

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER,
RICHARD KLEIN UND CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Komponistenforum

Michael Beil
Jörg Birkenkötter
Dániel Péter Biró
Sidney Corbett
Franklin Cox
Chaya Czernowin
Moritz Eggert
Ernst Helmuth Flammer
Clemens Gadenstätter
Dieter Mack
Claus-Steffen Mahnkopf
Kai Johannes Polzhofer
Enno Poppe
Wolfram Schurig
Daniel Smutny
Marco Stroppa
Steven Kazuo Takasugi
Hans Zender

Larson Powell
Zum Tode Friedrich Kittlers

Wilhelm Schlüter
Darmstadt und die DDR

Stefan Beyer
Límites von Eduardo
Moguillansky

Franklin Cox
Taruskins *The Oxford
History of Western*

Pascal Decroupet
Karel Goeyvaerts'
Gesammelte Schriften

Lukas Haselböck
Gérard Grisey

Felix Pätzold
Bernhard Haas auf CD

Bernd Asmus
Franklin Cox auf CD

16. Jahrgang, Heft 61, Januar 2012
Klett-Cotta Stuttgart

Inhalt

Forum

Das neue Jahrzehnt

Komponistenforum

MICHAEL BEIL, JÖRG BIRKENKÖTTER, DÁNIEL PÉTER BIRÓ,
SIDNEY CORBETT, FRANKLIN COX, CHAYA CZERNOWIN,
MORITZ EGGERT, ERNST HELMUTH FLAMMER, CLEMENS GADENSTÄTTER,
DIETER MACK, CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF, KAI JOHANNES POLZHOFFER,
ENNO POPPE, WOLFRAM SCHURIG, DANIEL SMUTNY, MARCO STROPPA,
STEVEN KAZUO TAKASUGI, HANS ZENDER

5

Beiträge

WILHELM SCHLÜTER

Darmstadt und die DDR

37

STEFAN BEYER

»Viel mit zwei Gartenschläuchen experimentiert«

Eduardo Moguillanskys *límites*

74

LARSON POWELL

Zum Tode Friedrich Kittlers

90

Diskussion

FRANKLIN COX

Richard Taruskins *The Oxford History of Western Music*

95

Kritik

PASCAL DECROUPET

Selbstlose Musik

Karel Goeyvaerts' Gesammelte Schriften

107

JAN SEBASTIAN NIMCZIK

Gérard Grisey: »Unhörbares hörbar machen«

113

BERND ASMUS

The New Cello

116

Armut) schaffen kann. Er wird mit Almosen unterstützt und muss sich möglicherweise auch noch allen nur erdenklichen Auflagen unterordnen. Kunstschaffen ist eine interessengemeinschaftslose Sache, deren Preis man immer – da »ohne Lobby« – drücken kann.

So bleibt mein abschließendes Plädoyer für den mutigen Einsatz eines jeden für unsere Sache, auch für den Mut, diesen als Gemeinschaftliches wieder zu wagen. Genau das ist uns vor lauter Karrierebewusstsein und Individualisation immer mehr abhanden gekommen. Das Gegenteil muss geschehen: Mehr gegenseitiges Anerkennen der Vielfalt unserer kleinen, aber feinen kulturpolitischen Umsetzungen, fernab vom verlockenden Reiz des »Glamours« einiger weniger übriggebliebener Leuchtturmfestivals. Dazu lade ich uns ein.

Daniel Smutny

*

Auf der Suche nach formalen Polyphonien Zwischen Musiktheorie und Neurowissenschaft

Dieser Text spiegelt einen wichtigen Aspekt meiner aktuellen musikalischen Forschung wider. Er sieht wie die Zusammenfassung eines langen Essays aus, und in vielerlei Hinsicht ist er es auch. Sein Zweck ist es, einige der Mechanismen zu untersuchen, die an der Wahrnehmung und Wertschätzung von Musik beteiligt sind, und welche Folgen sie für die Komposition haben können, ohne ein allgemeines Modell beanspruchen zu wollen. So wie es ziemlich logisch erscheint, dass das starke Interesse vieler Komponisten darin besteht, eine sowohl strukturierte als auch emotional überzeugende Musik zu schreiben, so ist es viel schwieriger, dergleichen zu definieren und umzusetzen. Unsere Hypothese, basierend auf unserer Praxis als Komponist und Lehrer, lautet, dass das »musikalische Erlebnis« (was es auch sein mag, Musizieren, Komponieren, Analyse einer Partitur, ein Konzert oder eine CD hören usw.) eine facettenreiche Aktivität ist, die mehrere, miteinander interagierende »Systeme« impliziert, deren jedes einer Behandlung bedarf, im Besonderen, um seine *Écriture* zu meistern.

Der Prozess für jedes System in der Zeit (im Verlauf eines Musikstücks) gibt eine »Form« (erkennbar/benennbar oder nicht). Wir haben mindestens vier formale Typen identifiziert. Zwei sind direkt mit unseren Sinnen verknüpft, und zwei behandeln die von dort kommenden Informationen auf einer höheren Ebene. Alle diese Typen sind gleichzeitig aktiv und interagieren miteinander; es gibt keine klare Hierarchie, auch wenn ein Komponist die Rolle einer Form durch eine andere stärken kann und innerhalb eines jeden Typus eine Hierarchie existieren mag. Untersuchen wir kurz jeden Formtypus.

Auditive Form

In einer mündlichen Herangehensweise an die Musik begnügen wir uns damit, ein Stück zu hören, ohne uns auf eine Zahl von Hörakten zu begrenzen. In diesem Fall ähnelt unsere Erfahrung dem Hören einer mehr oder weniger unbekanntem Fremdsprache. Musik ist ein zeitlicher Ablauf, der nicht angehalten, aber beim Hören intern segmentiert werden kann, um kürzere Einheiten mit bestimmten strukturellen oder wahrnehmungsmäßigen Merkmalen zu identifizieren: Phrasen oder Abschnitte, den Höhepunkt usw. Sehr abhängig von der Vertrautheit des Hörers mit dem gehörten Stil, neigt diese Segmentierung dazu, mit einem raschen Wandel von Situationen (oder einer »formellen Diskontinuität«) oder einer Ansammlung bzw. einem allmählichen Verlust von Spannung in Verbindung gebracht zu werden. Es wirkt »vertikal«, indem der Fluss in Teile gegliedert wird, die in der Zeit nebeneinander stehen, wie beim Hören von jemandem, der spricht. Eine »horizontale« Segmentation, so die Trennung mehrerer gleichzeitiger Flüsse oder einer Stimme in einer Polyphonie, ist viel schwieriger. In allen Fällen können wir nur analysieren, was das Ohr erfassen kann. Im Falle ungeschriebener Musik (wie z. B. elektro-akustischer Musik) ist diese Form die einzige mögliche auf der Ebene unserer Sinne.

Visuelle Form

Wenn wir, statt Musik zu hören, eine Partitur analysieren, erscheinen andere Dimensionen auf den ersten Blick klar erkennbar, sind aber manchmal schwer wahrzunehmen. Zum Beispiel sind viele kontrapunktische Techniken (Spiegel, Krebs, Symmetrien verschiedener Art) Konzepte aus der visuellen Welt. Noch wichtiger: Die Zeit wird ein Parameter, der in jede Richtung gehen oder sogar anhalten könnte. Zeitsprünge (wie der Vergleich des Anfangs und des Endes eines Stückes) sind einfach. Einige Konzepte sind in beiden Formen gleich, werden aber mit anderen Begriffen belegt, ein Kanon für das Auge ist eine Verzögerung für das Ohr. Manchmal sind visuelle Formen schwieriger zu analysieren als das entsprechende Hörergebnis. Ein Beispiel: Eine mikrotonale Melodie, die, sagen wir, eine Quarte plus einen Drittelton nach oben transponiert wird, ist wahrscheinlich sofort als das, was sie ist, wahrnehmbar, zumindest zu einem gewissen Grad an Genauigkeit, während ihre Identifizierung in der Partitur schwierig sein kann. Vergleichen wir die ersten und letzten Takte von Schönbergs Orchesterstück *Farben* (op. 16/III), so können wir letztlich ebenso leicht den gleichen Wechsel zweier Akkorde mit variiertem Instrumentation hören, die Partitur ist aber nicht gleichermaßen klar wegen der Verteilung der Noten über verschiedene Instrumente. Obwohl dies ein sehr interessantes Forschungsgebiet wäre, können wir hier nicht diskutieren, welche gehörsmäßigen Konsequenzen die Komposition visueller Formen haben könnte. Wir beschränken uns darauf, dass es nicht nur eine Beziehung gibt, und vor allem darauf, dass gewisse

Hörerfahrungen nur erzielt werden können, wenn der Komponist in erster Linie auf der visuellen Ebene gearbeitet hat.

Kognitive Form

Gleich, ob sie aus einem auditiven oder visuellen Reiz kommen (vorausgesetzt, dass die anderen Sinne, mit Ausnahme bei den Interpreten, hier keine wichtige Rolle für ein musikalisches Erlebnis spielen), werden die Informationen zunächst von spezifischen Strukturen eines jeden Sinns bearbeitet, dann auf einer höheren Stufe unseres Gehirns. An dieser Stelle scheint das Konzept der »musikalischen Idee« deutlicher hervorzutreten. Wir definieren es als »abstrakte Idee«, verbunden mit einem Wahrnehmungserlebnis, das es erlaubt, verschiedene musikalische Situationen zu erkennen und zu identifizieren, die zu verschiedenen Zeitpunkten wiederkehren, als gehörten sie zur gleichen Idee. In der klassischen Sonatenform bedeutet das Verfolgen der Entwicklung eines Themas, dass es in morphologischen Einheiten analysiert wird, damit ihre Transformationen verfolgt werden können, denn das Gehörte und das Geschriebene können sich sehr vom ursprünglichen Thema unterscheiden. Dieser kognitive Mechanismus beinhaltet unser Gedächtnis, ähnlich wie unsere Fähigkeit zu erkennen, beispielweise einen Stuhl, den wir nie zuvor gesehen haben. Eine begriffliche Abstraktion in unserem Gehirn ermöglicht uns, dies ohne besonderen Aufwand zu tun. Das Niveau ist dabei eher persönlich und bis zu einem gewissen Grad einzigartig bei jedem Hörer. Tiefere Strukturen können identifiziert werden. Je nach Wissensstand des Hörers können diese Strukturen benannt werden (z. B. harmonische Funktionen, das Fugenthema, rhythmische Muster oder eine Sonatenform). Vermutlich ist es auf diesem Niveau, dass die Musik »Sinn zu machen« beginnt. Einige Komponisten wie Beethoven haben intuitiv das Potenzial kognitiver Formen auf eine sehr originelle Art und Weise erkundet.

Erfahrungsform

Auf einer komplexeren Ebene, die unabhängig von den anderen zu sein scheint, aber immer mit den gegebenen Wahrnehmungsstimuli verbunden ist, kommt ein musikalisches Erlebnis in »Resonanz« mit unserem »existentiellen Selbst«, das wir als eine Totalität des menschlichen Seins betrachten, ohne es auf einzelne kognitive Fähigkeiten zu begrenzen. Ein bestimmter Klang, eine Technik, ein formaler Verlauf oder ein Material kann im Inneren Erinnerungen wachrufen, Erfahrungen aus der Vergangenheit auftauchen lassen, ein bestimmtes Gefühl auslösen, eine Gänsehaut verursachen. Das ist eine Beziehung zur Musik, die sehr persönlich, privat ist, in ständiger Wechselwirkung mit der inneren Welt des Subjekts steht, immer variabel, je nach Stimmung, geistiger Disposition, Aufmerksamkeit, Motivation und tausend anderen Faktoren. Wie viele von uns fanden beim zweiten Hören des gleichen Stücks es schließlich nicht so interessant und umgekehrt?

Alle diese »Formen« koexistieren ohne Hierarchie (das heißt nicht, dass für eine bestimmte Person es keine Hierarchie gebe), sie flottieren im Inneren eines Musikstücks in einer Art idealer Polyphonie, in der jede »Form-Stimme« eine ganz eigene Rolle spielt und zugleich zur Gesamtbeurteilung der musikalischen Erfahrung beiträgt. Es könnte ideal scheinen, für experimentelle Formen direkt zu komponieren, aber das ist unmöglich, außer vielleicht bei einigen allgemeinen und recht primitiven Stereotypen von weniger interessantem künstlerischem Gewicht, denn es ist gänzlich unmöglich vorherzusagen, in welchem Zustand sich ein Subjekt zu einem bestimmten Zeitpunkt befindet. Darüber hinaus hat jeder Hörer die Freiheit des Hörens, die es ihm erlaubt, sich auf den einen oder anderen Aspekt eines Werks zu konzentrieren. Es ist eine spannende Aufgabe, einen Weg zu einer Erfahrungsform zu finden, während man die drei anderen Formen komponiert.

Ich denke, die großen Musikstücke präsentieren, wenn auch intuitiv, ein hohes Maß an formaler Polyphonie, und es ist dieser Aspekt, der es ermöglicht, auch heute noch uns Fragen zu stellen, auch wenn jene in einer anderen Zeit komponiert wurden. Diese Überlegungen könnten als total subjektive Hirngespinnste eines Komponisten erscheinen, aber in Wirklichkeit werden sie von der Forschung in den Neurowissenschaften der letzten Jahrzehnte untermauert. Vom Neuronalen Objekt von Jean-Pierre Changeux bis zu der Arbeit von Antonio Damasio über Körper, Gefühl, Bewusstsein, Vernunft und das menschliche Gehirn wissen wir, dass alle diese Formen unterschiedlichen zerebralen Regionen entsprechen, die alle zur gleichen Zeit aktiv sind und miteinander interagieren. Schaffen wir es, das zu meistern, uns von den Neurowissenschaften für eine andersartige Musiktheorie und Praxis der Komposition anregen zu lassen: voilà, ein Bereich der musikalischen Recherche, der uns für eine lange Zeit beschäftigen wird!

Marco Stroppa

*

Während ich nur für mich sprechen kann, mögen trotzdem andere die eine oder andere Ansicht darüber teilen, was heute für die Neue Musik das Dringendste ist. Ich sehe vier Fronten, die erwähnt werden sollten. Die ersten drei sind pragmatisch und strategisch. Die letzte ist mehr spekulativer Natur. Sie mögen so bezeichnet werden: 1) Reichweite, 2) Online-Zugang, 3) Stimulation eines ernsthaften Schreibdiskurses von jungen Komponisten und 4) kontinuierliche Erforschung der Wahrnehmungsambiguität im Lichte der neuen Technologien und erweiterten Aufführungspraktiken. Diese vier Kategorien reflektieren meine eigene Arbeit und Interessen und sind daher persönliche Dringlichkeiten.