (2020), *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge* [2009], übers. von Max Henninger, Berlin: Matthes & Seitz.
- Bolter, Jay David / Richard Grusin (2000), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press.
- Braidotti, Rosi (2014), *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen* [2013], übers. von Thomas Laugstien, Frankfurt a. M.: Campus.
- Chamberlain, Rebecca / Caitlin Mullin / Bram Scheerlinck / Johan Wagemans (2018), »Putting the Art in Artificial: Aesthetic Responses to Computer-Generated Art«, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 12/2, 177–192.
- Crembil, Gustavo / Paula Gaetano Adi (2017), »Mestizo Robotics«, *Leonardo* 50/2, 132–137.
- Franklin, Stan (2014), »History, Motivations, and Core Themes«, in: *The Cambridge Handbook of Artificial Intelligence*, hg. von Keith Frankish und William M. Ramsey, Cambridge: Cambridge University Press, 15–33.
- Gioti, Artemi-Maria (2018), »Neurons: An Interactive Composition Using a Neural Network for Recognition of Playing Techniques«, in: *Proceedings des 6th International Workshop on Musical Metacreation (MUMW 2018)*, hg. von Philippe Pasquier, Oliver Bown und Arne Eigenfeldt, <https://musicalmetacreation.org/proceedings/mume-2018/> (11.8.2022)
- Haberer, Maximilian (2020), »Versuch über Spotify, oder: Musikstreaming als Arbeit am Subjekt«, in: *Wissen im Klang. Neue Wege der Musikästhetik*, hg. von José Gálvez, Jonas Reichert und Elizaveta Willert, Bielefeld: transcript, 145–162.
- Latour, Bruno (2019), *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft* [2005], übers. von Gustav Rößler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Loh, Janina (2018), *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Longuet-Higgins, Christopher (1994), »Artificial Intelligence and Musical Cognition«, *Philosophical Transactions: Physical Sciences and Engineering* 349/1689, 103–113.
- McLuhan, Marshall (1995), *Die magischen Kanäle. Understanding Media* [1964], übers. von Meinrad Amann, Dresden: Verlag der Kunst.
- Nakamura, Rei / Marion Saxer / Simon Tönies (Hg.) (2021), *Movement to Sound, Sound to Movement. Interpreting Multimedia Piano Compositions*, Hofheim: Wolke.
- Osborne, Peter (2013), *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso.
- Pachet, François (2002), »Interacting with a Musical Learning System: The Continuator«, in: *Music and Artificial Intelligence*, hg. von Christina Anagnostopoulou und Miguel Ferrand, Berlin: Springer, 119–132.

- Peuker, Birgit (2010), »Untersuchung von Risikokontroversen mittels netzwerkanalytischer Methoden«, in: *Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie*, hg. von Christian Stegbauer, Wiesbaden: Springer, 557–565.
- Reckwitz, Andreas (2020), *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* [2006], Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Roberts, Adam / Jesse Engel / Sageev Oore / Douglas Eck (2018), »Learning Latent Representations of Music to Generate Interactive Musical Palettes«, in: *Joint Proceedings of the ACM IUI 2018 Workshops*. <http://ceur-ws.org/Vol-2068/milc7.pdf> (8.9.2022)
- Saxer, Marion (Hg.) (2011), *Mind the Gap! Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, Friedberg: Pfau.
- Schubert, Alexander (2021a), *Convergence [Ensemble Resonanz] @Kampnagel/Eclat*. <https://youtu.be/o5UXkJWJciQ> (8.9.2022)
- Schubert, Alexander (2021b), *Presentation "Convergence" [@Eclat Festival Presentation Series]*. <https://youtu.be/laoV7cGXUNo> (8.9.2022)
- Schubert, Alexander (2021c), *Switching Worlds*, Hofheim: Wolke.
- Schubert, Alexander (2021d), Gespräch mit Jonathan Harth im Rahmen der internationalen Tagung *Intersection Art, Society and Technology in Musical Innovation*, Valladolid (Spanien). <https://youtu.be/LuOJqBo0b2k> (8.9.2022)
- Sun, Ron (2014), »Connectionism and Neural Networks«, in: *The Cambridge Handbook of Artificial Intelligence*, hg. von Keith Frankish und William M. Ramsey, Cambridge: Cambridge University Press, 108–127.
- Tönies, Simon (2023), *Ins Unbekannte. Technik und Ästhetik in Pierre Boulez' Polyphonie X*, Hofheim: Wolke.
- Wortzel, Adrienne (2007), »The Dynamik Darwinian Diorama: A Landlocked Archipelago Enhances Epistemology« in: *50 Years of Artificial Intelligence. Essays Dedicated to the 50th Anniversary of Artificial Intelligence*, hg. von Max Lungarella, Fumiya Iida, Josh Bongard und Rolf Pfeifer, Berlin: Springer, 386–398.

© 2023 Simon Tönies (simon.toenies@musik.uni-giessen.de, ORCID iD: 0000-0001-8105-6433)

Tönies, Simon (2023), KI-Kunst und das Posthumane. Medientheoretisch-philosophische Überlegungen zu Alexander Schuberts *Convergence* (2021), *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 61–74. <https://doi.org/10.31751/1186>

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

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

eingereicht / submitted: 30/09/2022

angenommen / accepted: 29/10/2022

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 30/06/2023



Bogen – Kreis – Spirale

Formanalytische Denkfiguren im musiktheoretischen Diskurs über das Orchestervorspiel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*

Pascal Rudolph

Auf welche Weise wird über musikalische Form nachgedacht? Am Beispiel von Richard Wagners *Tristan*-Vorspiel widmet sich der Beitrag dieser Frage. Im Sinne einer Analyse der Analyse befasst sich der Text zunächst mit dem formanalytischen Diskurs. Darauf aufbauend wird mit der Denkfigur der Spirale eine eigene Formdeutung zur Diskussion gestellt. Letztlich wird diese mit der (pop-)kulturellen Rezeption von Wagners *Tristan* verknüpft.

How do scholars deliberate over musical form? This article utilizes Richard Wagner's *Tristan* Prelude as a case study to pursue this line of inquiry. As an analysis of analysis, this text begins by addressing formal analytical discourse. Building on these findings, an original interpretation of form with the conceptual figure of the spiral is proposed. Finally, this figure of thought is linked to the (pop-)cultural reception of Wagner's *Tristan*.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: form analysis; Formanalyse; musical form; music-analytical figures of thought; musikalische Form; musikanalytische Denkfiguren; räumliche Repräsentation musikalischer Form; Richard Wagner; spatial representation of musical form; Tristan und Isolde; Visualisierung musikalischer Form; visualization of musical form

Musikalische Form mit dem Auge zu denken ist ein erstaunlich junges Phänomen. Folgt man Mark E. Bonds, hat es vor der Mitte des 19. Jahrhunderts keine räumlich-visuellen Darstellungen musikalischer Formen gegeben.¹ Arne Stollberg macht darauf aufmerksam, dass die Verwandlung »des Hörens und Wahrnehmens von Musik [...] in imaginäres Schauen« eine historisch bedingte Perspektive sei, die mit der Entstehung eines architektonischen Formdenkens und der Idee von Musik als Werkgestalt zusammenhänge.² Einem vom Auge her gedachten Formkonzept liegt sowohl ein Verständnis von Form als abstrakte Entität (etwa ab dem 18. Jahrhundert) als auch eine von Visualität dominierte Wahrnehmung (spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts) zugrunde.³

Richard Wagner wehrte sich indes gegen einen von der bildenden Kunst bestimmten Formbegriff mit seiner Tendenz, musikalische Form tektonisch zu begreifen und darzustellen, indem er diese Übertragung auf die Musik in seiner Beethoven-Schrift (1870) als »Verirrung« bezeichnet. Durch jene habe

1 Vgl. Bonds 2010, 287–290. Zu graphischen Darstellungen in der Musiktheorie vgl. ebenso Jeßulat/Wörner 2019.

2 Stollberg 2006, 7f.

3 Zu Bildpraktiken der Moderne vgl. Paul 2016. Er sieht den Anfang eines visuellen Zeitalters in den ersten öffentlichen Fotografie-Vorstellungen (1839), sodass dieser erstaunlicherweise mit den ersten Visualisierungen musikalischer Formen zusammenfällt. Stollberg (2006, 8–16) zeigt, dass die »Debatte um die Hierarchie der Sinne« bereits am Ende des 18. Jahrhunderts »längst zugunsten des Auges und damit gegen das Ohr entschieden worden war« (ebd., 8).

die musikalische Kunst einen Entwicklungsprozeß durchgemacht, welcher sie der Mißverständlichkeit ihres wahren Charakters so weit aussetzte, daß man von ihr eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst, nämlich die Erregung des *Gefallens an schönen Formen* forderte.⁴

Es wird diese Passage sein, die Egon Voss zurate zieht, um Alfred Lorenz' formanalytischer Methode nicht nur einen Formdogmatismus, sondern auch insofern ein grundlegendes Missverständnis vorzuwerfen, als Lorenz' Analyse in »totalem Widerspruch zu Wagners eigenen Intentionen« stehe.⁵ Doch der Reihe nach.

Der vorliegende Text befasst sich mit dem formanalytischen Diskurs zum *Tristan*-Vorspiel.⁶ Sowenig Wagner für derlei Versuche übrig hatte, dem Auge das Primat über das Ohr einzuräumen, so sehr fand die Musikforschung des 20. Jahrhunderts Gefallen an einem solch architektonischen Formdenken. Bereits in der ersten Formanalyse der in Rede stehenden Partitur finden sich gleich mehrere Visualisierungen. Sie erschien 1920 in der zweiten Auflage von Hugo Leichtentritts *Musikalische Formenlehre*, welche als eine der populärsten Abhandlungen ihrer Art des 20. Jahrhunderts gilt.⁷ Die recht knappe *Tristan*-Analyse wird von einer Darstellung begleitet, die mir aufgrund ihrer Gestaltungsweise bemerkenswert erscheint (Abb. 1). In ihr kennzeichnet Leichtentritt einerseits jeden Formabschnitt durch einen eigenen Buchstaben und stellt andererseits Beziehungen zwischen den sieben Formteilen mittels Klammern dar. Warum er nicht auf die herkömmliche musiktheoretische Nomenklatur in Form von Buchstabenwiederholungen zurückgreift – wie er es in seinen anderen Analysen auch durchaus praktiziert – bleibt offen. Meine These ist, dass diese Art der Darstellung die für das Vorspiel eigentümliche Spannung zwischen musikalischer Referenz und Differenz widerspiegelt. Am Ende des Textes werde ich auf diese Abbildung mit Bezug auf meine eigene Formdeutung zurückkommen.

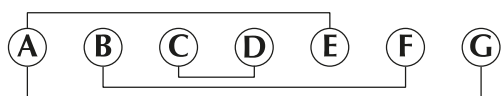


Abbildung 1: Leichtentritts Formanalyse des *Tristan*-Vorspiels⁸

Im Folgenden konzentriere ich mich auf die beiden umfangreichsten, detailliertesten und einflussreichsten Formdeutungen des *Tristan*-Vorspiels, gemeint sind jene von Alfred Lorenz und Robert P. Morgan. Beide machen sich eine visuelle Denkfigur für ihre Formthese zu eigen, deren Implikationen und Bedeutung ich vergleichend reflektiere. In einer zur Synthese übergehenden Zusammenführung der ausgebreiteten formalen Tendenzen stelle ich eine eigene Formdeutung zur Diskussion. Mithilfe des von Gilles Deleuze und Simone Mahrenholz konturierten zeitphilosophischen Gedankens, dass das Charakteristikum der Wiederholung die Differenz sei, erfolgt ein Dreischritt von Lorenz' Bogen über Morgans Kreis hin zu der Denkfigur einer Spirale. Den Abschluss bildet eine knappe Reflexion ebenjener Denkfigur in Anbetracht der gegenwärtigen musikjournalistischen und kulturellen *Tristan*-Rezeption.

4 Wagner 1983, 56.

5 Voss 1978, 177.

6 Wagner verwendete sowohl den Begriff »Einleitung« (2012) als auch »Vorspiel« (1970, 93 f.). Ich nutze hier letzteren, da er sich im Diskurs stärker etabliert hat.

7 Vgl. Schaper 2017.

8 Entnommen aus Leichtentritt 1987, 369.

BOGEN

Lorenz' apologetisch motivierte Analyse richtet sich gegen einen der ältesten Topoi der anti-Wagner'schen Kritik, der Formlosigkeit. Nach ihm weise das Vorspiel eine »vollkommene Bogenform« auf.⁹ Zu dieser Auslegung gelangt er, indem er es in Hauptsatz, Mittelsatz, Reprise und Coda einteilt. Der Hauptsatz gliedere sich zudem in Haupt- und Seitenthema und zwischen Hauptsatz und dessen Reprise stehe ein dreiteiliger Mittelsatz. Die Coda klammert er aus der Bogenform aus.

Vergleicht man Lorenz' Formdeutung mit jener in Leichtentritts *Formenlehre*, lassen sich klare Parallelen feststellen (Abb. 2). Ein zentraler Unterschied zwischen den Deutungen liegt in der Beziehung zwischen Beginn und Höhepunkt des Vorspiels. Zwar sei es nach Lorenz

außerordentlich verdienstlich, daß er [Leichtentritt] den Steigerungsteil als dem Anfang entsprechend erkennt. Freilich getraut er sich nicht, dies als die tatsächliche Reprise klipp und klar zu erklären, er spricht nur von einer »wenigstens angedeuteten Reprise« (S. 370). Ein anderes Mal will er schwankend auch die Coda in ein Reprisesverhältnis zum Anfang bringen.¹⁰

Lorenz bewertet die formanalytische Uneindeutigkeit bei Leichtentritt negativ. Hingegen handelt es sich bei Lorenz um eine an Symmetrie und idealisierten Proportionen orientierte Analyse. Lorenz schreibt dem Vorspiel eine »fabelhafte Symmetrie« zu, während gleichzeitig etwa Vortragsbezeichnungen wie Fermaten oder *ritenuto* den zur gewünschten Taktanzahl fehlenden Anteil konstituieren sollen.¹¹ Dies trübt den Eindruck einer weitgehend nachvollziehbaren und akribischen Formanalyse. Er schreibt von »phänomenaler Einfachheit«, während er mit der Analyse-Schere jedwede Abweichung beseitigt, die nicht in die Bogenform-Schablone passt.¹² So hat Lorenz – wie es Egon Voss mit Blick auf die *Ring*-Analyse formuliert – »stets die Elle des Schemas angelegt und das Unregelmäßige zur Regelmäßigkeit zurechtgestutzt.«¹³

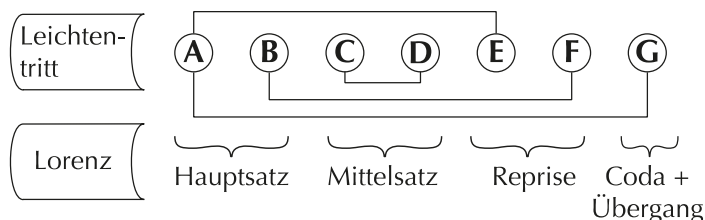


Abbildung 2: Formdeutungen von Leichtentritt und Lorenz im Vergleich

Dieser Dogmatismus wird insbesondere anhand des Schlusses des Vorspiels deutlich, in dem Lorenz nur noch »kodaartig nachhallende Bruchstücke aus allen Teilen des Vorspiels [...] [sieht], die, wie todeswund, vereinzelt nochmals aufzucken, ohne sich zu ei-

9 Lorenz 1922–23, 467.

10 Lorenz 1926, 24, wiederum die 2. Auflage von Leichtentritts *Formenlehre* (1920) zitierend. Lorenz reagierte auf Leichtentritts Analyse erst im erneuten Abdruck seines Aufsatzes (1922–23) in seiner Monographie (1926). Ein Jahr später integrierte Leichtentritt wiederum Lorenz' Termini »Bogen-« und »Barform« in die 3. Auflage seiner *Formenlehre* (1927).

11 Vgl. Lorenz 1922–23, 467.

12 Ebd., 458.

13 Voss 1978, 178.

ner einheitlichen Kundgebung zu vereinigen.«¹⁴ Dass er diesem Abschnitt keine weitere Beachtung schenkt, erstaunt insofern, als er sich doch von Leichtentritts Annahme, ihn als Wiederkehr des Anfangs zu werten, deutlich distanziert. Stattdessen betrachtet Lorenz den gesamten Teil nach der Klimax nicht mehr als zum Vorspiel gehörig und als etwas von ihm »Abgesondertes«.¹⁵ Er stützt sich hier auf die Version des Vorspiels von 1860, für die Wagner einen konzertanten Schluss komponierte, der mit Takt 90 des Vorspiels einsetzt, denn: »Wenn Wagner also hierbei mehrere Schlußakte unterdrückte [gemeint sind T. 90–111], so ist der psychologische Beweis erbracht, daß er diese nicht mehr zum Vorspiel rechnete, sondern als Übergang in den ersten Akt betrachtete.«¹⁶ Die Fragwürdigkeit einer psychologischen Beweisführung außer Acht gelassen, ist Lorenz' Argument bereits deswegen nicht überzeugend, weil Wagner den konzertanten Schluss bereits 1863 selbst *ad acta* legte zugunsten einer konzertanten Version des Vorspiels, in welcher der Schluss des Musikdramas (T. 1621–1699) übergangslos nach dem Ende des Vorspiels (T. 111 und eben nicht T. 90) erklingt. Da der Vorspiel-Schluss unvereinbar mit Lorenz' Formthese scheint, klammert er ihn nicht nur aus der Bogenform aus, sondern bestreitet sogar seine Zugehörigkeit zum Vorspiel.

Lorenz' formanalytische Auseinandersetzung mit dem Vorspiel stellte aufgrund ihrer Detailliertheit und ihrer Fokussierung auf größere Formen (weg von der Leitmotivanalyse) ein Novum dar.¹⁷ Obschon sie durch eine musikalische Formdogmatik gekennzeichnet ist, setzte sie einen wissenschaftlichen Diskurs in Gang, in dem Lorenz seit den 1960er-Jahren – auch aufgrund seines nationalsozialistischen Engagements – als Negativbeispiel und Strohmann fungierte.¹⁸ Durch die Kritik am Formdogmatismus rückte die Frage ins Blickfeld, wie die Dichotomie zwischen formanalytisch bedingter Einteilung in Segmente und dem Höreindruck kontinuierlichen Fließens, sukzessiv-unmerklicher Steigerung überwunden werden kann.

KREIS

Auf genau dieses Problem zielt Robert P. Morgans Frage: »How can the form of the Prelude be analyzed so as to respond to the dynamic character of the music, confirming rather than opposing or ignoring it?«¹⁹ Seine Analyse gehört zu ebenjenen Reaktionen auf Lorenz. Die Unvereinbarkeit zwischen symmetrischer Bogenform und dem konstatierten Charakter des Vorspiels führt Morgan zur Absage an herkömmliche Analyseansätze: »The Prelude is so continuous in effect and consistent in development that the notion of separating it into small segments seems counterproductive, if not blasphemous.«²⁰ Morgan beruft sich auf die Grundsatzdiskussion über die vermeintliche Kluft zwischen Hörerfahrung von Musik und

14 Lorenz 1922–23, 466.

15 Ebd., 472.

16 Ebd., 473. Meine Taktzählung folgt der Ausgabe von Robert Bailey (1985).

17 Vgl. Thorau 2003, 182–190.

18 Vgl. McClatchie 1998.

19 Morgan 2000, 73.

20 Ebd., 69.

der Art und Weise, wie sich ihr wissenschaftlich genähert wird.²¹ Sein zentraler Vorwurf an Lorenz' Analyse lautet:

Perhaps most discomfoting is the failure of Lorenz's analysis to do justice to what any listener hears [...]: that the Prelude traces a continuous, architectonically unbalanced span of music, developing for three-quarters of its length to a climax, followed by a relatively brief collapse and dissolution, all without definitive break. His clear-cut sectional form – with its balanced tonal structure and well-articulated, classically derived formal functions (main theme, secondary theme, middle section, reprise, coda, transition) – contradicts the processive nature of the music.²²

Eine mögliche Lösung dieses Problems stelle die Abkehr von traditionellen Formmodellen dar, verbunden mit dem alleinigen Fokus auf die Repetition als formbildenden Faktor. Während Lorenz' Analyse zu einem deduktiven Ansatz tendiert, versucht Morgan die Richtung der Induktion einzuschlagen, indem er durch die Analyse des Notentexts ein Formmodell zu konstruieren versucht, anstatt von vornherein von einem solchen auszugehen. So gelangt er zu drei mehrmals erklingenden Haupteinheiten (markiert durch Großbuchstaben in Abb. 3), welchen fünf kurze und nur einmalig erklingende Nebeneinheiten gegenüberstehen (markiert durch Kleinbuchstaben). Diese Einheiten sind mit der tonalen Struktur verbunden, indem Morgan ihnen aufgrund der Außenstimmenkonstellation am Anfang und Ende der jeweiligen Einheit bestimmte Terzen zuweist. Seine Hauptthese lautet, dass diese Einheiten zirkular arrangiert sind.

Trotz Morgans anvisierter Abkehr von der musikanalytischen Tradition durch eine Bottom-up-Methodik ist seine Denkfigur eines Kreises keineswegs ohne Vorbilder. Im Allgemeinen hat die Idee der Visualisierung musikalischer Prozesse durch Liniengebilde und Kurven bereits Tradition.²³ Im Speziellen lässt sich die Beschreibung des Vorspiels mittels einer Kreis-Metaphorik bereits bei Ernst Kurth und Heinrich Poos beobachten.²⁴ Und letztlich ist die Figur des Kreises per se keinesfalls ästhetisch »neutral«, sondern ein kulturgeschichtlich dominantes visuelles Argument für Perfektion, das bereits im *Compendium musicae* (1618) von René Descartes vorzufinden ist.²⁵

Wie in Abbildung 3 zu sehen ist, positioniert Morgan Einheit A in den Mittelpunkt, um welche die restlichen Einheiten kreisförmig angeordnet sind. Einheit A führt immer zu Einheit B, mit welcher der Kreisprozess beginnt. So führt B über Einheit v und C zu B zurück und beschreibt die erste Kreisbewegung. Diesem Ablauf folgend führt Einheit w nun

21 Vgl. bereits Cook 1987.

22 Morgan 2000, 72.

23 Vgl. zu musikalischer Kurvendarstellung und -theorie im 20. Jahrhundert Klein 2015, 207–237. Vgl. ebenso Mersmann 1922–23, 261. Mersmanns Kurvendarstellung zu Joseph Haydns Klaviersonate in Es-Dur (Hob. XVI: 49) wurde bezeichnenderweise nicht nur kurz nach Leichtentritts Formvisualisierung des *Tristan*-Vorspiels, sondern auch im selben Jahr und in derselben Zeitschrift wie Lorenz' Formanalyse veröffentlicht. Vgl. auch die künstlerischen Visualisierungen von Musik im Deutschland der 1920er (Probst 2020).

24 Kurth bedient sich etwa der Bewegungsmetapher des »Hin- und Herkreisen[s]« (Kurth 1920, 325) bzgl. der zugrundeliegenden Tonarten. Nach Poos könne die »inventionale Leistung Wagners [...] vorgestellt werden als eine Verfremdung der überlieferten musiksprachlichen Kreis- und Symmetriesymbolik« (Poos 1987, 67). Poos widmet sich der Symbolik des Kreissatzes in Gottfried von Straßburgs und Wagners *Tristan*-Text und setzt sie mit dem komponierten Kreissatz, der musikalisch-rhetorischen *circolo*-Figur, im Musikdrama in Beziehung (vgl. ebd., 66–74).

25 Der Kreis ist eine prominente Denkfigur im jüngeren formanalytischen Diskurs. Vgl. Taylor 2010; Hepokoski/Darcy 2006, 611–614; Berger 2007, 45–129.

zu C. Anstelle von B erklingt jetzt allerdings Einheit x mit derselben Terz von B und führt zur Einheit B-3 (die jedoch durch die Terz von C gekennzeichnet ist). B-3 führt wiederum zur herkömmlichen Einheit B mit ihrer ursprünglichen Terz (*f-a*). Einheit y durchbricht sodann den Kreisprozess und führt zum Zentrum A. Diese Reprise von A führt – wie zuvor – zurück zu B. Einheit z führt jedoch zurück zu Einheit A, die erneut zu B führt. Schließlich leitet die Einheit A-4 in die anfängliche Tonart der ersten Szene (c-Moll).

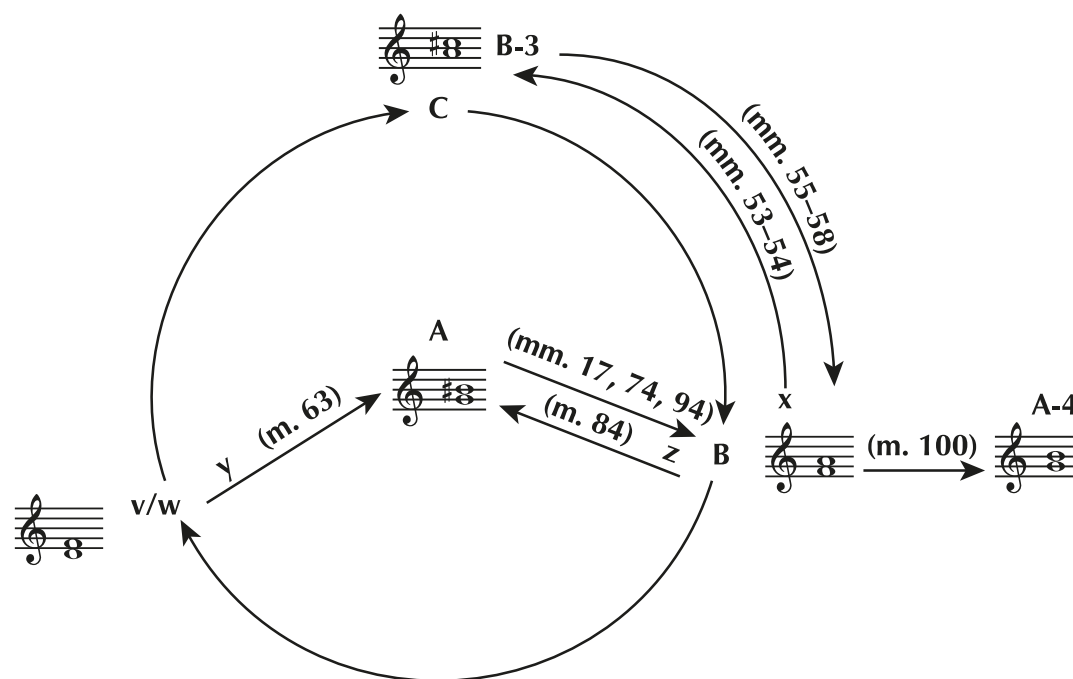


Abbildung 3: Morgans Kreisfigur²⁶

Die Denkfigur eines Kreises beruht bei Morgan somit auf der stetigen Wiederkehr einer geringen Anzahl an Einheiten einerseits und der Terzprogression *f-a*, *d-f*, und *a-cis* andererseits, deren Bewegung – sofern man das *cis* enharmonisch zum *des* umdeutet – ebenso mit der Kreismetapher beschreibbar ist. Morgan räumt selbst ein, dass sich die einzelnen Einheiten teilweise nicht voneinander abgrenzen lassen.²⁷ Insbesondere bei den Nebeneinheiten und ihren Außenstimmen weicht er stellenweise vom Ansatz der Induktion ab, um seiner These der Terzprogression nicht das Fundament zu entziehen.²⁸ Ähnlich wie bei Lorenz ist Morgans Analyse keineswegs frei von einem idealisierenden ›Zurechtlesen‹ zur Sicherung analytischer Systemkonformität. Nichtsdestotrotz zeigt Morgan mit der Repetition als *conditio sine qua non* für Formbildung auf eindrückliche Weise das außerordentliche Ausmaß der Wiederholung im Vorspiel: »Of course, the repetition of formal units in itself is nothing new. What is new (paradoxically) is the *extent* of repetition.«²⁹ Abbildung 4 stellt die Formanalysen des Vorspiels von Leichtentritt, Lorenz und Morgan synoptisch dar.

26 Entnommen aus Morgan 2000, 90.

27 Vgl. ebd., 94.

28 Am auffälligsten ist dies in der tonalen Analyse von Einheit z. Während bei allen anderen Einheiten die Anfangsterz die Außenstimmen-Konstellation definiert, weicht Morgan bei Einheit z von diesem Prinzip ab, indem er die Endterz hierfür auswählt. Vgl. ebd., 79–86.

29 Ebd., 99.

SPIRALE

Wenngleich Morgans Erkenntnis zur Wiederholung im Vorspiel das Resultat eines Prozesses ist, der seinen Ausgangspunkt im Problem einer formanalytischen Segmentierung angesichts des fließenden Charakters besitzt, scheint das Ergebnis diesen Konflikt weniger aufzulösen, als in seinem Akzent zu verschieben, denn: Wie lässt sich die oft konstatierte Steigerung³⁰ innerhalb des Vorspiels erklären, wenn doch andauernde Repetition vorherrschend ist? Morgans Kritik an Lorenz' Analyse zielt auf den Widerspruch zwischen Hörwahrnehmung und einer symmetrischen Bogenform. Doch auch bei Morgans Denkfigur sollte kritisch gefragt werden, inwieweit diese den (auch von ihm selbst konstatierten) Höreindruck widerspiegelt.³¹ Wiewohl sich noch Eigenschaften wie »continuous in effect and consistent in development«³² mit der Kreisfigur assoziieren lassen, scheint der Aspekt der Steigerung (»developing for three-quarters of its length to a climax«³³) in dieser Figur nicht angemessen erfasst. Folgt man zudem Morgans Erkenntnis, lohnt sich gesondertes Nachdenken über das Konzept der Wiederholung an sich.

Gilles Deleuze schreibt in seinem Nietzsche-Buch hinsichtlich des Gedankens ewiger Wiederkehr: »In der ewigen Wiederkunft kehrt nicht Ein- und Dasselbe zurück, sondern ist die Wiederkunft selbst das Eine, das allein vom Diversen und von dem sich Unterscheidenden ausgesagt wird.«³⁴ Sie ist demgemäß keine zyklische Rückkehr desselben oder des Einen oder des Ganzen. Vielmehr ist die Differenz Charakteristikum der Wiederholung.³⁵ So lässt sich *ex negativo* formulieren, dass die Wiederholung gerade nicht das Wiederholte darstellt, da das Ergebnis der Wiederholung ungleich ihrem Ursprung ist. Wiederholung ist – wenn auch nicht darauf reduzierbar – die »begriffslose Differenz«, wie Deleuze es in seiner Dissertationsschrift *Différence et Répétition* formuliert.³⁶

Den Gedanken einer Gleichzeitigkeit von zeitlicher Zirkularität und zeitlich-linearer Entwicklung greift Simone Mahrenholz auf, um die Beschreibung evolutionärer Prozesse seitens der Astro- und irdischen Physik mit der Kunstform Musik in Beziehung zu setzen:

Die Zeitzyklen, in denen Vorgänge sich wiederholen, sind strukturbildend und damit systemerhaltend, darunter liegt jedoch insofern ›Entwicklung‹, als diese ständige Wiederholung nie perfekt, sondern in stets leicht ›fehlerhafter‹ Kopie stattfindet; in der Evolution greifen so Zeitkreis und Zeitpfeil, ›reversible‹ und lineare Zeit ineinander [...]. Durch die stete leichte Abweichung

30 Vgl. Leichtentritt 1987, 369; Lorenz 1922–23, 455; Morgan 2000, 77.

31 An anderer Stelle bin ich mit einem Kollegen musikpsychologisch und empirisch an diese Frage herangegangen. Dort konnten wir zeigen, dass die Mehrzahl der Befragten ihrer eigenen Wahrnehmung des Formverlaufs gemäß die Spirale als visuelles Korrelat des *Tristan*-Vorspiels präferierten. Vgl. Rudolph/Küssner 2018.

32 Morgan 2000, 69.

33 Ebd., 72.

34 Deleuze 1985, 53.

35 Vgl. ferner Derrida 1988. Er verbindet mit der Idee einer ›Iterabilität‹ von Zeichen die Wiederholung mit der Andersheit, sodass jede Wiederholung einer Äußerung eine Variation ihrer vorherigen Bedeutung produziert.

36 Deleuze 2007, 45–47. Vgl. auch Goodman/Elgin 1989, 95–99. Goodmans Konzept der »kontrastiven Exemplifikation«, welches er für die Variation in den Künsten entwickelte, beschreibt die paradoxe Bezugnahme durch eine (musikalische) Variation auf ein Thema sowohl über gemeinsame als auch nicht-gemeinsame Merkmale. Vgl. hierzu wiederum Thorau 2012, 171–176.

innerhalb des rhythmisch organisierten Zyklus gerät die Struktur dabei früher oder später in eine Krise, das System fällt aus der ›Warteschleife‹ in einen Chaos-Ordnungs-Übergang.³⁷

Während für Nietzsche ein zyklisches Zeitverständnis grundlegend ist, könne diese Gleichzeitigkeit von Linearität und Zirkularität musikästhetisch als eine »spiralförmig, sich verengende Zeitbewegung« verstanden werden.³⁸ Den Hörer:innen des Vorspiels begegnet zwar ein – wie Morgan feststellte – außerordentlich hoher Grad an Repetition, doch auch der hohe Grad an ›Fehlerhaftigkeit‹ dieser Repetition (oder besser: Differenz) ist bemerkenswert, welche – und dies mag zunächst paradox erscheinen – durch den hohen Grad an Repetition exponiert wird. Durch die ständige Wiederholung im Vorspiel wird ihr Status als Wiederholung zunehmend infrage gestellt. Instrumentation, Zwischenstimmen, Harmonisierung, Dynamik, Tempi usw. führen im Orchestervorspiel dazu, dass sich die Wiederkehr immer weiter von ihrem Ursprung entfernt. Es entsteht eine Spannung zwischen Resultat und Ursprung der Wiederholung.

Morgans Kreisfigur ist in Teilen irreführend, da sie diese Spannung nicht widerspiegelt. Die Wiederholungen von Einheit A sind eben nicht identisch mit der vorherigen Einheit A (wie es die Visualisierung mittels eines Kreises suggeriert). Stattdessen scheint sich die besagte Spirale adäquater für eine formanalytische Denkfigur des Vorspiels zu eignen, da in ihr Zirkularität und Linearität ineinander fallen.³⁹ Abbildung 5 stellt einen solchen Visualisierungsversuch dar. Bei der Einteilung und Bezeichnung von Abschnitten orientiert sie sich an Morgan. Da ich in meiner Analyse einen Mittelweg zwischen Lorenz'scher Deduktion und Morgan'scher Induktion gehe, indem ich ihr ein anderes Konzept von Wiederholung zugrunde lege (Differenz als integraler Bestandteil), betrachte ich die von Morgan als Gelenkstellen gedeuteten Nebenabschnitte als zu den Haupteinheiten gehörig und als Resultat ihrer Transformationen. Lediglich Morgans Gelenkstelle z wurde als Einheit K (wie Klimax, Katastrophe oder auch in Anlehnung an Mahrenholz: Krise) integriert, da ihr aufgrund ihrer Größe und der Verschränkung von motivischen Elementen aller Abschnitte die Einstufung als Gelenkstelle nicht gerecht würde.

Mit einer solchen konischen Spirale lassen sich sowohl eine zeitliche Entwicklung als auch eine zunehmende Steigerung darstellen. Stellt man sich eine Draufsicht der konischen Spirale vor, welche einer archimedischen Spirale als Grundriss entspricht, wird zudem die motivische Annäherung der Einheiten aneinander verdeutlicht (Abb. 6). Den Beginn habe ich – wie Morgan – ins Zentrum positioniert, da die Musik des Anfangs in der Tat als Ursprung des gesamten Vorspiels verstanden werden kann.⁴⁰ Der folgende Steigerungsabschnitt kann dann als versuchte Rückkehr zu diesem Anfang gedeutet wer-

37 Mahrenholz 2016.

38 Ebd. Vgl. auch Helbing 2011, der das Bild der Spirale in seiner Analyse von Maurice Ravel's *La valse* verwendet.

39 Der Gedanke, dass sich Resultat und Ursprung der Wiederholung unterscheiden, ist für die musikalische Formanalyse selbstverständlich nicht neu: Bereits August Halm setzt die musikalische Wiederholung mit dem Bild der Spirale in Beziehung (Halm 1914, 49). Während sich Halm auf den Sonatensatz und somit auf die eine Wiederkehr bzw. Reprise bezieht, ist das *Tristan*-Vorspiel durch andauernde Wiederkehr charakterisiert.

40 Vgl. bereits Anheisser 1920–21, 268. Einer *mise en abyme* ähnlich ist auch die Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz schon in den ersten Takten des Vorspiels *en miniature* vorhanden, weil die erste musikalische Phrase (T. 1–3) nicht einfach nur wiederholt wird, sondern die Wiederholung dort einsetzt, wo die vorherige Gestalt endete (reale Sequenz). Zur Sequenzgestaltung in den ersten Takten des *Tristan* vgl. Jabs/Rudolph 2019.

den. Durch die stetige Abweichung von dem Wiederholten erfolgt eine Annäherung der Einheiten aneinander, weswegen eine Zuordnung immer schwieriger wird und im erreichten Mittelpunkt der archimedischen Spirale, der dem höchsten Punkt in der konischen Spirale entspricht, nicht mehr möglich ist. Die Musik mündet in eine virtuelle Gleichzeitigkeit (K) aller vergangenen Formteile.

Die Dichotomie von Wiederholung und Differenz kann durch die Denkfigur einer Spirale zugunsten der Kausalitätskette Differenz durch Wiederholung aufgehoben werden. So wird nicht nur die von Morgan konstatierte Wiederholung dargestellt, sondern auch die zunehmende Veränderung und Abweichung von den ursprünglichen Einheiten räumlich verbildlicht. Durch die immer stärkere Differenz und Entfernung vom Ursprung gerät – in Mahrenholz' Worten – die Struktur zwangsläufig in eine Krise, welche im Vorspiel als die Klimax beschrieben werden kann: die »höchste Kraftentfaltung«,⁴¹ der »phänomenale Absturz«,⁴² Richard Wagners »Umsonst!«⁴³ Auch dies lässt sich mit der Denkfigur assoziieren, da eine nach innen verlaufende Spirale zwangsläufig irgendwann aufgrund des immer geringer werdenden Platzes in eine Krise gelangt.

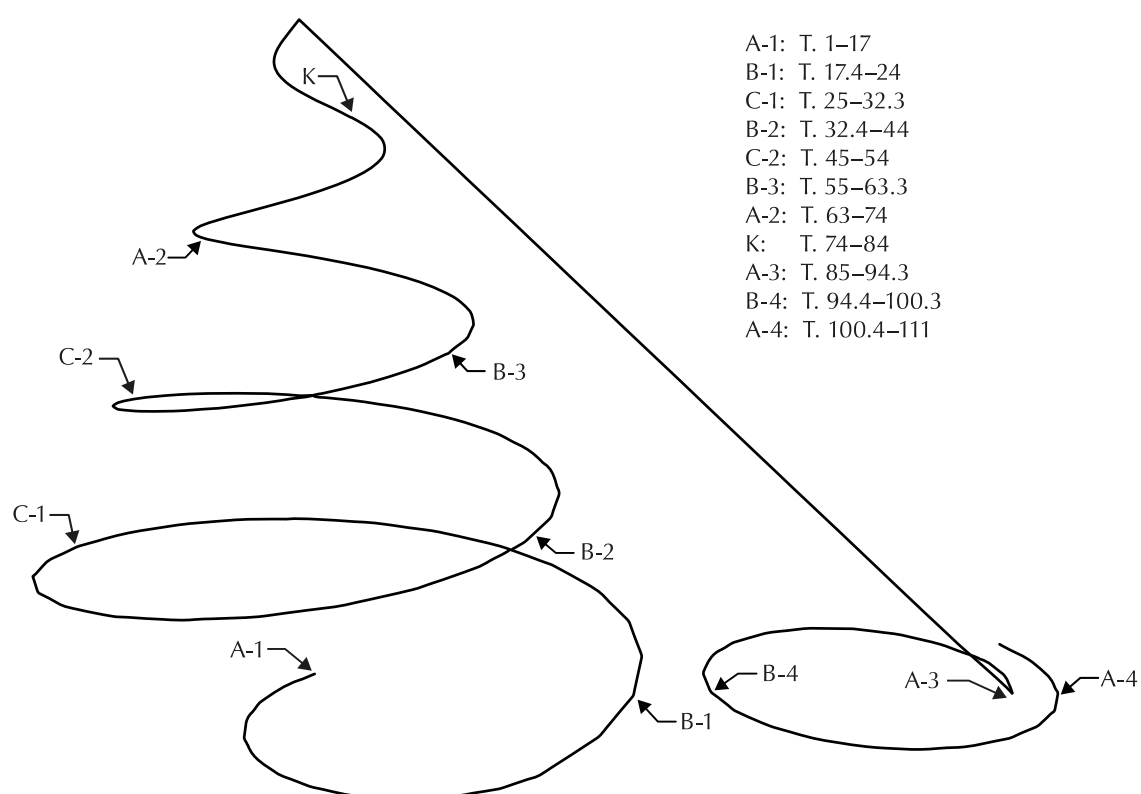


Abbildung 5: Die Form des *Tristan*-Vorspiels als (konische) Spirale

41 Leichtentritt 1987, 369.

42 Lorenz 1922–23, 467.

43 Wagner 1970, 94.

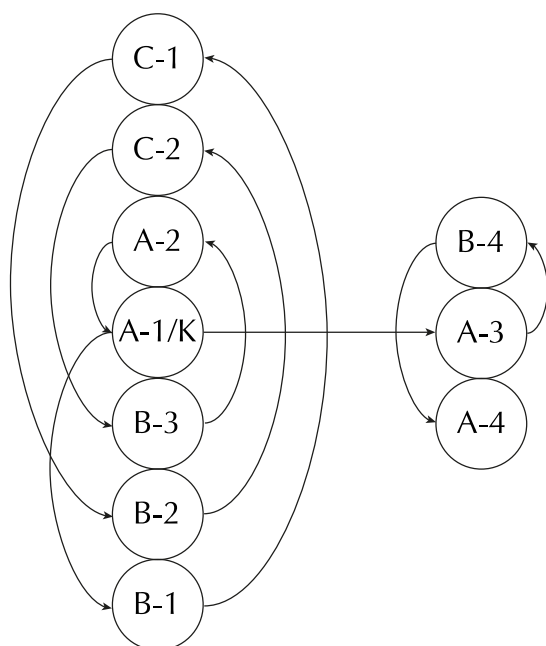


Abbildung 6: Die Form des *Tristan*-Vorspiels als (archimedische) Spirale

Ich möchte mit meiner Idee einer Spirale produktiv an Morgans aufschlussreiche Analyse anknüpfen und verstehe diese Denkfigur mehr als Konsequenz oder logische Fortführung denn als Gegenposition. Da in der Denkfigur einer Spirale Linearität und Zirkularität ineinandergreifen, kann mit ihr sowohl das außerordentliche Ausmaß an Repetition als auch die konstante Entwicklung und Steigerung beachtet und dargestellt werden. Der Denkfigur liegt mithin sowohl ein Konzept von Form als Prozess (sequentielle Beschreibung) als auch Struktur (synoptische Darstellung) zugrunde.⁴⁴

* * *

Ohne dass es Leichtentritt selbst erläutern würde, bringt seine eigenwillige Kombination von Klammern, mit denen Formteile zu einer Art Reprisesstruktur verknüpft sind, und Bezeichnung dieser Formteile als wiederholungslose Reihe die Gleichzeitigkeit von Referenz und Differenz bereits auf den Punkt (Abb. 1). Das hier diskutierte Phänomen der zunehmenden Differenz bei ständiger Wiederholung ist folglich schon in der ersten Formvisualisierung des Vorspiels erkennbar. Mir scheint die Denkfigur einer Spirale jedoch nicht nur mit der ersten Formanalyse des Vorspiels überhaupt, sondern auch mit der gegenwärtigen Rezeption dieser Musik vereinbar. In einer Passage seines Krebstagebuchs beschreibt Christoph Schlingensiefel das Hören des Vorspiels als intensive Rauscherfahrung:

Jetzt ist es schon spät am Abend und ich habe mir gerade die Ouvertüre von ›Tristan und Isolde‹ angehört. Da hat es mich komplett gerissen, ich habe am ganzen Körper gebebt und kaum noch Luft gekriegt. Ich glaube, ich sah aus wie jemand, der einen epileptischen Anfall oder einen Krampf hat. Es war unbeschreiblich, ein absoluter Rausch, ein Abheben. Und ich habe alle gesehen. Alle haben gelächelt und von oben gewunken. Mein Vater und Alfred, Richard Wagner war auch da, alle waren da. Es war wie eine Riesenwolke, wir waren alle da drin, ich schwebte nur etwas weiter unten.⁴⁵

44 Vgl. zu diesen Polen traditioneller Formauffassung Danuser 2002.

45 Schlingensiefel 2009, 163. Vgl. hierzu auch Van der Horst 2013.

Schlingensiefs Höreindruck mobilisiert eine Metapher, die für die *Tristan*-Rezeption zentral ist, den Sog. In unzähligen Besprechungen von Inszenierungen und Interpretationen wird der Musik eine Sogwirkung attestiert.⁴⁶ Barbara Angerer-Winterstetter spricht in der Kritik vom Bayreuther *Tristan* 2015 unter der Leitung von Christian Thielemann von »jene[m] ›Tristan‹-Sog, der einen schon im Vorspiel packt.«⁴⁷ Rüdiger Winter scheint in der Besprechung einer Wiederveröffentlichung des 1966er Bayreuther *Tristan* unter der Leitung von Karl Böhm das Publikum geradezu warnen zu wollen, wenn er schreibt: »Sie werden regelrecht hineingezogen, können diesem musikalischen Sog nicht entgehen.«⁴⁸ Auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem *Tristan* ist diese Metapher zu finden: So sieht etwa Dieter Borchmeyer den »todeseerotische[n] Sog« als ein zentrales Thema des Musikdramas.⁴⁹ In Lars von Triers Film *Melancholia* (2011) besitzt die Sogwirkung des Vorspiels gar die Kraft, einen Planeten, der um ein Vielfaches größer als die Erde ist, anzuziehen und mit ihr kollidieren zu lassen.⁵⁰ Mariusz Trelińskis *Tristan*-Inszenierung an der New Yorker Metropolitan Opera (2016/17) greift diese filmische Bedeutungszuschreibung auf und lässt eine schwarze Sonne während des Vorspiels auf die Erde (und das Publikum) zurasen.⁵¹

Durch ihre Linie, die sich in schraubenförmiger Drehung einem Zentrum annähert, lässt sich mit der Denkfigur einer Spirale auch jene charakteristische Wirkungsmetapher des Soges assoziieren, die häufig für das gesamte Musikdrama herangezogen wird. Die auf Morgans Formanalyse aufbauende Denkfigur zur Erfassung der musikalischen Form des Vorspiels trifft sich also mit einem in der gegenwärtigen popkulturellen und journalistischen Rezeption des *Tristan* immer wieder beschworenen Bildes.⁵²

Literatur

- Angerer-Winterstetter, Barbara (2015), »Im Liebeslabyrinth«, *Donaukurier*, 26. Juli. <https://www.donaukurier.de/archiv/im-liebeslabyrinth-3967282> (25.6.2023)
- Anheisser, Siegfried (1920–21), »Das Vorspiel zu ›Tristan und Isolde‹ und seine Motivik. Ein Beitrag zur Hermeneutik des Musikdramas Wagners«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3, 257–304.
- Bailey, Robert (Hg.) (1985), *Wagner: Prelude and Transfiguration from ›Tristan and Isolde‹. The Authoritative Scores, Historical Background, Sketches and Drafts, Views and Comments, Analytical Essays*, New York: Norton & Company.
- Berger, Karol (2007), *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley: University of California Press.

46 Vgl. etwa Brandenburg 2011, Stepan 2016, Jarolin 2013 oder Rudiger 2016.

47 Angerer-Winterstetter 2015.

48 Winter 2017.

49 Borchmeyer 2009, 378.

50 Vgl. Rudolph 2022, 171–208; Larkin 2016.

51 Vgl. Rudolph 2022, 279–281.

52 Ich danke der Jury des wissenschaftlichen Wettbewerbs 2022 der *Gesellschaft für Musiktheorie* für ihre kritischen und konstruktiven Kommentare zu einer früheren Version dieses Artikels.

- Bonds, Mark E. (2010), »The Spatial Representation of Musical Form«, *The Journal of Musicology* 27/3, 265–303.
- Borchmeyer, Dieter (2009), »Vom Kuß der Liebe und des Todes. Eros und Thanatos in der Oper«, in: *Geist, Eros und Agape. Untersuchungen zu Liebesdarstellungen in Philosophie, Religion und Kunst*, hg. von Edith Düsing und Hans-Dieter Klein, Würzburg: Königshausen & Neumann, 369–381.
- Brandenburg, Detlef (2011), »Musiktheaterkritik: Psychopathologie des Liebeslebens«, *Die deutsche Bühne*, 16. Oktober. <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/psychopathologie-des-liebeslebens> (25.6.2023)
- Cook, Nicholas (1987), »Musical Form and the Listener«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/1, 23–29.
- Danuser, Hermann (2002), »Dom und Strom. Bachs cis-Moll-Fuge (BWV 849) und die Ästhetik des Erhabenen«, in: *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, hg. von Michael Märker und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber, 105–134.
- Deleuze, Gilles (1985), *Nietzsche und die Philosophie* [1962], übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Syndikat.
- Deleuze, Gilles (2007), *Differenz und Wiederholung* [1968], übers. von Joseph Vogel, München: Wilhelm Fink.
- Derrida, Jacques (1988), »Signatur, Ereignis, Kontext« [1971], in: *Randgänge der Philosophie*, hg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen, 291–314.
- Goodman, Nelson / Catherine Elgin (1989), *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Halm, August (1914), *Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Georg Müller.
- Helbing, Volker (2011), »Spiral and Self-Destruction in Ravel's ›La valse‹«, in: *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, hg. von Peter Kaminsky, Rochester: University of Rochester Press, 180–210.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.
- Jabs, Ansgar / Pascal Rudolph (2019), »Visualisierung harmonischer Prozesse mithilfe des Circular Pitch-Class Space am Beispiel der Tristan-Sequenz«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2, 167–177. <https://doi.org/10.31751/1016>
- Jarolin, Peter (2013), »Kritik: Zum Finale des Wagner-Jahres zeigt die Wiener Staatsoper ›Tristan und Isolde‹«, *Kurier*, 10. Dezember. <https://kurier.at/kultur/tristan-und-isolde-in-der-staatsoper-zumindest-musikalisch-auf-hohem-niveau/40.057.813> (25.6.2023)
- Jeßulat, Ariane / Felix Wörner (Hg.) (2019), *Graphische Darstellungen in der Musiktheorie*, Themenheft der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/1. <https://doi.org/10.31751/i.48>
- Klein, Tobias R. (2015), *Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur kultur- und wissenschaftlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*, Paderborn: Wilhelm Fink.

- Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, Berlin: Hesse, Reprint Hildesheim: Olms 1985.
- Larkin, David (2016), »›Indulging in Romance with Wagner‹: Tristan in Lars von Trier's ›Melancholia‹ (2011)«, *Music and the Moving Image* 9/1, 38–58.
- Leichtentritt, Hugo (1987), *Musikalische Formenlehre* [1911], Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Lorenz, Alfred (1922–23), »Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5, 455–474.
- Lorenz, Alfred (1926), *Der Musikalische Aufbau von Richard Wagners ›Tristan und Isolde‹* (= Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Bd. 2), Reprint Tutzing: Schneider.
- Mahrenholz, Simone (2016), »Zeit. Musikästhetische Aspekte«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/404707> (25.6.2023)
- McClatchie, Stephen (1998), *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, New York: University of Rochester Press.
- Mersmann, Hans (1922–23), »Versuch einer Phänomenologie der Musik«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5, 226–269.
- Morgan, Robert P. (2000), »Circular Form in the ›Tristan‹ Prelude«, *Journal of the American Musicological Society* 35/1, 69–103.
- Paul, Gerhard (2016), *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen: Wallstein.
- Poos, Heinrich (1987), »Die ›Tristan‹-Hieroglyphe: Ein allegoretischer Versuch«, in: *Richard Wagner: Tristan und Isolde* (= Musik-Konzepte, Bd. 57/58), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 46–103.
- Probst, Stephanie (2020), »Pen, Paper, Steel: Visualizing Bach's Polyphony at the Bauhaus«, *Music Theory Online* 26/4. <https://www.doi.org/10.30535/mto.26.4.6>
- Rudiger, Georg (2016), »›Tristan und Isolde‹ in Baden-Baden: Gefühle in ewiger Nacht«, *Südkurier*, 20. März. <https://www.suedkurier.de/ueberregional/kultur/8222-Tristan-und-Isolde-8220-in-Baden-Baden-Gefuehle-in-ewiger-Nacht;art10399,8604074> (25.6.2023)
- Rudolph, Pascal (2022), *Präexistente Musik im Film. Klangwelten im Kino des Lars von Trier*, München: edition text + kritik. <https://doi.org/10.5771/9783967077582>
- Rudolph, Pascal / Mats B. Küssner (2018), »Visual figures of musical form between musicological examination and auditory perception based on Morgan's analysis of the ›Tristan‹ Prelude«, *Music & Science* 1, 1–10. <https://doi.org/10.1177/2059204318794364>
- Schaper, Christian (2017), »Hugo Leichtentritt. Formenlehre«, in: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Ulrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 285–288.
- Schlingensief, Christoph (2009), *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Steppan, Isabella (2016), »Aufgelöst in Ewigkeit: Tristan und Isolde in Graz«, *bachtrack*, 26. September. https://bachtrack.com/de_DE/kritik-tristan-und-isolde-zoltan-nyari-gun-brit-barkmin-dshamilja-kaiser-markus-butter-graz-2016 (25.6.2023)

- Stollberg, Arne (2006), *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart: Franz Steiner.
- Taylor, Benedict (2010), »Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet, Op. 13«, *The Musical Quarterly* 93/1, 45–89.
- Thorau, Christian (2003), *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart: Franz Steiner.
- Thorau, Christian (2012), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms.
- Van der Horst, Jörg (2013), »In Sachen Wagner bin ich ein Suchender.« Verwandlungsszenen mit Christoph Schlingensiefel, in: *Wagner Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*, hg. von Jan Drehmel, Kristina Jaspers und Steffen Vogt, Hamburg: Junius, 168–177.
- Voss, Egon (1978), »Noch einmal: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner«, in: ders. (1996), *»Wagner und kein Ende«. Betrachtungen und Studien*, Zürich: Atlantis, 169–184.
- Wagner, Richard (1970), *Dokumente und Texte zu »Tristan und Isolde«* (= Sämtliche Werke, Bd. 27), hg. von Carl Dahlhaus, Mainz: Schott.
- Wagner, Richard (1983), »Beethoven« [1870], in: ders., *Dichtungen und Schriften*, Bd. 9, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M.: Insel, 38–109.
- Wagner, Richard (2012), *Tristan und Isolde. Autograph: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth* (= Documenta Musicologica II, 45), kommentiert von Ulrich Konrad, Kassel: Bärenreiter.
- Winter, Rüdiger (2017), »Wagner mit Sogwirkung. »Tristan und Isolde« aus Bayreuth 1966 bei DG Remastered«, *Opera Lounge*. <http://operalounge.de/cd/oper-cd/sogwirkung> (25.6.2023)

© 2023 Pascal Rudolph (pascal.rudolph@hfm-nuernberg.de, ORCID iD: 0000-0001-9315-1542)

Hochschule für Musik Nürnberg

Rudolph, Pascal (2023), Bogen – Kreis – Spirale. Formanalytische Denkgfiguren im musiktheoretischen Diskurs über das Orchestervorspiel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 75–89. <https://doi.org/10.31751/1187>

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

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



eingereicht / submitted: 08/03/2023

angenommen / accepted: 08/03/2023

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 04/07/2023

Ascanio Mayones und Girolamo Frescobaldi *Ancidetemi pur*

Zur Praxis der ›intavolar diminuito‹ in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts

Giovanni Michellini

›Intavolar diminuito‹ bezeichnet die Praxis, ein polyphones Vokalstück für ein Tasteninstrument oder eine Laute (in der spanischen Tradition auch für Harfe und Fidel) umzuschreiben (›intavolare‹) und zu diminuieren. Ein zentrales theoriegeschichtliches Zeugnis dieser Praxis ist Girolamo Diruta's detaillierte Anleitung, mit Geschmack zu diminuieren (›passaggiar‹), in seinem Lehrwerk *Il Transilvano*. Am Beispiel des Madrigals *Ancidetemi pur* von Jacques Arcadelt und dessen Umschriften (›passaggiare‹) von Ascanio Mayone und Girolamo Frescobaldi wird das ›intavolar diminuito‹ und seine Entwicklung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in theoretischer und praktischer Hinsicht rekonstruiert. Dabei zeigt sich, welchen gewichtigen Beitrag das Intavolieren zur Etablierung einer eigenständigen Instrumentalmusik leistete.

›Intavolar diminuito‹ denotes the practice of transcribing (›intavolare‹) and diminishing a polyphonic vocal piece for a keyboard or lute (in the Spanish tradition also for harp and fiddle). A central historical testimony to this practice is Girolamo Diruta's detailed instructions on diminishing with taste (›passaggiar‹) in his treatise *Il Transilvano*. Using the example of the madrigal *Ancidetemi pur* by Jacques Arcadelt and its transcriptions (›passaggiare‹) by Ascanio Mayone and Girolamo Frescobaldi, the ›intavolar diminuito‹ and its development in the first half of the 17th century are reconstructed from a theoretical and practical point of view. This shows the important contribution that intabulation made to the establishment of an independent instrumental music.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 16. Jahrhundert; 16th century; 17. Jahrhundert; 17th century; Geschichte der Musiktheorie; history of music theory; Tabulatur; tablature

Die seit dem 16. Jahrhundert fortschreitende Verselbstständigung und ästhetische Aufwertung der Instrumentalmusik fand im autonomie- und genieästhetischen Ideal ›absoluter Musik‹ ihren Kulminationspunkt. Seit dem 19. Jahrhundert sind es vor allem die großen, herausstechenden instrumentalen Meisterwerke, die unser Bild europäischer Kunstmusik prägen. Andererseits dürften die musikalischen Praxen vergangener Jahrhunderte in mancher Hinsicht denjenigen unserer populär-musikalisch geprägten Gegenwart nicht unähnlich gewesen sein: Hier wie dort spielte improvisierte, für konkrete Anlässe komponierte und im Hinblick auf veränderte Kontexte variierte Vokal- und Gebrauchsmusik eine zentrale Rolle. Dies gilt auch für die Adaption und Weiterverwertung bekannter Vokalkompositionen: Die Jazz-Standards des *Real Book* und die Klavierausgaben berühmter Popsongs (›ABBA – Greatest Hits on Piano‹) haben ihre Entsprechungen nicht erst in den ungezählten Klavierbearbeitungen von symphonischer Musik des 19. Jahrhunderts zu zwei bzw. vier Händen oder aber den Opernparaphrasen (wie etwa der *Rigoletto*-Paraphrase von Franz Liszt), sondern bereits in den Übertragungen polyphoner Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts für Orgel und andere polyphone Instrumente.¹ Dabei bildete (und bildet)

1 Als ›polyphone Instrumente‹ können alle Instrumente bezeichnet werden, auf denen sich die Tabaturen ausführen lassen, d.h. nicht nur die Laute und Tasteninstrumente wie Cembalo und Orgel, sondern – wie man bei spanischen Autoren lesen kann – darüber hinaus auch Harfe und Fidel (›tecla, harpa y vihuela‹). Vgl. Henestrosa 1557, Titelblatt und Cabezón 1966, Titelblatt.

schriftlich notierte, gar publizierte Musik nur das Destillat einer ungleich breiteren improvisatorischen und auralen Musikkultur.

Vor diesem Hintergrund widmet sich die vorliegende Arbeit der Praxis des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, ein polyphones Vokalstück für ein Tasteninstrument oder eine Laute umzuschreiben (›intavolare‹) und zu diminuieren. In erster Linie zeigt sie an zwei einschlägigen Beispielen, wie derartige Bearbeitungen handwerklich funktionieren, worin ihr ästhetischer Mehrwert besteht und welche zentrale Bedeutung sie für die Herausbildung einer autonomen Instrumentalmusik hatten. Darüber hinaus möchte sie dazu anregen, die entsprechenden Techniken selbst zu erproben und zu üben.

Die frühesten Beispiele für die Praxis des Intavolierens polyphoner Musikstücke finden sich im ersten Buch der *Frottole intabulate da sonare organi*, das Andrea Antico 1517 bei Petrucci publizierte. Hier werden die Vokalpartituren in eine Intabulatur für polyphone Instrumente überführt. Die theoretische Reflexion der Intabulatur erfolgt ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zunächst in didaktisch motivierten Instrumentaltraktaten italienischer und spanischer Autoren, die den Instrumentalisten das ›passaggiar‹, auf Spanisch ›glosar‹, auf dem jeweiligen Instrument lehren.²

Zur Etymologie des Wortes ›passaggio‹ findet sich bei Christoph Bernhard der Hinweis, dass »*Variatio*, von denen Italiänern *Passaggio* und insgemein *Coloratura* genannt, ist; wenn ein *Intervallum* durch mehrere kleinere Noten geändert wird.«³ Diego Ortiz schreibt, man möge an einer bestimmten Stelle einen ›passo‹ oder eine ›glosa‹ anbringen und anschließend bis zur nächsten Stelle fortfahren.⁴ Ein Jahrhundert später verwendet Johann Andreas Herbst die Begriffe ›passaggio‹ und ›passus‹ synonym. Von daher hat ›passaggio‹ zwei unterschiedliche Bedeutungen: Es kann die spezifische Diminutionsform ›passaggio‹ meinen oder einen ganzen Abschnitt (›passus‹), der auch andere Diminutionsformen als das ›passaggio‹ enthalten kann.⁵

Das Substantiv in der Pluralform (›passaggi‹) weist folglich auf mehr als einen ›passaggio‹ hin und impliziert eine Abfolge mehrerer ›passaggi‹. Hierher rührt das Verb ›passaggiare‹, worunter die Kunst des Diminuierens verstanden wird: das Variieren oder Kolorieren und die damit einhergehende Verkleinerung von Notenwerten. Dagegen verweist ›passaggiato‹ als Partizip Perfekt auf ein ganzes Stück, das durch ›passaggi‹ und ggf. andere Diminutionen ausgeziert wird. In diesem Sinne greift noch Frescobaldi 1627 im *Secondo Libro di Toccate* auf diesen Terminus zurück, wenn er eine Madrigalintavolation mit dem Titel *Ancidetemi pur d'Arcadelt Passaggiato* versieht.

Die Praxis des ›passaggiare‹ erwächst zweifellos aus der Vokalmusik.⁶ Das erste Buch des zweiten Teils von Girolamo Diruta *Il Transilvano* enthält eine klare Beschreibung davon, wie diese Praxis auf polyphonen Tasteninstrumenten ausgeführt wurde. Diruta zufolge

2 Unter anderen: Maffei 1562; Casa 1584; Bassano 1585 und Rognoni 1592.

3 Bernhard 1963, 73.

4 »[...] haver fatto el passo o glosa sopra qual se voglia punto & vada passar all'altro punto ch' segue [...]« (Ortiz 1553, 5).

5 Man beachte in diesem Zusammenhang, dass in Spanien – im Gegensatz zu Italien – entsprechend der Terminus ›glosa‹ auf ein ganzes Stück mit Diminutionen verweisen kann. Vgl. Henestrosa 1557, fo. lxxvii.

6 Bereits vor Giulio Caccini bezogen sich andere Autoren auf diese Praxis.

existieren zwei Arten des Intabulierens:⁷ das ›einfache Intabulieren‹ (›intavolar semplice‹) und das ›diminuierte Intabulieren‹ (›intavolar diminuito‹).⁸ Für beide Arten gibt Diruta jeweils ein Beispiel. Während beim ›einfachen Intabulieren‹ der Canzone *La Spiritata* von Giovanni Gabrieli sich die Diminutionen auf ›groppi‹ und ›tremoli‹ beschränken, führt das ›diminuierte Intabulieren‹ aufgrund der zahlreichen Diminutionen bei einer Canzonetta von Antonio Mortaro dazu, dass die Vorlage nahezu nicht wiederzuerkennen ist.

Das ›intavolar diminuito‹ ist eine Praxis, die sich insbesondere an den ausübenden Musiker (›musico pratico‹) richtet. Dabei wird gleichwohl eine angemessene Kenntnis der Kontrapunktlehre vorausgesetzt. Diruta sieht das ›intavolare diminuito‹ als eine ›verständige‹ Kunst, die gleichermaßen den guten Sänger und guten Kontrapunktiker erfordert (›l'intavolare diminuito un arte giudiciosissima, si ricerca essere buon Cantore, & anco buon contrapuntista«).⁹

Diruta rät dazu, zunächst Sopran und Bass und anschließend die Mittelstimmen zu intabulieren.¹⁰ Dabei tritt regelmäßig eine Schwierigkeit auf, die Dirutas Forderung, der ausübende Musiker müsse auch ein guter Kontrapunktiker sein, einsichtig macht: Haben in der Vorlage Sopran und Bass einen zu großen Abstand voneinander, kann keine der beiden Hände die Mittelstimmen spielen. Das ist vor allem dann ein Problem, wenn hierdurch nicht eine Füllstimme, sondern ein Soggetto betroffen ist. Nach Diruta besteht die Lösung darin, den Sopran eine Oktave nach unten oder den Bass eine Oktave nach oben zu transponieren. In letzterem Falle muss freilich ausgeschlossen werden, dass es durch eine Stimmkreuzung von Bass und Tenor zu primären Quartan kommt, »was nicht gut wäre« (›che non staria bene‹), wie es bei Diruta heißt.¹¹ Besondere Achtsamkeit ist auch bei der Transposition des Soprans geboten. Hier kann eine Stimmkreuzung mit einer der Mittelstimmen dazu führen, dass aus einer Folge von sekundären Quartan eine Folge von sekundären Quintan wird. In solchen Fällen rät Diruta dazu, den Sopran nur eine Terz, Quarte oder Quinte nach unten zu versetzen. Demnach wäre entweder anstelle des originalen Soprans eine andere Stimme als Oberstimme zu gebrauchen oder zumindest ein anderes Außenstimmenintervall (in moderner Terminologie: eine andere Akkordlage) zu wählen.¹²

7 ›Intavolieren‹ bzw. ›Intabulieren‹ meint den Vorgang des In-Tabulatur-Setzens. Tabulatur (von lat. tabula, tabulatura, ›Tafel‹, ital. intavolatura) bezeichnet »bis ins 18. Jh. im weiteren Sinne die Zusammenziehung aller Stimmen auf zwei Liniensysteme im Unterschied zur Partitur [...]. Im engeren Sinne [bezieht sich der Begriff auf Übertragungen], bei denen statt der Notenschrift ganz oder teilweise Buchstaben, Ziffern und Zeichen verwendet werden.« (Dahlhaus/Eggebrecht [Hg.] 1979, 931.)

8 Diruta 1609, 14.

9 Ebd., 11. Zur Bedeutung des Kontrapunkts schreibt auch Zarlino: »[...] [il musico] eleggerà quello [passaggio], che sarà il migliore, che li tornerà più in proposito, & che farà il suo Contrapunto più sonoro & meglio ordinato, & lascierà da un canto gli altri.« (›[...] wird [der Musiker] das [passaggio] wählen, das am Besten sein wird, das seinem Vorhaben am meisten entspricht und das seinen Kontrapunkt klangvoller und geordneter macht, und die anderen beiseite lassen.«), Zarlino 1589, 193. Bei Diruta (1609, 23) heißt es an anderer Stelle: »[...] certo che mi pare impossibile l'intavolar diminuito senza la cognitione & pratica del Contrapunto.« (›[...] gewiss erscheint es mir unmöglich, l'intavolar diminuito ohne die Kenntnis und Praxis des Kontrapunkts auszuführen.«) Vgl. auch Froebe 2007. Die Übertragung der italienischen Zitate ins Deutsche erfolgte, wenn nicht anders angegeben, durch den Verfasser.

10 Diruta 1609, 11.

11 Ebd., 10.

12 Ebd.

DIMINUTIONEN

»*Diminutio* aber ist/wenn eine grössere Nota in viel andere geschwinde und kleinere Noten *resolviret* und gebrochen wird.«¹³

Grundsätzlich rät Diruta dazu, die ›diminuizione‹ nur auf Noten anzuwenden, die nicht an der ›fuga‹ teilhaben, also das Soggetto bilden. Wollte man gleichwohl das Soggetto diminuieren, sei es gut, die von ihm gegebenen Beispiele zu berücksichtigen.¹⁴ Dazu verweist er auf fünf Typen von Diminutionen: ›minuta‹, ›grosso‹, ›tremolo‹, ›accento‹ und ›clamazione‹. Eine nähere Erläuterung dieser Begriffe fehlt, doch kann ihre Bedeutung mit Hilfe von Traktaten anderer Autoren erschlossen werden.

MINUTA

Bereits Theodor Göllner hat darauf hingewiesen, dass Dirutas ›minuta‹-Beispiele »ganz in der Art von Cabezóns Glosas sind [...]. Dabei löst sich die syllabische Deklamation in längere Melismen mit oft durchgehenden Miniminen auf.«¹⁵ In diesem Sinne lässt sich ›minuta‹ als Synonym von ›passaggio‹ auffassen, das Praetorius wie folgt definiert: »*Passagi*. Sind geschwinde Läufe / welche beydes *Gradatim* und auch *Saltuatim* durch alle *Intervalla* so wohl *ascendendo* als *descendendo*, über den *Noten* so etwas gelten / gesetzt und gemacht werden.«¹⁶

Beispiel 1: ›Minuta sopra la parte del soprano‹ nach Diruta¹⁷

Bei Diruta heißt es: »Die Minuta kann durch andere Stimmen verlaufen [d.h. die Ton-ebenen anderer Stimmen ergreifen], wobei sie so viel wie möglich die anfänglichen Kon-

13 Praetorius 1619, 232.

14 Diruta 1609, 14.

15 Göllner 2001, 52 f. mit Bezug auf Cabezón 1966.

16 Praetorius 1619, 240. Hinsichtlich der ›passaggi‹ finden sich ausführliche Informationen bei Zacconi 1596, 65r und Herbst 1653, 22.

17 Diruta 1609, 14.

sonanzen berühren [wörtlich: schlagen] muss, um alle Stimmen erkennbar zu machen; sodann entscheide, welche Art von Diminution du magst«. ¹⁸ Zarlino weist ferner darauf hin, dass der vokale ›passaggio‹ im geeigneten Moment gemacht werden soll, nämlich im Kadenzvorfeld, »[...] wenn die Klausel [d.h. die zielführende musikalische Bewegung] oder die Periode der Wörter [d.h. die syntaktische Einheit der Wortsprache] oder die Rede [d.h. die wortsprachliche Sinneinheit] noch nicht beendet ist.« ¹⁹

GROPPO

Demgegenüber erscheinen die ›groppi‹ vorzugsweise innerhalb der Kadenz. Diruta präsentiert sie als Ornament der Diskantklausel-Penultima.



Beispiel 2: ›Diverse sorte di groppi sopra l'accadenze‹ nach Diruta ²⁰

Dieser Kontext findet sich auch bei Caccini und Praetorius. So heißt es bei Letzterem zur Unterscheidung zwischen ›groppo‹ und ›tremolo‹: »*Gruppo* : vel / *Groppi* : Werden in den *Cadentiis* und *Clausulis formalibus* gebraucht / und müssen scherffer alß die *Tremoli* angeschlagen werden.« ²¹



Beispiel 3: ›Gruppo‹ nach Caccini (a) und Praetorius (b) ²²

TREMOLO

Das einzige Beispiel, welches Diruta für den ›tremolo‹ zeigt, gilt dem ›tremolo di minima‹. Nach Praetorius handelt es sich um einen ›tremulus ascendens‹. ²³ Praetorius gibt daneben auch ein Beispiel für den ›tremulus descendens‹, von dem er aber sagt, dieser sei »nicht so gut / als der *Ascendens*.« ²⁴ Eine weitere Variante, die sich bei Praetorius findet, sind die ›tremoletti‹. Diese Verzierungen einzelner Töne durch eine einfache obere Nebennote haben, wenn man Praetorius' Beispiel folgen möchte, ihren Ort vor allem in der quasi sequenziellen Diminution skalarer Tonfolgen.

18 »La Minuta può entrare nell'altre parti avendo di battere il principio, delle consonanze, più che sia possibile per far sentire tutte le parti, fate poi che sorte di diminutione vi piace« (ebd.).

19 »Et ciò farà, quando la Clausula, ovvero il Periodo nelle parole, ovvero Oratione non farà terminato« (Zarlino 1558, 193).

20 Diruta 1609, 13.

21 Praetorius 1619, 236.

22 Caccini 1602, 9; Praetorius 1619, 236.

23 Praetorius 1619, 235.

24 Ebd.

a) Tremolodi Minima b) Tremulus Ascendens c) Tremoletti

Beispiel 4: ›Tremolo di minima‹ nach Diruta (a) sowie ›tremulus ascendens‹ und ›tremoletti‹ nach Praetorius (b und c)²⁵

ACCENTUS

Dirutas ›accentus‹ entspricht dem, was Christoph Bernhard ›superjectio‹ nennt. Bernhard schreibt: »*Superjectio*[,] welche sonst insgemein *Accentus* genennet wird, ist, wenn neben einer *Con-* oder *Dissonanz* im nächsten *Intervallo* darüber eine Note gesetzt wird, doch meistens wenn die Noten natürlich eine *Secunde* fallen sollten.«²⁶ An anderer Stelle fügt er hinzu: »Dieser *Accentus* wird gebraucht, wenn eine Stimme herunter gehet oder auch springet.«²⁷

a) b)

Beispiel 5: ›Superjectio‹ nach Bernhard (a) und ›accenti‹ nach Diruta (b)²⁸

CLAMATIONE

Schon bei Caccini findet sich die ›esclamazione‹ in zweierlei Form.²⁹ Dirutas ›clamatio-
ne‹ hat jedoch eine größere Nähe zu Herbsts ›esclamazione languida‹.³⁰

a) b) c)

A. E. I. O. U.

Clamazioni

Beispiel 6: ›Esclamazione languida‹ und ›esclamazione più viva‹ nach Caccini (a), ›esclamazione languida‹ nach Herbst (b) und ›clamazioni‹ nach Diruta (c)³¹

25 Diruta 1609, 13; Praetorius 1609, 235.

26 Bernhard 1963, 71.

27 Ebd., 148.

28 Bernhard 1963, 71; Diruta 1609, 13.

29 Caccini 1603, 9.

30 Herbst 1653, 22.

31 Caccini 1602, 9; Herbst 1653, 16; Diruta 1609, 13.

ZEITGENÖSSISCHE REZEPTION

Kritik an dieser Art des Musizierens wurde bereits zu Dirutas Zeit vorgebracht. So bemängelt etwa Nicola Vicentino die »Hartnäckigkeit des Passaggio« (»l'ostinatione del passaggio«) und behauptet, »diese Praxis« sei »weder gut noch nützlich für die Chormusik und in der Kammermusik«. ³² Vicentino wünscht, »der Kontrapunkt oder die Komposition möge anmutig sein, mit einigen Graziositäten von schöner Art und mit schönen Passagen, begleitet von Harmonie, denn der Zweck der Musik ist es, die Ohren mit Harmonie zu erfreuen, und derartig sperrige [wörtlich: hartnäckige / sture] Passagen sind schwierig zu lernen und sind dann der Harmonie beraubt«. ³³

Auch Giovanni Maria Artusi versäumt nicht, die »Unvollkommenheit dieser modernen Musik« (»l'Imperfettione di questa moderna Musica«) zu beklagen und spricht abwertend von »Passagen, die in den erwähnten Madrigalen verteilt sind«. ³⁴

ANCIDETEMI PUR

Im Anschluss an die Darstellung der verschiedenen Diminutionen bei Diruta und anderen Autoren soll nun anhand von zwei verschiedenen Intavolierungen gezeigt werden, wie sich die Praxis des »passaggiare« zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelt hat. Als Beispiel dient das Madrigal *Ancidetemi pur* von Jacques Arcadelt, das im Jahre 1538 in der Sammlung *Il primo libro di madrigali di Archadelt a quatro voci* publiziert wurde. Dem Erstdruck folgten bis 1654 noch mindestens 43 weitere Auflagen. Arcadelts erstes Madrigalbuch ist damit einer der erfolgreichsten Musikdrucke der Musikgeschichte.

Ancidetemi pur gewinnt im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts eine Prominenz, die mit der von *L'homme armé* im 15. Jahrhundert vergleichbar ist. Die Komposition weist kaum Diminutionen auf und ist daher für eine fantasievolle Ausgestaltung durch Dritte besonders geeignet. Zahlreiche Komponisten verwendeten das Madrigal als Vorlage und demonstrierten an ihm ihr Verzierungsgeschick. ³⁵ Entsprechend gibt es eine Vielzahl unterschiedlicher Intavolierungen dieses Werkes. ³⁶ In meinem Beitrag beschränke ich mich auf die Analyse der Versionen für Tasteninstrument von Ascanio Mayone ³⁷ und Girolamo Frescobaldi. Dabei liegt mein Fokus auf der Betrachtung des Verhältnisses von Text und musikalischer Struktur. ³⁸

32 »[T]al pratico non e buona ne utile per il Choro, & da camera non val niente« (Vicentino 1555, 83v).

33 Ebd.: »[...] siche il Contrapunto, ò compositione vuole esser leggiadra, con qualche gratiadi bel modo, et di belli passaggi accompagnati dall'armonia, perche il fine della Musica è dilettere a gl'orecchi con l'Armonia & tali modi d'ostinatione di passaggi sono difficili da imparare & sono poi privi di Armonia«.

34 »Passaggi che sparsamente, sono sparsi per entro alli sudeti Madrigali« (Artusi 1600, 39r–39v).

35 Vgl. Apel 1938, 432.

36 Eine Tabulatur für Harfe hat Giovanni Maria Trabaci angefertigt. Auch Giovanni Girolamo Kapsberger hat in *Intavolatura di chitarrone, libro terzo* eine Version veröffentlicht. Carlo Gesualdo schrieb zum gleichen Text ein Madrigal, das in seinem dritten Madrigalbuch enthalten ist.

37 Die Version von Mayone steht eine Quarte höher als jene Frescobaldis. Wie schon Diruta andeutet, kann eine solche Transposition als erster Schritt des »intavolare« verstanden werden: Die Transposition rückt den Tonsatz in eine mittlere Lage, von der aus leichter Diminutionen in beide Richtungen des Tonraums entwickelt werden können.

38 Für eine rhetorische Analyse von Frescobaldis Version sei auf Benati/Ladini/Moser/Rossi 1988 verwiesen.

Vorangestellt sei eine Formübersicht. Wie zur Zeit der Renaissance üblich, kongruieren die interpunktischen Gliederungen von Text³⁹ und Musik. Die Abschnittsbildung des Originals ist einfach gehalten und wird von Mayone und Frescobaldi übernommen:⁴⁰

Text	Abschnitte
Ancidetemi pur, grievi martiri,	1–5m
che'l viver m'è sia noia,	6–12
che'l morir mi fia gioia:	12–18m
ma lassat'ir gli estremi miei sospiri,	19–24
a trovar quella ch'è cagion ch'io muoia,	24–31
E dir' a l'empia fera,	31m–46
ch'onor non gli è che per amarl'io pera.	

Ancidetemi pur, grievi martiri

Der Vergleich beider Versionen zeigt, dass Mayone zu Beginn des Abschnittes (*Ancidetemi*) hauptsächlich ›tremoli‹ verwendet, Frescobaldi dagegen überwiegend ›groppi‹. Jedoch setzen beide Komponisten nach dem Wort *pur* eine Zäsur. Mayone fügt ab hier neue Diminutionen hinzu und kombiniert ›tirata‹⁴¹ und ›gropo‹ zu einer halbtaktigen, zwischen Oberstimmen und Bass alternierenden Figur. Frescobaldi hingegen führt ein neues Soggetto ein, dessen zwei Hälften sich im Laufe der kontrapunktischen Ausarbeitung verselbstständigen.

che'l viver m'è sia noia,

Auch dieser Abschnitt kann in zwei Teile gegliedert werden. Bei Mayone ist der erste Teil (C. 6f.) durch die Abfolge einer ›anabasis‹ (steigende Figur) in Achtelnoten und einer ›katabasis‹ (fallende Figur) in Sechzehntelnoten gekennzeichnet. Die ›tirata‹ zieht sich dabei durch die verschiedenen Stimmen. Der zweite Teil ab Casella 8 führt ein Soggetto durch, das mit Terzen und Sexten kontrapunktiert wird.⁴² Anders bei Frescobaldi: Hier beginnt dieser Abschnitt bereits im Auftakt zu Casella 6 mit einem ausgeschriebenen ›tremolo‹. Wie bei Mayone ist auch hier in Casella 8 ein Wechsel der Diminutionen festzustellen.

39 Tötet mich nur, schwere Schmerzen, / das Leben soll mir Verdruß sein, / das Sterben soll mir Freude bereiten: / aber lasst meine letzten (extremen) Seufzer ziehen, / zu finden den Grund, aus dem ich sterbe, / und sagt dieser ruchlosen Bestie, / dass es sie nicht ehrt, wenn ich ihr zuliebe sterbe.

40 Die Gliederung gebe ich in ›Caselle‹ (abgekürzt ›C.‹) an, wie sie sich bei Arcadelt und Mayone finden. Bei Frescobaldi entsprechen einer Casella zwei Takte. Um den Beginn des jeweils zweiten Taktes bei Frescobaldi anzuzeigen, verwende ich die Abkürzung ›m‹ (= Mitte der Casella).

41 Praetorius 1619, 236: »Tiratæ: Sind lange geschwinde Läuflin / so *gradatim* gemacht werden und durchs *Clavier* hinauff oder herunter laufen. [...] Je geschwinder und schärffer nun diese Läuflin gemacht werden / doch also das man eine jede *Noten* recht rein hören und fast vernemen kann: Je besser und anmutiger es sein wird«. Vgl. auch Herbst 1653, 13.

42 »Il contrapunto doppio, ò compositione doppia è della natura della fuga, e non è fuga; e qualche volta è fuga della parte di sotto è di sopra, secondo che ne canti fermi si può accommodare, & si domanda contrapunto doppio, ò compositione doppia, quando sopra un canto fermo di sotto ò di sopra si potrà far un contrapunto, & con quelle medesime note, ò con il medesimo procedere, acciò si possi dire un'altra volta, ò di sotto ò di sopra [...]« (Vicentino 1555, 90v).

Der zweite Teil ab Casella 8 ist bei Frescobaldi von Sechzehntel-Tiraten, die durch die verschiedenen Stimmen laufen, geprägt.

che'l morir mi fia gioia:

Dieser Abschnitt zeigt exemplarisch die Nähe⁴³ von ›gropo‹ und ›tremolo‹: Dort, wo Mayone ›tremoli‹ schreibt, sind es bei Frescobaldi ›groppi‹. Die Harmonie bleibt in beiden Fällen gleich, nur die Stimmen, welche die Diminutionen ausführen, sind verschieden.

Eine lange Reihe von ›tremoli‹ unterstreicht in der Version von Mayone den Affekt des Wortes *morir*. Wie in Casella 16 führt Frescobaldi eine neue Figur ein, die als ›Dactylus‹⁴⁴ bezeichnet werden kann. Am Ende dieses Verses findet sich im Original eine Generalpause, die von Frescobaldi nicht berücksichtigt wird, »um das Instrument nicht leer zu lassen«.⁴⁵

ma lassat'ir gli estremi miei sospiri,

Wie schon in Casella 3 lässt Mayone auch hier eine Figur durch die Stimmen wandern. Anders als im Original und bei Mayone ignoriert Frescobaldi zu Beginn die originale Pause und präsentiert ab der dritten Zählzeit ein Motiv, das in den verschiedenen Stimmen fortgesponnen wird. Dabei behält er die Bassstimme des Originals relativ getreu bei.

Gleichwohl bleibt bei Mayone das Original besser erkennbar als bei Frescobaldi, da Letzterer, ungeachtet der ›fuga‹ in den Mittelstimmen, alle vier Stimmen diminuiert.

a trovar quella ch'è cagion ch'io muoia,

Dieser Vers wird mit »ogni sorta di diminutioni«⁴⁶ (»allen Arten von Diminutionen«) eröffnet. Der Einsatz des Soprans in Casella 26 bleibt bei Mayone verständlich, Frescobaldi hingegen umschreibt die Melodie des Soprans mit einer kurzen Kolorierung.

Hier unterscheidet sich die Vertonung des Wortes *muoia* von *morir* aus dem vorangegangenen Vers: Während Frescobaldi die rechte Hand in Sextolen führt, wählt Mayone lange ›tiratae‹ über einen Ambitus von zwei Oktaven. Auch am Ende dieses Verses steht im Original eine Generalpause, die allerdings dieses Mal von beiden Komponisten übernommen wird, um nach dem vorangehenden ›Getümmel‹ einen theatralischen Effekt zu erzielen, wobei Frescobaldi allerdings nicht darauf verzichtet, den Vorhalt der Terz zu verzieren.

43 Praetorius, 1619, 236.

44 Die quantifizierende Verslehre bestimmt den Daktylus als Abfolge einer Länge (*elementum longum*) und einer Doppelkurze (*elementum biceps*): —○○. Walther definiert diese Figur als ›Figura corta‹: »Figura corta [ital.] besteht aus drey geschwinden Noten, deren eine allein so lang ist, als die übrigen beyde« (Walther 1732, 244).

45 Tagliavini 1975, 362–368.

46 Diruta 1609, Titelblatt.

E dir' a l'empia fera, ch'onor non gli è che per amar'io pera.

In den beiden Schlussversen liegt bei Mayone der Fokus auf den zwei letzten Caselle in Vorbereitung auf die finale Klausel – im Gegensatz zu Frescobaldi, der jeden Vers, auch bei den Wiederholungen, unter Verwendung unterschiedlicher Diminutionen variiert. Auffällig ist, dass Mayone den Abschnitt in Casella 43 abschließt, ohne den Orgelpunkt des Soprans weiterzuführen, während Frescobaldi den Orgelpunkt wie im Original bis zum Ende fortsetzt und zudem noch eine Casella hinzufügt (siehe die synoptische Tabelle im Anhang). In Frescobaldis Version kann alles nach Casella 43 als eine Coda aufgefasst werden. Frescobaldi führt hier eine neue Figuration ein, die typisch für die Schlussgestaltung seiner Werke ist und bis zum Ende in allen Stimmen erscheint.⁴⁷

Entsprechend der Versform der Komposition (ABB – AB – CC) lässt sich bei beiden Intavolierungen ein klarer Wendepunkt vor dem letzten Abschnitt (CC) feststellen. Nur Mayone jedoch beachtet die Generalpause in Casella 31m und verleiht dadurch dem mittleren Teil (AB) zusätzliches Gewicht.

FAZIT

Die Praxis des ›intavolar diminuito‹ hat ihre Wurzeln in der vokalen Diminutions- und Improvisationskunst und ist seit Beginn des 16. Jahrhunderts weit verbreitet. Die Komponisten orientierten sich bei ihren Intavolierungen an der Versverteilung des Textes. Dabei korreliert die Verwendung verschiedener Diminutionen und Satztechniken⁴⁸ mit den Affekten der jeweiligen Abschnitte. Syntaktisch führt dies zur Ausprägung von ›Perioden‹.

Im Unterschied zu Mayones Intavolierung von *Ancidetemi pur*, in der die Vorlage weitgehend erkennbar bleibt, zeichnet sich diejenige Frescobaldis durch einen innovativen Kontrapunkt aus, der eine sehr viel weitreichendere Variierung des Originals nach sich zieht. Auf diese Weise gewinnt Frescobaldi eine von der Vorlage weitgehend abgelöste Komposition für ein Tasteninstrument. Dies zeigt paradigmatisch, welchen wichtigen Beitrag das Intavolieren zur Etablierung einer eigenständigen Instrumentalmusik leistete. Freilich ist die Praxis des ›passaggiar‹ nicht allein von theorie- und kompositionsgeschichtlichem Interesse. Ihre Wiederbelebung in der gegenwärtigen Unterrichts- und Musizierpraxis kann gleichsam einen ›Link‹ zwischen verschiedenen Praxen – stilgebundene Improvisation und Komposition, Partiturspiel, Diminution, aber auch Analyse und Interpretation – herstellen. Vor diesem Hintergrund will die vorliegende Arbeit heutige Musiker:innen dazu anregen, ausgehend von den historischen Quellen und Kompositionen »den wahren Weg und die wahre Regel« zu lernen, »jeden Gesang einfach und mit allen möglichen Diminutionen zu intavolieren«.⁴⁹

47 Ähnliche Figuren finden sich beispielsweise im Schlussteil der Toccata VI aus dem zweiten Buch der *Toccate*.

48 Vgl. Zarlino 1558, 227.

49 »[I]n modo da poter per imparare il vero modo, & la vera regola d'intavolare ciascun canto, semplice, & diminuito con ogni sorte di diminutioni« (Diruta 1609, Titelblatt).

Ancidetemi pur, grievi martiri

Arcadelt (1538)

An - - - - - ci - de - - - - - te - mi pur, grie - vi mar - - - - - ti - - - - - ri,

An - - - - - ci - de - - - - - te - mi pur gra - vi mar - ti - - - - - ri - - - - - ri

An - - - - - ci - de - - - - - te - mi pur gra - vi mar - ti - - - - - ri gra - vi mar - ti - - - - - ri

An - - - - - ci - de - - - - - te - mi pur gra - vi mar - ti - - - - - ri

Mayone (1603)

Tremolo *Tremolo* *Tirato* *Grappo* *Tirato* *Grappo* *Tirato* *Grappo* *Tirato* *Grappo* *Tirato* *Grappo*

Frescobaldi (1637)

Grappo *Grappo* *Grappo* *pur Figur* *Grappo* *Grappo* *Grappo* *Grappo* *Grappo* *Grappo* *Tremolo*

6

che'l viver m'è sia noia,

che'l vi - - - ver mi sia no - - - - - ia che'l vi - - ver mi sia no - - - - - ia che'l vi - - ver mi sia no - - - - - ia che'l vi - - ver mi sia no - - - - - ia

che'l vi - - - ver mi sia no - - - - - ia che'l vi - - ver mi sia no - - - - - ia che'l vi - - ver mi sia no - - - - - ia che'l vi - - ver mi sia no - - - - - ia

che'l vi - - - ver mi sia no - - - - - ia

Tirato *Tremolo* *Tirato* *Grappo* *Tirato* *Tirato* *Tirato* *Grappo* *Tirato* *Tirato* *Tirato*

Tirato *Tirato* *Tirato* *Tirato* *Tirato* *Tirato* *Tirato* *Tirato*

2 *che'l morir mi fia gioia:*

mi sia no - - - - - la che'l mo - - - - - rir mi fia gio - - - - - la che'l mo - - - - - rir mi fia gio - - - - - la che'l mo - - - - - rir mi sia - - - - -

17 *ma lassat'ir gli estremi miei sospiri,*

-ia mi fia gio - - - - - la Ma las - - - - - sa - - - - - te'ir g'e - - - - - stre - - - - - mi miei so - - - - - spi - - - - - ri so - - - - - spi - - - - - ri so - - - - - spi - - - - - ri so - - - - - spi - - - - - ri

a trovar quella ch'è cagion ch'io muoia,

23

24

25

26

27

28

Gruppo

Tremolo

Gruppo

Minuto durch die Stimmen

Gruppo

*E dir' a l'empia fera,
ch'onor non gli è che per amarl'io pera.*

29

30

31

32

33

34

Tirata

Tirata

Tirata

Tirata

Tirata

Tirata

Gruppo

The image displays a musical score for the madrigal "Ancidetemi pur" by Jacques Arcadelt. It is presented in two systems, starting at measure 38 and 41 respectively. The score includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment consisting of a right and left hand. The lyrics are: "per a - mar - la'io pe - - - ra E dir a l'em - pia fe - - ra Ch'o - nar non gl'e che". The piano part features various performance markings such as "Tirato" (indicating a tremolo effect) and "Gruppo" (indicating a group of notes). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs.

Anhang: Synoptischer Überblick über das Madrigal *Ancidetemi pur* von Jacques Arcadelt und dessen Umschriften von Asconio Mayone und Girolamo Frescobaldi

Literatur

- Apel, Willi (1938), »Neapolitan links between Cabezon and Frescobaldi«, *The Musical Quarterly* 24/4, 419–437.
- Artusi, Giovanni Maria (1600), *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig: Vincenti, Reprint Bologna: Forni 1968 (= BMB II/36).
- Bassano, Giovanni (1585), *Ricercate, passaggi et cadentie [...]*, Venedig: Vincenti.
- Benati, Giorgio / Emilia Ladini / Luca Moser / Marco Rossi (1988), »Appunti per una analisi retorica della musica per tastiera de primo '600«, *Quaderni della Civica Scuola di Musica* 16, 7–43.
- Bernhard, Christoph (1963), »Von der Singe-Kunst oder Manier« [ca. 1650], in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter.
- Bovicelli, Giovanni Battista (1594), *Regole, passaggi di musica, madrigali e moretti passeggiati [...]*, Venedig: Vincenti (Bibliothèque nationale de France).
- Caccini, Giulio (1602), *Le nuove musiche*, Florenz: Marescotti, Reprint Florenz: SPES 1983 (= Archivum musicum 13/1).
- Cabezón, Antonio de (1966), *Obras de música para tecla, arpa y viuela [1578]*, Bd. 1, Madrid, hg. von Higinio Angles, Instituto español de musicología, Barcelona (= Monumentos de la música española 27).
- Casa, Girolamo dalla (1584), *Il vero modo di diminuir [...]*, Venedig: Gardano, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/23).
- Dahlhaus, Carl / Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.) (1979), Artikel »Tabulatur«, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 931–932.
- Diruta, Girolamo (1609), *Seconda parte del Transilvano*, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1997 (= BMB II/132).
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 13–55.
- Göllner, Theodor (2001), »Instrumentale Spielformeln und vokale Verzierungen im 16. Jahrhundert«, *Anuario Musical* 56, 47–58.
- Henestrosa, Luis Venegas de (1557), *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, in: *La Música en la Corte de Carlos V*, hg. von Higinio Angles, Instituto español de musicología, Barcelona 1944 (= Monumentos de la música española 2).
- Herbst, Johann Andreas (1653), *Musica Moderna Prattica, overo Maniera del buon canto*, Frankfurt: Georg Müller (München, Bayerische Staatsbibliothek).
- Lusitano, Vincenzo (1553), *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice, et in concerto [...]*, Rom, Reprint d. Ausg. Venedig 1561, Lucia: Libreria Musicale Italiana 1989 (= Musurgiana 7).
- Maffei, Giovanni Camillo (1562), *Delle lettere del S. Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due [...]*, Neapel: Amato.
- Ortiz, Diego (1553), *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rom: Dorico, Reprint Kassel: Bärenreiter 2008.

- Praetorius, Michael (1619), *Syntagma musicum III: Termini musici*, Wolfenbüttel, Reprint Kassel: Bärenreiter 1978 (= Documenta musicologica 15).
- Rognoni, Riccardo (1592), *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente [...]*, Venedig: Vincenti, Reprint Bologna: Forni 2002 (= BMB II/154).
- Tagliavini, Luigi Ferdinando (1975), »L'arte di ›non lasciar vuoto lo strumento«», *Rivista Italiana di Musicologia* 10, 360–378.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom: Antonio Barre, Reprint Kassel: Bärenreiter 1954 (= Documenta musicologica 7).
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig: Wolfgang Deer, Reprint Kassel: Bärenreiter 1993 (= Documenta musicologica 3).
- Zacconi, Ludovico (1596), *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente [...]*, Venedig: Carampello, (Bibliothèque nationale de France).
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istituzioni harmoniche*, Venedig, Reprint New York: Broude 1965 (= Monuments of music and music literature in facsimile 1).
- Zarlino, Gioseffo (1589), *Istitutioni harmoniche*, Venedig: Francesco de' Franceschi Senese.

Noten

- Frescobaldi, Girolamo (1627, ²1637), *Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite*, Rom: Borbone.
- Mayone, Ascanio (1603), *Primo libro di diversi capricci per sonare*, Neapel: Vitale.

© 2023 Giovanni Michelini (michelini.giovanni@outlook.de)

Michelini, Giovanni (2023), Ascanio Mayones und Girolamo Frescobaldis *Ancidetemi pur*. Zur Praxis der ›intavolar diminuito‹ in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 91–106. <https://doi.org/10.31751/1188>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 30/03/2023

angenommen / accepted: 30/03/2023

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 03/07/2023

Rei Nakamura / Marion Saxer / Simon Tönies (Hg.), *Movement to Sound. Sound to Movement. Interpreting Multimedia Piano Compositions*, Hofheim: Wolke 2021

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; contemporary music; intermodal perception; intermodale Wahrnehmung; Klavierkomposition; Medientheorie; multimedia composition; multimediale Komposition; piano composition; zeitgenössische Musik

Der von Rei Nakamura, Marion Saxer und Simon Tönies herausgegebene Band geht auf das gleichnamige Projekt »Movement to Sound, Sound to Movement« der Pianistin Nakamura zurück, in dem sie über einen Zeitraum von mehreren Jahren Werke für Klavier, (Live-)Elektronik und Video zur Aufführung brachte und zum Teil auch in Auftrag gab. Das Repertoire, das Nakamura in diesem Zusammenhang erarbeitet und zusammengestellt hat, bildet den zentralen Gegenstand des vorliegenden Buchs und wird darin in dreifacher Perspektivierung beleuchtet: Der erste, umfangreichste Teil des Bandes enthält musikwissenschaftliche Analysen einzelner Werke. Der zweite Teil umfasst kürzere Beiträge von Pianist:innen, in denen die Möglichkeiten und spieltechnischen sowie praxiologischen Herausforderungen der Realisierung multimedialer Werke thematisiert werden. Im dritten Teil sind schließlich autopoietische Reflexionen einiger Komponist:innen versammelt.

Der Untertitel »Interpreting Multimedia Piano Compositions«, so wird in der Einleitung erklärt, ist im doppelten Sinne des Ausdrucks »Interpretieren« gemeint: einerseits im Sinne einer analytisch-interpretatorischen, andererseits einer performativen Auseinandersetzung (7f.). Es ließe sich sogar noch eine dritte Bedeutungsfacetten herauschälen, versteht man die Wahl eines multimedialen Settings durch die Komponist:innen als kompositorische Auslegung und Konkretisierung der jungen Gattung multimedialer Klavierstücke.

Der Sammelband reagiert auf ein wichtiges Desiderat in der Forschung zu zeitgenössischer Musik. Zwar sind Werke, die mehrere Medien – darunter insbesondere eine Videokomponente – einschließen, in Konzertprogrammen und Festivals neuer Musik stark präsent. Die Entwicklung

neuer (bzw. die Aktualisierung konventioneller) analytischer Kategorien, Begriffe und Methoden, welche die audiovisuelle Disposition der Werke wesentlich berücksichtigen und in der Lage sind, die verschiedenen Gestaltungsformen jener Disposition präzise zu erfassen und zu differenzieren, hat bislang jedoch nur in Ansätzen stattgefunden. Die analytische Strategie der Beiträge des vorliegenden Bandes lässt sich wie folgt umreißen: Sie skizzieren den technischen Aufbau und das Bühnensetting, stellen die Interaktionen zwischen der Pianistin und den technischen Instanzen dar und beschreiben (und semantisieren) das Verhältnis zwischen den jeweiligen auditiven und visuellen Elementen – auch im Rahmen des Spannungsfelds von Präsenz und Virtualität. Auf einzelne Beiträge soll im Folgenden gesondert eingegangen werden.

Anne Holzmüller beleuchtet den vierteiligen Zyklus *Piano Hero* (2011–2017) von Stefan Prins, in dem ein:e Pianist:in live auf der Bühne auf einem MIDI-Keyboard spielt und damit die audiovisuellen Samples des virtuellen Pianisten auf der Videoleinwand steuert. In dieser Konstellation werden die medialen Schichten immer wieder in einen anderen Bezug zueinander gesetzt, wie Holzmüller für die einzelnen Stücke expliziert. Dabei wirft die Autorin auch die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten der analytischen Erkenntnisse auf und kommt zu dem Schluss, dass die Einpassung ihrer interpretativen Schlüsse in ein zentrales Narrativ angesichts der »netzwerk«-artigen Organisation von Klängen, Bildern und Ideen in *Piano Hero* zu kurz greife (25). Stattdessen kristallisiert sie fünf »Motive« heraus, die sich für eine analytische Auseinandersetzung produktiv machen lassen. Dazu gehört neben der Betrachtung des Stücks als »metapoietische Musik« (29) auch die Figur

des ›Spiegels‹ (27), die auch in anderen Beiträgen herangezogen wird, um die Wechselwirkungen der verschiedenen medialen Ebenen greifbar zu machen (vgl. z. B. 108).

Simon Tönies setzt sich mit Federico Reubens *On Violence* (2012) auseinander, das im Titel auf das Buch *Violence* des Philosophen Slavoj Žižek anspielt. Durch die Projektion der Partitur auf eine Leinwand sind die (kaum zu bewältigenden) Aufgaben der Pianistin für das Publikum sichtbar, woraus Tönies die notationsgeschichtlich interessante Konsequenz zieht: »[T]he score itself transforms. [...] it becomes part of the performance in constantly providing a reference to the tasks the performer tries to fulfill.« (35) Seine analytische Beschreibung stellt der Autor in den Rahmen einer ›hermeneutischen‹ (41) sowie einer ›performativen Bedeutungsschicht‹, sodass das Stück einerseits als Reflexion verschiedener Formen von Gewalt, andererseits als »choreography of performative roles« in den Blick gerät (41).

Der Beitrag von Marion Saxer, der der Band gewidmet ist, befasst sich mit dem Stück *4238 de Bullion* (2007–08) der Komponistin Annesley Black. Die Grundidee des Stücks umschreibt Saxer als »deliberately circumventing intermodal coupling of hearing and seeing as a given, and from that, generating and creating new, medially composed artistic relationships of hearing and seeing.« (73) Sie betrachtet dabei auch die visuelle Dimension des Werks – neben einem Video auch die performativen Bewegungen der Pianistin – als einen kompositorischen Parameter. An konkreten Passagen untersucht die Autorin, wie die Verknüpfung der visuellen und auditiven Ebenen jeweils kompositorisch gestaltet ist und zeigt die Effekte des intermodalen Koppelns und Entkoppelns von Sehen und Hören auf. Die damit eingehenden Irritationen in der Wahrnehmung nimmt Saxer als Form ästhetischer Erfahrung in den Blick und weist auf ein »medial reflexive potential« des Stückes hin (81).

Diego Ramos Rodríguez fragt in seinem Beitrag nach den Funktionen von musikalischer Notation in multimedialen Werken, wie z. B. zur Synchronisation einer auditiven Schicht mit einem Video. Zu den drei untersuchten Werken, die auf Kollaborationen zwischen bildenden Künstler:innen und Komponist:innen gründen, gehört auch *Alice's Adventures in Wonderland* (2014) der Komponistin Raquel García-Tomás

und der Illustratorin Ainhoa Sarabia: Notation ist hier nicht nur als Medium zu verstehen, so der Autor, vielmehr sei diese »defined by the performative act of reading« (118), sodass auch das Videomaterial, auf das die Pianistin ›lesend‹ reagiert, als ein »notational element« (103) betrachtet werden kann.

Der zweite Buchteil (»The Performer's Perspective«) wird durch den Beitrag der Pianistin Catherine Vickers eingeleitet. In der Integration von Video und Elektronik in Klavierkompositionen sieht Vickers – neben einem hohen Maß an Unterhaltung – das Potenzial, die Aktualität des Klaviers in der Gegenwart aufrecht zu erhalten. Zudem wirft sie die Frage auf, ob sich nicht durch die Kopplung von Sehen und Hören ein ›neuer Sinn‹ entwickle, den sie durch den Ausdruck »searing« (136) einzufangen versucht, konzeptionell allerdings nicht näher ausführt.

In dem ersten ihrer zwei Beiträge geht Rei Nakamura auf ihre Rolle im Entstehungsprozess dreier multimedialer Klavierwerke von Christoph Ogiermann, Annesley Black und Vinicius Giusti ein. In ihrem zweiten Aufsatz skizziert sie ihre Einstudierungs- und Interpretationsprozesse ausgewählter Werke aus ihrem Projekt »Movement to Sound, Sound to Movement«. Dabei führt sie auch einige allgemeine Merkmale der Aufführung von Werken mit Video und Elektronik an. Dazu gehört das Spielen mit Click Track, aber auch die Betrachtung der elektronischen Zuspiehung als kammermusikalischen Partner – eine Lesart, die auch von dem Pianisten Ernst Surberg aufgegriffen wird (177), der in dem Kontext von einer Durchlässigkeit zwischen Technologie und Klavierspieler:in auf der Bühne spricht.

Im dritten Teil (»The Composer's Perspective«) denkt die Komponistin Annesley Black über Gestaltungsmöglichkeiten der Beziehungen zwischen verschiedenen medialen Elementen nach. Ein »truly interactive system« sei in der Hinsicht eines, »which allows reciprocal manipulation between co-inhabitants in a network [...] and hinders the impression that one side of the network is dominant« (183). Ihre kompositorischen Verfahren im Kontext von Multimedia-Werken beschreibt sie als »projecting methods of organisation of sound material onto other material.« (192) Besondere Aufmerksamkeit verdient ihr Hinweis, dass »[t]ypes of musical texture, such as monophony, homophony, polyphony, heterophony, or ordering categories [...]

can be also applied to inter-medial relationships.« (192)

Seinen Klavierzyklus *Piano Hero* schildert Stefan Prins als »a gradual, precomposed transformation of the relationship between the performer and their technological surroundings« (214) und hebt die Bedeutung der »szenographischen« Dimension (die »Szene« auf der Bühne, die Größe der Leinwand etc.) einer multimedialen Aufführung mit Video hervor.

Von großem Nutzen ist auch der bislang nicht zur Sprache gekommene vierte Teil des Buchs, der eine Dokumentation von 33 Multimedia-Klavierkompositionen aus dem Repertoire von Nakamura enthält: mit Informationen zu den Stücken und Werkkommentaren der Komponist:innen. Diese Aufstellung ist nicht nur für Pianist:innen interessant, die sich einen ersten Überblick über das verfügbare Repertoire verschaffen möchten; es kann auch als Ausgangspunkt wissenschaftlicher Recherchen und Studien dienen.

Ob allein die Zusammenführung der Beiträge mit ihren unterschiedlichen Blickwinkeln in diesem Buch, wie es in der Einleitung heißt, einen »dialogue between musicological analy-

sis« und »artistic self-reflection« (8) entstehen lässt, ist zumindest der Verfasserin dieser Rezension nicht ganz ersichtlich. Es sei denn, dieser Dialog werde in den Lesenden selbst produziert – denn in der Tat ist es sehr anregend, Überlegungen zu ein- und demselben Stück aus wissenschaftlicher, kompositorischer und instrumentalpraktischer Seite zu lesen.

Im Bereitstellen und Öffnen von Wegen für eine wissenschaftliche, aufführungspraktische und ästhetisch-rezeptive Auseinandersetzung mit multimedialen Klavierkompositionen leistet der vorliegende Band einen wichtigen Beitrag. Es ist zu hoffen, dass in Zukunft ein reger Austausch in der Musikforschung entsteht, in dem vorhandene oder neu entwickelte Terminologie geschärft, Analysemethoden und Darstellungsformen reflektiert und die Impulse dieses Bandes theoretisch weiterentwickelt werden. An manchen Stellen – insbesondere im Fall von Johannes Kreidlers Gedankensammlung zur Interpretation zeitgenössischer Musik, deren englische Übersetzung unfertig wirkt – wäre ein genaueres englisches Lektorat wünschenswert gewesen.

Julia Freund

© 2023 Julia Freund (Julia.Freund-1@uni-hamburg.de, ORCID iD: 0000-0003-3488-7538)

Universität Hamburg

Freund, Julia (2023), Rei Nakamura / Marion Saxer / Simon Tönies (Hg.), *Movement to Sound. Sound to Movement. Interpreting Multimedia Piano Compositions*, Hofheim: Wolke 2021, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 107–109. <https://doi.org/10.31751/1189>

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

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



eingereicht / submitted: 08/06/2023

angenommen / accepted: 08/06/2023

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 03/07/2023

Arabella Pare, *Franz Schubert. The Fragmentary Piano Sonatas* (= Schubert: Perspektiven – Studien, Bd. 7), Stuttgart: Steiner 2022

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: compositional process; cyclical form; Formenlehre; Fragment; Klaviersonate; Kompositionsprozess; piano sonata; zyklische Form

Die vollständigen Klaviersonaten Franz Schuberts und speziell sein individueller und eigenständiger Umgang mit den überlieferten formalen und harmonischen Modellen der klassischen Sonatenform sind in Form von Überblicksstudien¹ und analytischen Einzelstudien² gut erschlossen und haben sich auch von der rezeptionsgeschichtlich bedingten problematischen Tendenz, Schuberts Formstrategien einseitig an denjenigen Beethovens zu messen, längst emanzipiert. Die Klaviersonatenfragmente sind in der Schubert-Forschung hingegen bislang vorrangig im Kontext der gesamten Klaviersonaten bzw. von Schuberts Auseinandersetzung mit der Sonatenform oder aber in Zusammenhang mit gattungsübergreifenden Fragmenten in Schuberts Gesamtschaffen berücksichtigt worden.³ Arabella Pare schließt nun mit ihrer ausschließlich den fragmentarischen Klaviersonaten Schuberts gewidmeten Studie eine Lücke: Sie verbindet dabei konsequent fragmentästhetische, quellenkritische und analytische Perspektiven auf Schuberts Klaviersonatenfragmente und untersucht die zwischen 1815 und 1825 entstandenen Klaviersonatenfragmente (von D 154 bis D 840) jeweils in detaillierten Einzelkapiteln. Indem Pare das Fragmentarische in Schuberts unvollendeten Klaviersonaten nicht in erster Linie als Ausdruck eines kompositorischen Scheiterns oder einer künstlerischen Krise versteht, sondern vor allem die an den Fragmenten deutlich werdenden form- und instrumentenspezifischen personalstilistischen Entwicklungsschritte und -potentiale herausarbeitet, trägt ihre

Arbeit maßgeblich zu einem umfassenderen und differenzierteren Gesamtbild von Schuberts Klaviersonatenschaffen bei.

* * *

In den beiden einleitenden Kapiteln diskutiert Pare verschiedene fragmentästhetische Typologien im Allgemeinen (13–34) sowie in Bezug auf Schuberts Klaviersonatenfragmente im Besonderen (35–51). Weniger im Fokus steht hierbei die teils problematische Differenzierung von Manuskripttypen bei Schubert sowie die damit einhergehende philologische Unterscheidung zwischen verschiedenen Arbeitsphasen des Kompositionsprozesses bzw. Stadien der Vollendung eines Werks (vgl. 27–33),⁴ sondern Pare vertritt im Kern ein »dialektisches Fragmentkonzept« in Bezug auf das Verhältnis von Fragment und Totalität (»dialectic fragment concept«, vgl. 39f.), welches neben dem überlieferten Notenmaterial eines Fragments auch die »non-material formal projection« (39) einer fragmentarischen Klaviersonate zu berücksichtigen sucht:

The result is a dynamic concept: based upon the formal projections and extant material of single works or movements, the analytical and experiential weight given to material and projection may be individually calibrated to result in a study which is founded upon the identity of the work in question. This concept is therefore as flexible and agile as the fragment itself and draws the central identity of the fragment, the dialectic tension between absence and completion, from its own intrinsic characteristics and structural impulses, uniting material and projection. (39)

1 Vgl. Krause 1992 und Hinrichsen 1994.

2 Besonderes Gewicht liegt auf den drei letzten Klaviersonaten D 958, D 959 und D 960, vgl. etwa Fisk 2001 oder die Einzelbeiträge in Bodley/Horton 2016.

3 Vgl. Krause 1992, 114–145 und Hinrichsen 1994 sowie Lindmayr-Brandl 2003, 189–228.

4 Vgl. hierzu auch die Diskussion bei Lindmayr-Brandl 2003, 25–63, auf die sich Pare u. a. bezieht.

Relevant ist dieses dialektische Fragmentkonzept zum einen für die einzelnen Satz-Fragmente in Sonatenform, die zur Fragment-Kategorie des »internally-fragmented movement« (48) gehören und eine solche »Formprojektion« anhand der zeitgenössischen formalen und harmonischen Modelle der Sonatenform bis zu einem gewissen Grad erlauben – wobei ein besonderer Fokus von Pares Studie gerade auf dem experimentellen Umgang Schuberts mit den Normen bzw. Konventionen der Sonatenform liegt, auch mit vergleichendem Blick auf die vollendeten Klaviersonaten Schuberts.⁵ Zum anderen spielen aber auch für die Zyklus-Fragmente (»cyclical fragment«, 48) makroformale »Projektionen« eine wichtige Rolle in Pares Ansatz, sobald es um die Einordnung und Rekonstruktion des jeweils zugrundeliegenden Zyklus-Modells hinsichtlich Anzahl und Reihenfolge der Einzelsätze und die mögliche Assoziierung eines losgelösten Einzelsatzes mit einem Zyklus-Fragment geht, wie beispielsweise die Diskussion um das dreisätziges Zyklus-Fragment in C-Dur D 279 und das *Allergretto* in C-Dur D 346 als dessen möglicher Finalsatz zeigt (108–113).

Das in den folgenden Einzelkapiteln näher untersuchte Korpus untergliedert Pare in vier chronologische Gruppen, die auch weitgehend mit unterschiedlichen Fragment-Typen korrespondieren (vgl. 47 sowie Tabellen 2, 3 und 4):

- 1815–17: D 154 (fragmentarischer Einzelsatz in E-Dur), D 157 (E-Dur), D 279 (C-Dur), D 459 / D 459A (E-Dur), D 566 (e-Moll) und D 567 (Des-Dur)
- 1817–18: D 571 / D 570 (fis-Moll), D 613 (C-Dur) und D 625 (f-Moll)
- 1819/1823(?): D 655 (cis-Moll) und D 769A (e-Moll), beide kurze Expositionsfragmente
- 1825: D 840 (C-Dur)

Vor die ausführlichen Einzelbesprechungen sind zwei einordnende Kapitel zu den frühen Klavier-

sonatenfragmenten (1815–17; 52–58) sowie zu den sogenannten »Jahren der Krise« (1817–18; 220–230) eingeschoben, die eine erste Orientierung über die jeweils vorherrschenden Fragment-Typen sowie kompositorische Gemeinsamkeiten und Entwicklungslinien bieten. In methodischer Hinsicht verbindet Pare philologische Hintergrundinformationen⁶ eng mit analytischen und fragmentästhetischen Überlegungen. Der Schwerpunkt der Analysen liegt auf Schuberts individuellem und teils experimentellem Umgang mit der Sonatenform im werkimmanenten Kontext von Satz-Fragmenten, die in Sonatenform stehen. Berücksichtigt werden hierbei vor allem motivische, harmonische und instrumentenspezifische Aspekte, wobei Pare besondere Aufmerksamkeit auch dem satzübergreifenden zyklischen Zusammenhang widmet.

Schubert's piano sonata fragments form an individual and distinct sub-genre, which has hitherto remained unrecognised. This project seeks to emphasise their place at the centre of Schubert's engagement with the instrumental possibilities of the piano and the sonata as a formal paradigm in order to gain an understanding of the fragmentary piano sonatas which is inclusive of but not limited to their status as fragments. It is of primary importance to consider them from three linked but independent perspectives, essentially centred on a detailed analytical approach which engages in harmonic-structural and philological study, the possible causes of formal fragmentation, and the function of the fragmentary sonatas in Schubert's compositional evolution and approach to a reinvention of the sonata-allegro and the sonata as a cyclical construct. (49)

Pare bezieht sich auf aktuellere Analysetheorien und -methoden, etwa aus der New Formenlehre, praktiziert aber insgesamt einen pluralistischen Umgang mit Analysemethoden, welcher nicht auf eine einzige Systematik oder Terminologie festgelegt ist. Gerade in Bezug auf Schuberts makroformale und zyklische Tonartendispositionen, die sich häufig durch die verstärkte Einbindung von entfernteren Terzverwandtschaften auszeichnen, sowie seine oft unkonventionellen

5 »It is the conviction of this study that the incomplete sonatas may be largely attributed to Schubert's experimental approaches to an individual iteration and formal-contentual modality of the piano sonata, defined by the tensions between the external boundaries of the established convention and the novel modes of generating harmonic structures and arranging expressive musical content, which are at times incompatible.« (45)

6 Die Manuskripte der besprochenen Klaviersonatenfragmente sind digital abrufbar unter: https://schubert-online.at/activpage/gattung_einzelansicht.php?top=1&id_gattung=27 (11.06.2023).

Modulationswege, ist dieser »undogmatische« Analyse-Ansatz durchaus leserfreundlich gehalten und auch an eine breitere musikwissenschaftliche Leserschaft adressiert, im Vergleich zu systematischeren und damit einhergehend spezialisierteren musiktheoretischen Ansätzen zu Schuberts Umgang mit Harmonik und Tonalität in der englischsprachigen Schubert-Forschung,⁷ welche Pare in ihrer Arbeit nicht rezipiert. Zudem berücksichtigt sie auch explizit instrumentenspezifische bzw. pianistische Texturen sowohl in ihrer jeweiligen Funktion für die satzimmanente und zyklische Form als auch als Charakteristikum für Schuberts personalstilistische Entwicklung im Genre Klaviersonate und bezieht so auch die klangliche Dimension seiner Klaviersonatenfragmente direkt mit ein (– dass die Autorin auch aus eigener pianistischer Erfahrung spricht, wird hier zumindest indirekt erkennbar).

Zwei der Einzelbesprechungen zu den Klaviersonatenfragmenten greife ich exemplarisch für Pares Herangehensweisen heraus: Das Kapitel zur e-Moll-Sonate D 566, die zur frühen Gruppe der Zyklus-Fragmente gehört (178–202), und das Kapitel zur f-Moll-Sonate D 625 (296–330), die zwei Satz-Fragmente beinhaltet. Aufgrund der verschachtelten Publikationsgeschichte der e-Moll-Sonate D 566 und des Verlusts des ursprünglich dreisätzigen Autographs (vgl. 183–185)⁸ ist die genaue Zyklus-Gestalt dieses dreisätzigen Zyklus-Fragments, bestehend aus den Sätzen *Moderato* in E-Dur, *Allegretto* in E-Dur und *Scherzo* mit Trio in As-Dur/Des-Dur, nicht eindeutig, auch was die Ergänzung des Zyklus durch das *Rondo* in E-Dur D 506 als mögliches Finale anbetrifft.⁹ Pare diskutiert vor diesem Hintergrund eingehend Schuberts kompositorische Auseinandersetzung mit Beethoven in Bezug auf eine mögliche zweisätzliche Zyklusanlage nach dem Vorbild von Beethovens Klaviersonate op. 90 mit derselben Tonartendisposition in der

Satzfolge (e-Moll / E-Dur). Insbesondere die Parallelen zwischen Schuberts *Allegretto* und Beethovens zweitem Satz sind hier auffällig (*Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen*). Das *Rondo* D 506 beurteilt sie vor allem aufgrund zu großer Ähnlichkeiten mit dem zweiten Satz und formaler Eigenschaften jedoch nicht als ein plausibles Finale des Zyklus (vgl. 185–191). Wie auch in anderen Kapiteln entscheidet sich Pare aber nicht für *eine* gültige Interpretation der Zyklus-Gestalt, sondern wägt alternative Interpretationsmöglichkeiten der zyklischen Struktur sorgfältig gegeneinander ab (vgl. 191–202). Eine direkte kompositorische Imitation der eher ungewöhnlichen zweisätzigen Anlage von Beethovens op. 90 durch Schubert hält Pare zwar ebenfalls für wenig überzeugend,¹⁰ plädiert aber abschließend für eine Akzeptanz der mit dem Fragmentcharakter von D 566 einhergehenden Offenheit für unterschiedliche zyklische Projektionen, die ihre grundsätzliche fragmentästhetische Position noch einmal unterstreicht:

The fragmentary approach to D 566 allows for the simultaneous acceptance of all and none of the proposed solutions, whereas insistence upon a single structural projection as the only aesthetically and musicologically valid resolution of the incompleteness of D 566 avoids recognising the impact of its status as a fragment as well as an incomplete work. The richness of the fragmentary aesthetic rests in the possibility of coexistence. (202)

Das soll sicherlich nicht als Beliebigkeit missverstanden werden, kommt es Pare hier doch offenbar in erster Linie auf die genaue kritische Reflexion der im Fragment enthaltenen Potentialitäten und nicht auf eine einzige griffige Rekonstruktion der Zyklus-Gestalt an.

Die zweite Gruppe der Klaviersonatenfragmente von 1817–18 (D 571 / D 570, D 613 und D 625) zeichnet sich gegenüber den vorhergehenden Zyklus-Fragmenten mit überwiegend

7 Vgl. Cohn 1999 zur Entwicklung bzw. Anwendung seiner Theorie der »hexatonic cycles« in Bezug auf Schubert sowie in kritisch anknüpfender Auseinandersetzung Clark 2011.

8 Die erhaltene Reinschrift des ersten Satzes *Moderato* (datiert auf Juni 1817) ist abrufbar unter: https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=10139&herkunft=gattung Einzelansicht (11.06.2023).

9 Vgl. die Notenausgabe Schubert 1997.

10 »With the composition of D 566, Schubert did not attempt to evade the influence of Beethoven, but confronted it. Having begun with the structural and formal influences of Op. 90 in two movements, he continued with the composition of a further movement, perhaps with the intention of creating a new and individual work.« (200)

vollständigen Einzelsätzen durch einzelne Satz-Fragmente in Sonatenform in den Ecksätzen aus, die an formalen Schnittstellen der Sonatenform abgebrochen wurden: und zwar mit Ausnahme von D 625/3 (*Allegro*) relativ kurz vor oder unmittelbar zu Beginn des Repriseneintritts. Entsprechend liegt Pares besonderer Fokus nun auf der »crisis of recapitulation« (vgl. 228–230), aber nach wie vor auch auf der zyklischen Form vor allem in Bezug auf den nach Pares Analyseergebnissen im Vergleich zu den früheren Klaviersonatenfragmenten nun stärker ausgeprägten motivischen Bezügen und Ähnlichkeiten in der pianistischen Textur zwischen den überlieferten Einzelsätzen. Der Kopfsatz von D 625 in f-Moll (*Allegro*) bildet ein solches Satz-Fragment, das kurz vor oder zu Reprisebeginn abbricht; die Rekonstruktion der Reprise wird aber verkompliziert durch die ungewöhnlich modulatorische Anlage der Exposition und das harmonisch uneindeutige Ende der Durchführung bzw. des Fragments. Neben den von Terzverwandtschaften dominierten Tonartenverhältnissen in Exposition und Durchführung betrachtet Pare die auffällige motivische Einheitlichkeit des Kopfsatzes näher (vgl. 303–309), welche durch unterschiedliche pianistische Texturtypen klangliche Differenzierung erfährt – laut Pare eine stilistische Gemeinsamkeit der zweiten Gruppe der Klaviersonatenfragmente (von 1817–18):

Texture and its differentiation are not utilised to create superficial contrasts [...], but to establish the model of motivic constancy in which the unchanging material is illuminated [Adorno] through new textural contexts: this procedure lies at the heart of Schubert's evocation of structural coherence and unity through motivic reduction which defines D 625/1 [...]. (303)

Pares Analyse von D 625/1 bleibt jedoch nicht bei der Konstatierung motivischer Einheitlichkeit stehen, sondern nimmt eine bemerkenswerte fragmentästhetische Wendung, einhergehend mit grundlegenden Überlegungen zu Schuberts Umgang mit der klassischen Sonatenform und zur Rolle des Fragmentarischen in seinen Klaviersonatenfragmenten (vgl. 314–317): Das Fragmentarische begreift sie hier nicht bloß als einen (wahrscheinlich) unbeabsichtigten Zustand in Bezug auf den faktischen Abbruch des Kompositionsprozesses im Sinne eines äußerlichen Fragmentstatus, sondern zugleich als be-

wusst hervorgerufenen ästhetischen Zustand in Bezug auf Schuberts kompositorischen Umgang mit dem motivischen Material im Sinne eines inhärenten Fragmentcharakters, also als Ergebnis einer kompositorischen Entscheidung (vgl. 315). Die zuvor herausgearbeitete auffallende motivische Ökonomie und Einheitlichkeit des Kopfsatzes interpretiert sie hier weniger im Hinblick auf deren Funktion für das Entstehen einer übergeordneten ästhetischen Einheit, sondern hebt vielmehr den fragmenthaften Charakter des kurzen Hauptmotivs und der Art und Weise seiner kompositorischen Behandlung in der Exposition hervor: »The essential thematic gesture of the exposition is an impulse which does not result in a sustained process or movement, but is broken off and then repeated again and again.« (315) Besonderes Gewicht von Schuberts Auseinandersetzung mit der Sonatenform in seinen experimentellen Klaviersonatenfragmenten liegt laut Pare dann auch nicht auf einer grundsätzlichen Infrage-Stellung des überlieferten Formmodells (vgl. 225), sondern auf dem spezifischen Umgang mit motivischen und harmonischen Strukturen, die im Falle von D 625/1 zu einer »absence of formal polarisation« (in Bezug auf die üblichen thematischen und tonartlichen Kontraste in der Exposition) als innovativem Moment führen (vgl. 314f.).

* * *

Pares umfassende und detailreiche Studie erfordert eine entsprechend genaue Lektüre und führt zu einer intensiven Vertiefung in den Gegenstand. Zwar geht die vorhandene Informationsfülle zu den einzelnen Klaviersonatenfragmenten etwas auf Kosten einer vergleichenden Synopse von fragmentübergreifenden Gemeinsamkeiten und Unterschieden (z. B. zum Auftreten von Subdominantreprise oder Dreitonartenexpositionen), die Einzelkapitel bieten aber auch für sich genommen praktisch eigenständige Einzelstudien zu den besprochenen Klaviersonatenfragmenten, die nicht nur für Musikwissenschaftler:innen und Musiktheoretiker:innen, sondern auch für Interpret:innen, welche sich mit einzelnen oder mehreren Klaviersonatenfragmenten Schuberts quellenkritisch und analytisch auseinandersetzen möchten, gewinnbringend sind, beispielweise mit Blick auf die interpretatorische Realisierung verschiedener Zyklus-

Varianten. In künstlerisch-praktischer Hinsicht enthält Pares Arbeit zudem vielfältige theoretische Anknüpfungspunkte und Hintergrundinformationen, wenn es um eine mögliche satztechnische Rekonstruktion der Satz- oder auch Zyklus-Fragmente geht. Neben dem Beitrag zur Schubert-Forschung im engeren Sinne eröffnet die von Pare vertretene Fragmentästhetik nicht zuletzt auch allgemeinere ästhetische und methodische Perspektiven für eine differenziertere analytische Auseinandersetzung mit (intrinsic) fragmentarischen Aspekten nicht nur in faktisch unvollendeten Werken des klassisch-romantischen Repertoires: Denn gerade mit

Blick auf klassische und romantische Sonatenformen dominiert häufig noch die Suche nach motivischer, harmonischer oder auch dramaturgischer Geschlossenheit im Sinne von ästhetischer Einheit als vorrangiges analytisches Erkenntnisziel – im Kontrast zu den entstehungsgeschichtlichen Kontingenzen, formimmanenten Potentialitäten und wahrnehmungsästhetischen Brüchen, die eine fragmentästhetische Perspektive in der Analyse stärker berücksichtigen und sichtbar machen kann.

Cosima Linke

Literatur

- Bodley, Lorraine Byrne / Julian Horton (Hg.) (2016), *Rethinking Schubert*, New York: Oxford University Press.
- Clark, Suzannah (2011), *Analyzing Schubert*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohn, Richard L. (1999), »As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert«, *19th-Century Music* 22/3, 213–232.
- Fisk, Charles (2001), *Returning Cycles. Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*, Berkeley: University of California Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1994), *Untersuchung zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing: Schneider.
- Krause, Andreas (1992), *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form – Gattung – Ästhetik*, Kassel: Bärenreiter.
- Lindmayr-Brandl, Andrea (2003), *Franz Schubert. Das fragmentarische Werk* (= Schubert: Perspektiven – Studien, Bd.2), Stuttgart: Steiner.
- Schubert, Franz (1997), *Klaviersonaten*, Bd.3: *Frühe und unvollendete Sonaten*, hg. von Paul Badura-Skoda, München: Henle.

© 2023 Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de, ORCID iD: 0000-0001-6315-6887)

Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar]

Linke, Cosima (2023), Arabella Pare, *Franz Schubert. The Fragmentary Piano Sonatas* (= Schubert: Perspektiven – Studien, Bd. 7), Stuttgart: Steiner 2022, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 111–115. <https://doi.org/10.31751/1190>

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

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



eingereicht / submitted: 11/06/2023

angenommen / accepted: 11/06/2023

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 03/07/2023

Tobias Robert Klein (Hg.), *Carl Dahlhaus. Briefe 1945–1989*, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler 2022

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Carl Dahlhaus; Geschichte der westdeutschen Musikwissenschaft und Musiktheorie zwischen 1945 und 1989; History of West-German musicology and music theory between 1945 and 1989; neue Musik; new music; Theodor W. Adorno

Dieses Buch ist eine Tat. Was der Herausgeber Tobias Robert Klein mit dieser Briefedition zusammengetragen und zugänglich gemacht hat, entfaltet den reichen Kosmos der geistigen Welt und der spezifischen Denkfiguren des Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus, gibt darüber hinaus Einblicke in dessen Arbeitsweise und somit die Bedingungen einer ungeheuren und eindrucksvollen Produktivität. Zugleich sind die Briefe Spiegel wesentlicher Tendenzen der westdeutschen (männlichen) Musikwissenschaft u. a. um Hans Heinrich Eggebrecht, Rudolf Stephan, Theo Hirsbrunner, Joachim Kaiser oder Ludwig Finscher in der Nachkriegszeit bis kurz vor der Wende im Jahr 1989 – und dies, obwohl »nur« 359 der über 10.000 zum größten Teil im Archiv der Technischen Universität Berlin aufbewahrten Briefe auf 380 Seiten ediert wurden. Die Briefe umspannen einen Zeitraum von über 40 Jahren, beginnend im Jahr 1945 und bis in das Frühjahr 1989 reichend, als Dahlhaus nach schwerer und langwieriger Krankheit, die auch in den Briefen immer wieder thematisiert wird, starb.

Der gleichsam offiziellen Post, die Dahlhaus u. a. als unermüdlich Pläne schmiedenden Hochschullehrer und täglich schreibenden Autor zeigt, folgen in einem zweiten Teil auf weiteren gut 260 Seiten Ausschnitte aus Exzerpten, die seine Frau Annemarie Dahlhaus (für die Jahre 1945–1968) sowie Sigrid Wiesmann (für die Jahre 1978–1988) aus jeweils an sie gerichteten Briefen erstellt hatten. Diese zeigen mehr die persönliche, oft selbstreflexive Seite von Dahlhaus, wirken bisweilen wie Tagebucheinträge, sodass es auch wenig ausmacht, dass die Antworten, sofern es überhaupt solche gegeben hat, nicht abgedruckt sind.

Der Herausgeber hat sich grundsätzlich auf den Abdruck allein der von Dahlhaus geschriebenen Briefe beschränkt (primär aus rechtlichen

Gründen). In den Kommentaren und Fußnoten aber werden die Hintergründe und der Diskussionsstand, wie er sich durch die Gegenbriefe erschließen lässt, oft minutiös ausgebreitet, sodass wir stets genauer über die zur Debatte stehenden Fragen und die Kontexte ins Bild gesetzt werden. Die einzige Ausnahme stellt Theodor W. Adorno dar, der sich nach sporadischer Korrespondenz seit 1953 vor allem 1966/67 im Zusammenhang von Dahlhaus' Berufung auf eine Professur, bei der neben Berlin auch Frankfurt zur Debatte stand, stark engagierte und dessen Gegenbriefe in den Kommentaren vollständig wiedergegeben sind.

Im Zentrum der »offiziellen« Briefe stehen häufig organisatorische Fragen, doch werden nicht selten auch Probleme skizziert, denen Dahlhaus in Vorträgen, Aufsätzen, in Symposien oder Büchern nachgehen will, sodass die Briefe gleichsam in kondensierter Form jene musikwissenschaftlichen Themen und Fragestellungen ausbreiten, deren Ausarbeitung wir in seinen zahlreichen Texten nachlesen können. So werden etwa Probleme der Notenschrift (Brief vom 4.12.1963 an Ernst Thomas), des Historismus (an Eggebrecht im April 1972), der Rhythmik und Metrik (an Ernst Apfel im April 1972) umrissen. Gleichzeitig werden mögliche Themen einer vorzubereitenden Wagner-Tagung (an Egon Voss im Februar 1981) und eine mögliche Disposition seines Beitrags über Dramaturgie der italienischen Oper (an Lorenzo Bianconi Ende 1983) diskutiert. In einem Brief an Wilhelm Maler vom Januar 1968 sind zudem mögliche Forschungsaufgaben eines (letztlich gescheiterten) Max-Planck-Instituts für Musik aufgelistet, in dem die Musiktheorie – und zwar eine »wissenschaftliche« Musiktheorie, die sich von ihrem primär propädeutisch-pädagogischen Impetus löst – eine bedeutende Rolle hätte spielen sollen (vgl. 109–112). Von Interesse sind daneben die

Entwürfe und Ideen, die Dahlhaus an Klaus Piper 1981 über sein Buch *Musikalischer Realismus* notiert, sowie der »Forschungsplan« einer Musikgeschichte Europas, die Dahlhaus 1988/89 während eines Aufenthalts am Historischen Kolleg in München zu schreiben gedachte (Brief vom 12. Juli 1987). Sehr erhellend sind schließlich auch die beiden »Selbstporträts«, die Dahlhaus im September 1974 aus Anlass einer möglichen Berufung an die Universität Kiel und im April 1978 in einem Brief an Zofia Lissa entwirft: Neben der Rehabilitierung der Musikästhetik als Gegenstand der Musikwissenschaft bezeichnet Dahlhaus als ein wesentliches Anliegen die »Etablierung der Neuen Musik als Thema der Musikwissenschaft« (269), wobei Dahlhaus durchaus, wie seine zahlreichen Vorträge in Darmstadt zeigen, ein Einwirken auf Ästhetik und Kompositionspraxis der Neuen Musik im Sinn hatte (eine Idee, die in gewisser Hinsicht schon bei Guido Adler vorgebildet ist¹ und bei György Ligeti, wie dieser später selbst berichtete, auf fruchtbaren Boden fiel.²) Neben seinen Forschungen zum 19. Jahrhundert und zur Musik und Poetik Arnold Schönbergs ist es dabei immer wieder die Musiktheorie, die Dahlhaus als sein Hauptarbeitsgebiet bezeichnet, seien es Fragen zur Tonalität und Atonalität, seien es Formfragen (im Musikdrama Richard Wagners) oder dasjenige, was unter dem Begriff der musikalischen Logik firmiert. Von Interesse sind in diesem Zusammenhang insbesondere die zwischen 1970 und 1972 geschriebenen Briefe an Loek Hautus, einen – wie man aus dem Eintrag in den knappen Adressatenbiographien erfährt – 1941 geborenen Komponisten und Musiktheore-

tiker, der später zu Scarlatti forschte. Aufschlussreich erscheint diese sich über gut zehn Briefe erstreckende Diskussion nicht nur deshalb, weil sie Dahlhaus' ganz unpräventöse Art im Umgang mit den Fragen und Einwänden eines noch jungen Wissenschaftlers angesichts von Dahlhaus' Habilitationsschrift³ zeigt – ein Interesse an der Sache, das Dahlhaus, wie aus manch anderen Briefen deutlich wird, bei vielen seiner Studierenden vermisste –, sondern auch, weil Dahlhaus hier bereit ist, früher vertretene Positionen zu revidieren, Begriffe zurückzunehmen und überhaupt sich offen für Kritik und Anregungen zeigt. Dass Dahlhaus gegenüber ihm eher fernliegenden analytischen Zugängen zur Musik und zu Arbeitsweisen, die weniger seinem Naturell entsprechen, dennoch große Sympathie entgegenbringen konnte, zeigt das Lob, das er einmal gegenüber Texten von Wulf Arlt äußert, die ihm »ausgezeichnet gefallen« hätten, da die »Mischung von harter Philologie und reflektierter Analyse« für ihn »immer ein Lesevergnügen« sei (323). Und an Elmar Buddes Dissertation über Anton Webers Lieder op. 3 streicht er gegenüber dem Autor heraus: »Sie setzen durch die Ausführlichkeit, Genauigkeit und den Gedankenreichtum der Analysen einen Standard fest, hinter den man wissenschaftlich nicht mehr zurückfallen darf. Mit der üblichen Bündelung cursorischer Analysen einer Masse von Stücken muß es ein Ende haben« (167; Brief vom 10.10.1971) – eine Einschätzung, die sich auch auf die Dissertation Reinhold Brinkmanns zu Schönbergs Klavierstücken op. 11 erstreckte, die aber von Dahlhaus selbst nur eher sporadisch im eigenen Schreiben umgesetzt wurde (vor allem die Analysen in der seit 1965 erschienenen Reihe *Meisterwerke der Musik* zu Beethovens 4. Symphonie und Schönbergs Orchestervariationen op. 31 wären in diesem Zusammenhang zu nennen).

Dahlhaus' Wissenschaftsverständnis basierte zu allererst auf der Kategorie des Einfalls, und dies, so scheint es, sowohl im Kunstwerk als auch im wissenschaftlichen Schreiben. Einmal rühmt er an Richard Wagners *Lohengrin*, das Werk sei »großartig, voller Einfälle, denen man nicht entgehen kann« (388). Dass der Einfall, die überraschende Pointe, das Zusammendenken von etwas, das vorher (scheinbar) beziehungslos

1 Vgl. Adler 1885, wo es u. a. heißt (18f.): »Die Wissenschaft wird dann neben der Verfolgung ihrer absoluten Bestrebungen [...] bei der Zerfahrenheit der modernen Kunstzustände und dem offenbaren Schwanken der künstlerischen Productionsthätigkeit auch zur Hebung der aktuellen Kunstzustände beitragen«.

2 György Ligeti schrieb 1989 in seinem Nachruf (2007, 515): »Ich habe Carl Dahlhaus 1962 kennengelernt, beim Internationalen Kongreß für Musikwissenschaft in Kassel. Er sprach über Aspekte der seriellen Musik, einer kompositorischen Ideologie, die damals en vogue war. Dahlhaus Sachkenntnis und analytischer Scharfsinn haben mich sofort gefangengenommen, obwohl er indirekt mein Gegner war [...]«.

3 Vgl. Dahlhaus 2001.

nebeneinanderstand, eine wesentliche Maxime von Dahlhaus Schreiben gewesen war, erhellt vor allem der zweite ›inoffizielle‹ Teil der Briefe, in denen sich Dahlhaus frei vom Mantel der Floskeln der offiziellen Post äußert. Hier wird teils explizit, teils zwischen den Zeilen deutlich, wie sehr Dahlhaus den freien überraschenden Blick vor einer umfassenden, in die Tiefe vordringenden Kenntnis der zum Thema geschriebenen Literatur bevorzugte, weil Letzteres die Gefahr mit sich brachte, dass man sich im unübersehbaren Labyrinth der Sekundärtexte verliert und darüber die eigentlich naheliegenden Bezüge und Verbindungslinien übersieht. Dahlhaus erzählt hier zwei Anekdoten, zum einen anlässlich der Einladung zu einer Kleist-Tagung, bei der er von vornherein darauf verzichten musste, die Menge der zum Thema geschriebenen Literatur auch nur zur Kenntnis zu nehmen, um dann einen für die Kleist-Forschung neuen und frappanten Aspekt zu umreißen, zum anderen von einem Gespräch mit einem Philosophen und Kant-Forscher der FU Berlin, in dem sich herausstellte, dass diese Person noch nie eine Zeile von Wilhelm von Humboldt gelesen hatte, dessen Reformpolitik sich doch ganz wesentlich von der politischen Philosophie Kants ableiten lassen. Dieses Eingesponnen-Sein in das eigene enge Fachgebiet, das Dahlhaus zusehends zu vermeiden trachtete, hatte freilich auch eine Kehrseite: Dahlhaus konstatiert: »Im Grunde schreibe ich ständig über Abgründe des Nicht-Wissens und Nicht-Kennens hinweg; pointiert ausgedrückt: ich erzähle eine Geschichte, wie sie gewesen sein könnte, ohne daß ich die Möglichkeit hätte, bis ins Detail, auf das es ankommt, wirklich festzustellen, ob sie so gewesen ist. Aber wäre es anders, so käme das Buch [zum 19. Jahrhundert] niemals zustande« (419). In seinen späten Jahren scheint sich Dahlhaus zunehmend als »Universaldilettant« (545) gefühlt zu haben, der zwar den Bereich nicht überblickt, aber die entscheidenden Einfälle hat, um Ungewöhnliches sagen und damit zu neuen Einsichten gelangen zu können. Mehrfach kritisiert Dahlhaus, wenn Bücher und Aufsätze sich auf die Ausbreitung bloßer Fakten beschränken. Damit einher geht die Vernachlässigung des Bibliographischen, die Dahlhaus als eigene Schwäche zwar mehrfach einräumt, aber zugleich damit rechtfertigt, dass er jenem »Benutzer« nicht entgegenkommen wolle, welcher

»nicht wissen [wolle], wie ich einen Text interpretiere, sondern nach welcher Ausgabe ich ihn zitiere« (613, an anderer Stelle spricht Dahlhaus auch vom »sekundären Dasein der Lektüre«, vgl. 449). Entscheidend waren die Interpretationen der dahinterstehenden Ideen, die sich daran knüpften. Schön ist in diesem Zusammenhang das *Aperçu* über eine mit Musiktheorie befasste Berliner Institution, »Einfälle [würden hier] im Grunde als Störung des Betriebes empfunden« (637). Und die Briefe machen deutlich, wie sehr es Dahlhaus Vergnügen bereitete, in seinen Einfällen scheinbar Unzusammenhängendes zusammenzubringen, scheinbare Paradoxien zu formulieren. Dass das auch einmal schief ging oder nur teilweise plausibel war, nahm Dahlhaus, wie er im Hinblick auf seinen Aufsatz zu »Schönbergs Ästhetischer Theologie« nüchtern konstatiert (vgl. 564), in Kauf.⁴

Das Buch ist eine Leseausgabe. Wer wissen will, wie viele Seiten der Brief umfasst, wo Tippfehler oder Korrekturen sich zeigen, wer also an solchen philologischen Details interessiert ist, kommt hier sicher nicht auf seine Kosten. Er oder sie wird dafür aber überaus reich belohnt, und zwar nicht nur durch eine fesselnde, von Ironie und bisweilen auch mildem Spott geprägte, vor allem aber oft auch anekdotenreiche und amüsante Lektüre, sondern mehr noch durch eine knappe, immer die Sache berührende Kommentierung, die oft universitätsinterne Vorgänge oder die Administration von Projekten betrifft, seien es etwa Gesamtausgaben, Buchreihen, Monographien oder Stellenbesetzungen. Was der Herausgeber an kaum zu Übertreffendem geleistet hat, indem er Protokolle zahlloser Sitzungen und Daten von persönlichen Treffen der Akteure recherchiert hat oder den Hinweisen auf Konzerte und sonstige Ereignisse akribisch nachgeht, lässt sich von außen vermutlich nur schwer ermessen. Bei einem Bericht über die Anfang Juli 1982 erfolgte Habilitation von Hermann Danuser, bei der alle das Bedürfnis hatten, das Verfahren rasch und reibungslos hinter sich zu bringen, »so daß dann dem Gang in die Kneipe oder zum Fußball nichts mehr im Wege stand« (502), wird sogar aufgeschlüsselt, wer gegen wen am selben Abend in den Spielen

4 Zu Dahlhaus' Beschäftigung mit Schönberg vgl. auch Helbing 2016.

der Fußballweltmeisterschaft spielte (nur das Ergebnis muss man selbst herausbekommen ...).

Manches von dem, was in den Briefen mit großer Heftigkeit, bisweilen auch Verbitterung, diskutiert wurde, mag aus heutiger Sicht von nur gemindertem fachlichen Interesse sein, so Dahlhaus' jahrelange Querelen um das Forschungsinstitut für Musiktheater in Bayreuth/Thurnau und die Herausgabe von *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, bei der sich Dahlhaus vehement für einen Sachteil einsetzte, oder seine Bemühungen um eine Wagner-Schriften-Ausgabe, die schließlich scheiterten.

In ihrer Rezension des Buches in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (9.3.2023) hat Christiane Wiesenfeldt bemerkt, dass die Rezeption von Dahlhaus' Schriften eigentlich alle Wandlungen des Faches der letzten 40 Jahre unbeschadet überstanden habe, eine »Dahlhaus-Dämmerung« ausgeblieben sei. Die Beobachtung ist vermutlich richtig. Angesichts der Lektüre der Briefe verwundert diese Einschätzung jedoch letztlich wenig. Zwar mögen sich die Themen, die Fragen im Fach geändert haben (stärker wohl in der Musikwissenschaft als in der Musiktheorie), doch ist das wissenschaftliche Ethos zweifelsohne von ungeminderter Aktualität: Dahlhaus wollte das Fach immer gleichsam in einer produktiven Spannung halten; ihm waren provokante Thesen lieber als die Erstarrung des Faches. Es mag dann irritieren, wenn er etwa bei einer Janáček-Ausgabe Radikallösungen, die kaum durch die Quellen gestützt sind, gutheißt, weil »auch gelegentlich etwas ›gewagt‹ werden muß, wenn die Editionstechnik wissenschaftlich ›von der Stelle kommen‹ « wolle (304), oder wenn er eine falsche Zuschreibung von Beethovens unsterblicher Geliebten mit der Bemerkung »Mag sein, ich habe nicht nachgeschaut, daß ich beim Zitieren die falsche Therese erwischt habe – who cares« (450) allzu lakonisch abtut. Solche Sätze sind indes kein Zeichen von Arroganz und Überheblichkeit. Vielmehr finden sich umgekehrt recht zahlreiche Äußerungen von Zweifel und Selbstzweifel nicht nur in pädagogischer Hinsicht, weil es zunehmend schwerer wurde, die Studierenden in den Seminaren zum Reden zu bringen (diese werden wahlweise als »Sandsäcke« [452] oder als »Salzsäulen« [430] apostrophiert), sondern auch im Hinblick auf die publizierten Aufsätze und Bücher, von denen Dahlhaus manches als überflüssiges Zeug quali-

fizierte, manches für verfehlt hielt, auch wenn man bei dieser Einschätzung bisweilen das Gefühl von Koketterie nicht ganz loswird.

Während der Book-Launch mit dem Herausgeber Tobias Robert Klein und Dahlhaus' ehemaligen Assistenten Silke Leopold und Stephen Hinton auf der Berliner GfM-Tagung im Herbst 2022 wurde gegenüber der Ausgabe auch ein Unbehagen zum Ausdruck gebracht. Zum einen hätten Insider das alles ohnehin schon gewusst, zum anderen wurde ein gewisses Maß der Indiskretion bemängelt, was doch wohl impliziert, dass zu viele der betroffenen oder im Buch erwähnten Personen mindestens über die Schülergeneration eine gewisse Präsenz im Fach besitzen. Zwar ist es richtig, dass Dahlhaus mit manchem Urteil nicht hinter dem Berg hält und mehr als einmal seinen Spott ausgießt, doch wird in keinem Fall eine Grenze überschritten. Vor allem stehen solche Urteile nicht im Fokus und sind letztlich die individuellen Personen auch nebensächlich. Das Buch legt vielleicht auch zweifelhafte Netzwerke gegenseitiger Abhängigkeiten offen, innerhalb derer man freundlich über den jeweils anderen schrieb, für Buchkapitel und Vorträge empfahl. Insofern ist das Buch – weil der Zustand heute kaum anders – vielleicht auch unspektakulär. Dennoch wohnt der Briefausgabe zweifelsohne etwas Zeitbildliches (Fontane) inne. Sie erlaubt einen Blick auf die damals noch nicht so stark eingeforderte Drittmittel-Akquise, die Konzeption und Beantragung von Projekten, auch die Art, wie in den 1960er und 1970er Jahren Berufungen vonstattengingen, ist also Baustein zu einer Wissenschafts- und Institutionsgeschichte des Faches (sowohl der Musikwissenschaft als auch der Musiktheorie). Von großem Gewinn sind daneben etwa Dahlhaus' Bericht über die China-Reise des Deutschen Musikrats im Jahr 1979, seine sich über die 1970er Jahre erstreckende Auseinandersetzung mit der Neuen Linken, die in dieser Zeit vor allem Dahlhaus' musikpublizistisches Wirken betraf (Dahlhaus war von 1972 bis 1978 Mitherausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik*), sein Engagement für Darmstadt, die enge Verbindung zum zeitgenössischen Komponieren und vieles anderes mehr. Neben dem Zeitbildlichen, bei dem Dahlhaus gleichsam als Repräsentant einer sich neu formierenden (deutschen) Musikwissenschaft und Musiktheorie fungiert, die sowohl die

klassische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts in neuartiger Weise für das Fach erschließt als auch eine historisch (und institutionell-geographisch) ausgerichtete Kontextualisierung der Musiktheorie in Angriff nimmt, sind die Briefe eben zu allererst Dokumente von Dahlhaus' individuellem wissenschaftlichen Denken und Handeln. Es würde sich vielleicht lohnen, angesichts dieser Ausgabe über das Verhältnis von individueller und institutioneller Forschung, von Einzelforschung und Clustern oder Verbundprojekten nachzudenken. Dahlhaus stand Letzteren eher skeptisch gegenüber, brauchte sie aber als organisatorischen Rahmen. Letztlich war für Dahlhaus entscheidend der Wille zur Textproduktion (und mehrfach bemüht er das Bild eines Apfelbäumchens, das eben nicht anders könne als Äpfel zu produzieren), gepaart mit dem wohl auf Johann Gustav Droysen zurückgehenden Anspruch, in der Geschichtsschreibung Wissenschaft und Literatur miteinander zu verbinden.⁵ Fehlt es daran, so nutzt auch die beste materielle, institutionelle Förderung wenig.

Wer aufmerksam Dahlhaus' Aufsätze und Bücher gelesen hat, dem werden vermutlich die

in dieser Briefausgabe noch einmal zutage tretenden Charakteristika von Dahlhaus' Schreiben – seine Einfallsästhetik, das Umkreisen einer Fragestellung von verschiedenen Seiten, das Bemühen, nicht so sehr Lösungen zu präsentieren als die wesentlichen Probleme herauszuarbeiten – kaum entgangen sein. Dennoch vermittelt insbesondere der zweite Teil der Ausgabe mit den Exzerpten in unwahrscheinlich plastischer und anschaulicher Weise, warum Dahlhaus' Arbeiten bis heute noch immer Referenzquelle des Faches geblieben sind. Die vorzüglich edierte und kommentierte, dazu ohne institutionelle Förderung entstandene Briefausgabe ist nicht nur ein Lesevergnügen ersten Ranges, sondern macht Lust darauf, Dahlhaus' Texte erneut oder manches auch zum ersten Mal zu lesen. Selbst wenn man manche Urteile und Thesen von Dahlhaus inhaltlich nicht teilen mag, so bleiben die Texte doch ein Zeugnis höchster intellektueller Kreativität und Brillanz, über die sich weiter nachzudenken lohnt.

Ullrich Scheideler

Literatur

Adler, Guido (1885), »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«, *Vierteljahrszeitschrift für Musikwissenschaft* 1, 5–20.

Dahlhaus, Carl (2001), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd.1, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Kassel: Bärenreiter, 11–307.

Droysen, Johann Gustav (1868), *Grundriss der Historik*, Leipzig: Veit & Comp.

Helbing, Volker (2016), »Schönberg, Dahlhaus und das Problem der ›emanzipierten Dissonanz‹ – Anmerkungen zu op.15/14«, in: *Dahlhaus und die Musiktheorie*, Sonderausgabe der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Stefan Rohringer. <https://doi.org/10.31751/868>

Ligeti, György (2007), »Dahlhaus in memoriam« [1989], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd.1, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 513–516.

5 Vgl. Droysen 1868, 4: »Man hat die maassgebende Aufgabe unserer Wissenschaft in der künstlerischen Darstellung und in dem ›historischen Kunstwerk‹ gefunden und feiert wohl als den grössten Historiker unserer Zeit denjenigen, der in seiner Darstellung dem Walter Scott'schen Roman am nächsten steht.« Entsprechend bei Dahlhaus (588): »Wenn man der

Philologie lang genug zuredet, sich Mühe zu geben, muß es ihr doch schließlich gelingen, so schön auszusehen wie ein Roman, auf den es ja am Ende in der Geschichtsschreibung doch immer hinausläuft, was die Historiker allerdings nicht wahrhaben wollen, obwohl sie in camera caritatis zugeben, daß die Ähnlichkeit zwischen Ranke und Scott schlagend ist.«

© 2023 Ullrich Scheideler (ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de)

Humboldt-Universität zu Berlin [Humboldt University of Berlin]

Scheideler, Ullrich (2023), Tobias Robert Klein (Hg.), *Carl Dahlhaus. Briefe 1945–1989*, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler 2022, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 117–122.

<https://doi.org/10.31751/1191>

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

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



eingereicht / submitted: 08/06/2023

angenommen / accepted: 08/06/2023

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 03/07/2023