

Oliver Wiener

Was wollen wir hören?

Stockhausens „Klavierstücke I-IV“ nach sechs Dezennien

Beitrag zum XVI. Internationalen Kongress Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2017 –
»Wege der Musikwissenschaft«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2017 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Was wollen wir hören? Stockhausens *Klavierstücke I–IV* nach sechs Dezennien

Magister Youtube

Hört man Stockhausens berühmt gewordenen Radiovortrag von 1955 zum hörenden Mitvollzug seines *Klavierstücks I*,¹ in dem das drei Jahre zuvor entstandene Teilwerk im Sinne der neu definierten »Gruppenkomposition« gedeutet wird, kann einem zweierlei bewusst werden, nämlich dass es diese Form der Präsentation eines möglichen Hörprozesses heute nicht mehr gibt, auch nicht mehr die Praxis der Höranalysen, wie beispielsweise der hermeneutischen »Music Appreciation Records« (des »Book of the Month Club«), von deren emphatischem Ton sich die trockenen Erläuterungen Stockhausens so deutlich abheben. Es wird einem ferner klar, dass man die (publizierten) Versuche zu Höranleitungen für Neue Musik geradezu an den Fingern abzählen kann. Gibt es diesem erst einmal ohne gesicherte Datenbasis vermuteten Befund zufolge aktuell kein Bedürfnis solcher auditiven Kommentierung mehr? Zahlreiche private Youtube-Videos mit neuer und älterer Musik, die (Urheberrechte missachtend) Aufnahmen mit Partituren oder grafischen analytischen Beispielen ausstatten, scheinen gerade gegen das Schwinden eines Erklärungsbedürfnisses oder eines Grund-Erkenntnisinteresses (zumindest durch Mitlesen oder formales Erfassen) zu sprechen.

Die Hörgewohnheiten haben sich seit Mitte der 1950er Jahre technologisch massiv verändert. Seit der Erfindung des Walkmans in den späten 1970ern sind wir zu mobilen Kopfhörer-Hörern geworden, mit verbessertem Auto-Audio zu Hörern mit obligatorischem Motor-Generalbass, mit der Digitalisierung, Online-Archivierung und dem »Teilen« von Audiodaten auf diversen Plattformen zu klickenden Gelegenheits-Hörern. Zu diesen Veralltäglichungen des Hörens, die (wollte man es) billig als Regress abgeurteilt werden könnten, gibt es hoch-bewusste, fein-unterschiedene Pendants einer teuren Audiokultur, dann diverse Bewusstheitskulturen des Hörens, die in Soundscapes ästhetische Erweiterungen entdecken. Die Netz-Archive haben das Privatarchive überflügelt und »entobjektiviert«. Neben dem Verwalten ist das Processing von Klang- oder Videodaten technologisch simpler denn je, so dass schon im privaten Raum mit geringen Mitteln und Kenntnissen gravierend in Audio- oder Video-Datenmaterial eingegriffen werden kann und allerlei Manipulationen vom Schnitt und Sampling bis zur Audio-Video-Kombination mit oft auch plausiblen Ergebnis durchgeführt werden können. (Mancher Studierende findet sich in Spektrogrammen oder Amplitudendarstellungen leichter zurecht als in Partituren.)

Dass in diesen Audiofeldern und -umfeldern das Werkhören per se verloren gegangen sei, lässt sich m.E. nicht feststellen; es ist vielleicht in ein breites generalisiertes Feld des Musikhörens eingegangen, das heute – bevor man mit dem stets diskriminierenden Werkzeug von Hörertypologien anrückt – erst

¹ Karlheinz Stockhausen, »Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören)«, in ders., *Texte zur Musik* Bd. 1, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1961, S. 63–74. Obwohl Höranleitung, ist die erste Partiturseite des Klavierstücks auf S. 62 abgebildet (wodurch jene in Textform eher zur Leseanleitung degeneriert). Die NWDR-Rundfunkversion, gelesen vom Komponisten, ist verfügbar auf der vom Stockhausen-Verlag herausgegebenen *Stockhausen Text-CD 2*, Kürten (o.J.). Das Stück spielt dort Marcelle Mercennier, der die Klavierstücke I–IV gewidmet sind; leider hat das zum Digitalisieren verwendete Band störende Vorechos, die beim Mastering wohl nicht reduziert werden konnten.

einmal empirisch erfasst werden müsste. Fast jeder musikwissenschaftlich Lehrende, den ich kenne, nutzt Kanäle auf Youtube für die Lehre, denn das Abrufbare erfasst nicht nur gängige Kanons, sondern geht erheblich über sie bis ins Esoterische hinaus. Es steht zu vermuten, dass sich die Situation dieses digitalen El-Dorado durch die schrittweise Durchsetzung rechtlicher Ansprüche ändern wird. Augenblicklich kann dokumentiert werden, dass man auf ein bemerkenswertes Interesse an musikalischen Werken und deren Interpretationen stößt und an ihm teilhaben kann. Dazu gehört unter vielem anderen auch ein Neue-Musik-Sektor auf Youtube, dessen Click-Zahlen anzeigen, dass er zwar nicht groß ist, aber immerhin vorhanden (und dessen Kommentar-Abschnitte fallweise immerhin nicht gänzlich bodenlos sind). Dies setzt ein (mehr oder weniger spezifisches) Hörinteresse voraus.

Mediales Differenzhören: Konzeptmusik

Auf geänderte Zugriffsgewohnheiten und Kommentarbedürftigkeit im digitalen Kontext reagiert die neuere »Konzeptmusik«² vor allem in der Formulierung von Harry Lehmann und Johannes Kreidler. Der Kern der These Lehmanns, die vor zehn Jahren formuliert worden ist,³ besteht darin, dass eine zweite Moderne, die im Gegensatz zur ersten oder materialästhetischen »Industrie-Moderne« eine reflexive Moderne werden sollte, in der Werk, Medium und Reflexion als differente Komponenten der Kunst lose gekoppelt und in jedem Werk aufs neue ins Verhältnis (oder auch, je nach Gehalt, in ein charakteristisches Mißverhältnis) gesetzt werden sollen. Im Zuge einer lebhaften Polemik ist neben dem Materialbegriff vor allem das Struktur-Paradigma jener ersten Moderne ins Schussfeld geraten, das einer gehaltfernen Selbstreferentialität bezichtigt wurde. Insbesondere Kreidler hat die Begriffe mehrfach kritisiert⁴ und in diesem Zuge Dasjenige ästhetisch demontiert, was als zentral für die Moderne der 1950er Jahre galt: die sorgsame Präkomposition des Materials durch den Komponisten und die Formulierung von Strukturbegriffen als Rückgrat des kompositorischen Verfahrens, zwei Momente, die eng mit der frühen musikalischen Produktion Karlheinz Stockhausens verbunden sind. In der Ästhetik und Praxis der Konzeptmusik hingegen wird von einer durch soziale Kodierung bereits vollzogenen Präkomposition eines Klangmaterials ausgegangen, das in den mentalen und digitalen Archiven abrufbereit steht. Durch solche Kodierung ist die in der vermeintlichen Selbstreferentialität begründete semantische Unschuldsumutung einer beliebigen musikalischen Struktur aufgehoben: alles ist »gelabelt«. So geht es in gehaltsästhetischer Sicht nicht um eine weitere Innendifferenzierung sondern um eine Infragestellung der Produktionsbedingungen von musikalischer Struktur. Im Umgang mit Präkomponiertem in der Komposition wird das Material nicht verfeinert, sondern vergrößert. Die hieraus resultierende Hörhaltung ist dementsprechend nicht mehr in die strukturelle Machart der jeweiligen Komposition gerichtet, sondern auf eine Aussage bzw. einen »Gehalt«, der in der Regel durch einen Bruch mit habituellen oder Wahrnehmungsgewohnheiten inszeniert wird. Lehmann hat dieses Hören zuletzt in Anlehnung an die nonretinale Kunst Marcel Duchamps und in Parallele zu Seth-Kim Cohens nonkochlearer Klangkunst als nonmyrinxales Hören bezeichnet.⁵

² Vgl. Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012; ders., »Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik« [I–III], in: *Neue Zeitschrift für Musik* (2014), Nr. 1, S. 22–25, 30–35, 40–43; Johannes Kreidler, »Das Neue an der Konzeptmusik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (2014), Nr. 1, S. 44–49.

³ Harry Lehmann, »Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne«, in: *Musik & Ästhetik* 10 (2006), Heft 38, S. 5–41. Eine breitere Einbettung in ein Modell praktischer und ästhetischer Erfahrung und einer Modellierung von Reflexionswerten in der Kunst der Gegenwart entwickelt Lehmann in seinem Buch *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn 2016.

⁴ Vgl. etwa Johannes Kreidler, »Medien der Komposition« (2008), in: ders., *Musik mit Musik*, Hofheim 2012, S. 34–52, Kritik an den Strukturbegriffen Stockhausens insb. S. 35; ferner ders., »Zum »Materialstand« der Gegenwartsmusik« (2009), in: ebda., S. 94–109; ferner ders., »Die Stilmelodie« (2011), ebenda, S. 205–218.

⁵ *In the Blink of an Ear. Toward a Non-cochlear Sonic Art*, New York und London 2009. – Vgl. Lehmann, *Konzeptmusik*, S. 25.

Zur Reflexion dieser reflexiven Moderne gehört eine Rückschau nicht nur auf die konzeptuellen Vorläufer sondern auch die Reinterpretation der Moderne, von der sie sich absetzt. Weshalb der ambivalente Fall Stockhausen hierbei gerne in den Blick gerät, darf anhand zweier Beispiele kurz erläutert werden. In seinem Aufsatz über den »Materialstand« der Gegenwartsmusik (2009) und zuvor in »Medien der Komposition« (2008) entwickelt Kreidler eine von Luhmann hergeführte dynamische Differenz von Form und Medium,⁶ die zu einer Art produktionsästhetischer Stufenleiter ausgebaut wird: In der Bezugnahme auf einen Gehalt kann eine Form zum Medium avancieren, dieses wieder als Form aufgefasst werden, das wiederum zum übergeordneten Medium avanciert. Das mag an die »formalen Polyphonien« erinnern, wie sie Robert HP Platz in den 1970er und 80er Jahren formuliert und komponiert hat,⁷ doch geht es Kreidler um eine grundlegende Versatilität der Form-Medien-Differenz im Stück. Einen Modellfall so verstandener »Medienkomposition« stellt für ihn Stockhausens *Klavierstück I* dar:

»Vom Einzelton als Verbund von Klangeigenschaften über Reihen(ab)folgen solcher Töne bis zur großen Organisation verschieden dichter Reihengruppierungen ist ein breites Spektrum an Medien-für-Formen angelegt. Stockhausen bleibt jedoch nicht nur an der obersten Komplexitätsschicht seiner prädisponierten Systematisierung, sondern bewegt sich darin im Stück hin und her – wieder mit Luhmann: Die Differenz von Medium und Form wird selbst medial. Wir erfahren »Form« in verschiedensten Größenordnungen, von der Eigenzeit des verklingenden, isolierten Tons bis zu dessen extrem verschachtelter Konfiguration innerhalb schneller Tempi, als Gesamtform eines Stückes.«⁸

Gerade die »unevolutionäre«, sprunghafte Gestalt von Stockhausens *Klavierstück I* dient als Beispiel für die Beweglichkeit der Medium-Form-Differenz innerhalb desselben Stücks. Die hier formulierte Wahrnehmung von Stockhausens Komposition geht in einer Modellhaftigkeit der Differenz per se auf. Damit ist eine nicht unerhebliche Sinnverschiebung im Hören artikuliert, wenn man Stockhausens Erläuterung von 1955 – und ferner seinen späteren Kommentar aus den 1980er Jahren – dagegen hält.

Vor allem in der Höranleitung ging es Stockhausen um die Wahrnehmung von Einheit in der Veränderung, die Wahrnehmung von Gruppeneigenschaften, die im Stück modifiziert wiederkehren, nicht »entwickelnd«, eines organischen und dynamischen Bogens entsagend, eher Konfigurations- oder »Lage«-artig, aber doch bezogen auf den Gedanken einer fundamentalen Einheit. Noch der spätere Kommentar im Booklet zur Klavieraufnahme von Bernhard Wambach, der von Stockhausens esoterischer Kosmologie durchtränkt ist, legt eine Einheitswahrnehmung zugrunde, die hier – im Gegensatz zur eher nüchternen, an Phänomenologie und Gestaltpsychologie rührenden Höranleitung von 1955 – naturalisiert und in evolutionär-technologische Fiktion transferiert wird.

»Wenn man es überhaupt für erstrebenswert hält, zeitliche und räumliche Erlebnisse von anderen Lebewesen nachzuempfinden, die schneller oder langsamer, enger oder weiter als der Mensch leben (Insekten, Fische, Vögel, Pflanzen, Bäume, Wolken usw.), so erreicht man das eigentlich nur durch einige wenige Werke neuer Musik, die nicht länger den Menschen so bestätigen, wie er heute ist, sondern ihn auf eine unendliche Reise in seine eigene Zukunft mitnehmen. | In diese Musik steigt man ein wie in ein geistiges Fahrzeug, und von dem Moment an muß man mit äußerster Konzentration aufpassen, daß man möglichst alles mitkriegt und nicht herausfällt.«⁹

Dass die hörende Wahrnehmung im Kaleidoskop des ersten Klavierstücks aus einem mikroskopisch strukturversessenen Blick heraus Einheit gewinnen soll, gehört zu den Utopien, die nur für den erstre-

⁶ Zur Medienverschachtelung nach Niklas Luhmann vgl. Lehmann, Gehaltsästhetik, S. 106–109.

⁷ Vgl. etwa Robert HP Platz, »Musik/Zeichen: geronnene Zeit (1991)«, in: ders., ... weil die Welt und wir mit ihr so sind. Texte zur Musik, Bd. 1: 1972–2014, hrsg. von Stefan Fricke und Hella Melkert, Saarbrücken 2014, S. 85–92.

⁸ Kreidler, Medien der Komposition, S. 42.

⁹ Karlheinz Stockhausen (1928): *Klavierstücke / Piano Pieces* Vol. 1, Bernhard Wambach, Klavier / piano, Koch/Schwann: Musica Mundi: LP VMS 1067 (1987) bzw. CD 310 016 H1 (1988).

benswert sind, der das Paradigma des strukturellen Mitvollzugs ins Zentrum setzt, das von der New Musicology der 1990er Jahre als »structural listening«¹⁰ kritisiert worden ist. Es genügt hier festzuhalten, dass im konzeptmusikalischen Zugriff die Wahrnehmung der unterschiedlichen Grade von Form-Medium-Differenzen und ihre Aufhebung in der Differenz selbst als Medium für ein übergreifendes Wahrnehmen des Stücks hinreicht. Die von Stockhausen avisierte mitvollziehende (gewissermaßen ins Werkinnere hörende) Erkenntnis struktureller Einheit ist demgegenüber sekundär. So scheint es konsequent, wenn von einem Stockhausen-Stück selbst im Sinne eines Mediums Gebrauch gemacht wird, wie drei Stücke Anton Wassiljews belegen, einmal *Klavierstück I*, eine Audio-Video-Kombination, die von Lehmann exemplarisch für den »anästhetischen Charakter der Konzeptmusik« angeführt wird:

»In weißem Schriftzug ist die spiegel.de-Schlagzeile »Krise der Liberalen: FDP-Wähler dringend gesucht« als Videostandbild zu lesen, zu der drei Minuten lang atonale Klaviermusik erklingt. Das musikalische Material sind per Zufallsgenerator gefundene, bearbeitete und permutierte Samples von Klavierwerken des 20. Jahrhunderts. Die zerfahrene Abfolge von Tönen passt wunderbar zur Dauerdepression der Freien Demokraten; da liest man die Schlagzeile mit ihrem traurigen Klang doch gern noch ein zweites und drittes Mal. Zudem kratzt das Stück auch am seriösen Image der Zwölftonmusik. Die Stärke dieses Konzeptmusikstücks liegt in diesem spiegelbildlichen Witz, dass es sich mit seiner Musik über die FDP und mit der FDP über die Musik amüsiert.«¹¹

Konkret auf *Klavierstück IX* bezogen (das vielleicht auch durch die berühmte Ironisierung durch Bernd Alois Zimmermanns *Musique pour les soupers du Roi Ubu* zu solcher Bearbeitung prädestiniert scheint) ist zweitens Wassiljews *illegale musik 1: keyboardstück i für stockhausens klavierstück ix, keyboard und sampler* (2011),¹² in dem das Klavierstück auf einem Keyboard gespielt wird, dessen Tasten wechselnde Samples ansteuern, die den sonst einheitlichen, quasi »objektiven« Klavierklang in die Differenzen einer heterogenen Klangwelt auffasert. Drittens ist zu erwähnen die Studie *serialism 2.0 (realization 2.7): klavierstück iv »morphing -98«* (2013),¹³ in dem die ersten 2915 Noten von Beethovens Waldsteinsonate in 98 Stufen zu Stockhausens Klavierstück IX verwandelt werden, ein Prozess, der fast 12 Stunden in Anspruch nimmt und durch diese Extension bereits signalisiert, dass hier kein strukturintensives Hören, sondern primär ein generalisiertes differenzorientiertes Hören adressiert wird.

Hörbarkeit als Kriterium

Dass die Struktur serieller Musik hörend mitvollzogen werden soll, ist eine Idee, die Stockhausen vorge-schwebt haben mag, die aber nicht einmal in der »Anleitung zum Hören« von *Klavierstück I* zu einer Konkretion in Bezug auf strukturelle Tiefenschichten des Stücks gelangt ist.¹⁴ Das Ziel der Anleitung lag im Gewinn einer »übergeordneten Erlebnisqualität«¹⁵ durch hörerische Disziplin. Die eminenten Bedeutung von Stockhausens Radiovortrag liegt darin, überhaupt einen auditiven Zugang zu serieller Struktur gesucht

¹⁰ Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis 1996; Andrew Dell'Antonio, *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley, California 2004.

¹¹ Lehmann, *Konzeptmusik*, S. 25.

¹² www.youtube.com/watch?v=KGF9UogD9U; vgl. hierzu auch den Kommentar von Johannes Kreidler: www.kulturtechno.de/?p=5063.

¹³ www.youtube.com/watch?v=ptzKz9AudLU.

¹⁴ Man kann eine Stärke des Textes gerade darin sehen, dass mit dem Gruppen-Hören eben keine Hörstrategie verfolgt wird, die auf einen genauen Nachvollzug der einzelnen musikalischen Elemente zielt, sondern auf eine »intendierte Ungenauigkeit«, quasi ein eher statistisches Hör-Verfahren, eine Hörstrategie eigenen Wertes, der eine polare Position zum Genauigkeitshören einnimmt, wobei zwischen beiden Polen »unendliche Zwischenstufen« denkbar sind. Dies bezieht sich selbstverständlich nicht nur auf serielle Musik. Vgl. Hubert Moßburger, »Hörbarkeit der Musik des 20. Jahrhunderts. Dargestellt am Beispiel der Dodekaphonie«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1 (2003), S. 75–83, beide Zitate S. 75.

¹⁵ Stockhausen, *Gruppenkomposition*, S. 63 (kursiv im Original).

zu haben und das statistische Argument dabei legitimiert hat. Bei Analysen serieller Werke ist bisweilen (aber eher selten) zu lesen, das Ergebnis solle durch Gehöranalyse affirmiert werden. So kommt etwa Herman Sabbe 1981 bei seiner Analyse von *Klavierstück II* zu folgendem Ende:

»Auch läßt sich hier schon eine doppelte Formartikulation feststellen, wie sie sich als charakteristisch für den späteren Stockhausen erweisen wird: eine einheitliche in einer Richtung allmählich fortschreitende Entfaltung wird mit einer diskontinuierlichen, von dynamischen (Spannungs/Entspannungs)-Momenten gebildeten Gliederung überlagert. Feststellen läßt sich diese Gegebenheit aber erst – und auch das wäre für die schon damals system-relativierende Grundhaltung des Komponisten charakteristisch –, wenn die bei der Partituranalyse gewonnenen Vermutungen durch eine Gehöranalyse bestätigt werden.«¹⁶

Dass Sabbes Aufsatz hier zu methodischen Überlegungen übergehen würde, wie eine solche Gehöranalyse strukturiert sein könne, ist aus der Zielsetzung seines Textes heraus nicht zu erwarten. Doch bleibt ohne solche Überlegungen der Konnex von Partituranalyse und Evidenzierung durchs Ohr bloße Behauptung.

Die seit den 1950er Jahren geführte Debatte um die Frage, ob serielle Musik (musikalisch) »gehört« werden könne, ist in den wesentlichen Punkten in der Arbeit von Ulrich Mosch zu Pierre Boulez' *Martean sans Maître* zusammengefasst worden,¹⁷ wobei die Argumente der normativen Naturalisten (z.B. Ernest Ansermet, Albert Wellek, Hellmut Federhofer), die von anthropologisch vermeintlich konstanten Grundlagen musikalischen Hörens ausgehen, hier keiner Wiedergabe mehr bedürfen. Moschs Argumentation für eine vertiefte hörende Wahrnehmung der seriellen Werke der 1950er stützt sich auf ein Agglomerat von Methodologemen: auf eine von Edmund Husserls Phänomenologie abgeleitete Konstitution des »Zeitobjekts« in der Wahrnehmung, auf das zyklische Wahrnehmungsmodell in der mit Schemata operierenden Kognitionspsychologie Ulric Neissers, auf das Zeitmoment in der ästhetischen Hermeneutik von Rudolf zur Lippe, schließlich auf die Entdeckung der Geschichtlichkeit der Wahrnehmung selbst bei Maurice Merleau-Ponty.¹⁸ Die solchermaßen aus dem Blickwinkel vieler Disziplinen gestützte Forderung besteht darin, dem Wahrnehmen Zeit zu geben, was besonders bei komplexer Musik nötig sei, bei der das Allgemeine auf einen kleinen Rest geschrumpft und vom Besonderen tendenziell aufgezehrt werde.¹⁹ Die Möglichkeit einer Umsetzung solchen Zeit-Gebens sieht Mosch z.B. mit Leonard B. Meyers These einer mit den Reproduktionsmedien gegebenen technologisch-medialen Redundanz²⁰ gegeben. Tatsächlich lässt sich dies als Praxis auch historisch belegen, prominent etwa in Karlheinz Stockhausens Bericht, er habe Olivier Messiaens *Mode de Valeurs et d'Intensités* durch intensives Abhören von der Schallplatte studiert.²¹

Wenngleich Mosch ein Bündel an Grundlagen für die vertiefte Hörwahrnehmung serieller Musik schnürt, bleibt sein Buch uns eine explizite Hörmethode schuldig,²² vor allem aus einem Grund, weil nämlich zur Ausformulierung einer solchen mehr Werke als lediglich der *Martean* (ungeachtet seiner paradigmatischen Bedeutung) herangezogen werden müssten.²³ Übrig bleibt die methodische Aufforderung,

¹⁶ Herman Sabbe, *Die Einheit der Stockhausen-Zeit ... Neue Erkenntnismöglichkeiten der seriellen Entwicklung anhand des frühen Wirkens von Stockhausen und Goeyvaerts. Dargestellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goeyvaerts* (= *Musik-Konzepte*, 19), München 1981, S. 38.

¹⁷ Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' Le Martean sans maître*, Saarbrücken 2004, Kapitel 2: Hören serieller Musik, S. 89–122.

¹⁸ Ebda., Kapitel 3: Wahrnehmung als Erfahrung, und Kapitel 4: Hören als Konstitution eines Zeitgegenstandes, S. 123–166.

¹⁹ So etwa Rudolf Stephan, »Das Neue der Neuen Musik«, in: *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, hrsg. von Hans-Peter Reinecke, Mainz etc. 1969, S. 47–64, besonders S. 50.

²⁰ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago 1967, S. 289 f. Dazu Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, S. 114.

²¹ Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Band 2, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1962, S. 144.

²² Vgl. Gerald Bennett, »Was heißt hier Musik« [Rezension von Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*], in: *Dissonanz/Dissonance* 89 (2005), S. 52f.

²³ Mosch, *Musikalisches Hören*, S. 117.

bei der Analyse regelmäßig zwischen Partitur und Aufnahme zu wechseln, um Analyseergebnisse – im Sinne des Sabbe-Zitats – zu evidenzieren und umgekehrt, was wichtiger ist, die hörende Erkenntnis von Strukturen und ihren Rückbezug auf Schemata zu steuern und im Dialog mit dem Notat dynamisch lernfähig zu machen.

Nun ist in der Arbeit von Mosch immer noch ein weitgehend am strukturellen Paradigma fixiertes Hören avisiert, das einseitig zu werden droht und im Wissen, dass es einer durchschnittlichen Aufmerksamkeit schon auch bei hoch vorgebildeten Hörern kaum entsprechen dürfte, die Auflösung in einen zeitlich gestreckten, Redundanzen einplanenden Wahrnehmungsprozess empfiehlt. Doch ist ein anderes als ein strukturelles Hören den seriellen Werken überhaupt angemessen? Mit der seit den 1990er Jahren durch Rose R. Subotnik ausgelösten Kritik am Paradigma des strukturellen Hörens, das ein semantisches und emotives verdrängt habe, wird man kaum Dekodierungsmöglichkeiten finden, die *prima vista* auf das zu passen scheinen, was Stockhausen in den 1950er Jahren beabsichtigte. Die »Anleitung zum Hören« zielt gerade auf das Modell des Mitvollzugs im Sinne eines »strukturellen Komponierens und Hörens« ab,²⁴ das die Idee eines »recréer la musique« von Boris de Schloezer anklingen lässt,²⁵ dessen Bach-Buch, worauf Mosch aufmerksam macht, in den 1950er Jahren unter den Avantgarde-Komponisten gelesen und diskutiert wurde.²⁶ Immerhin aber können wir aus der Kritik am aktiven Mitvollzugs-Hören der Struktur eine Anregung zur Öffnung unserer Ohren ziehen, die die Autorintention als zentrale Funktion einmal vernachlässigt.

Dass ein empirischer Hörer nicht in der Lage ist, dasjenige adäquat (und real time) zu dekodieren, was ein Komponist intendiert (und als solches normativ dem Gehör als Habitus anbefehlen möchte) oder was analytisch einem impliziten Hörer zugedacht werden mag, hat Christian Utz unter der Gottfried Weber entlehnten Formulierung vom »zweifelnden Gehör« nicht als Defizit, sondern als immense Chance einer Offenheit des Hörens benannt.

»Gerade die Beobachtung, dass der Reichtum an komponierten »Implikationen« beim Hören nicht vollständig »realisiert« werden kann bzw. umgekehrt das Hören Realisationen findet, die vom Komponisten gar nicht »impliziert« sind, erscheint als eine grundlegende Voraussetzung der Unbegrenztheit des Hörens sowie des musikalischen Denkens und Erfindens. So betrachtet kann man von musikalischen Analysemethoden einfordern, sich stets ein »zweifelndes Ohr« zu bewahren und normative Hörmodelle »performativ« in Frage zu stellen.«²⁷

Utz unterscheidet in seinem Aufsatz, in dem Module der Hörerwartung für tonale und posttonale Musik ausgearbeitet werden, quasi polar, doch interagierend zwischen einer Hörerwartung, die sich »mehr oder weniger voraussetzungslos an das Klanggeschehen« hingibt, einer »flow«-Wahrnehmung, in deren Zentrum ein morphologisches und metaphorisches Erkennen bzw. Dekodieren steht, und einer strukturorientierten, stil- und tonsystemspezifischen Hörerwartung.

Kontrapunkt: Musique informelle in serieller Musik der 1950er Jahre?

Dass Hörerwartung für serielle Musik der 1950er Jahre keine Geltung beanspruchen könne, ist wesentlich in der Kritik ihrer Hörbarkeit bzw. vermeintlichen Unhörbarkeit geäußert worden.²⁸ Stockhausen hat

²⁴ Stockhausen, Gruppenkomposition, S. 65.

²⁵ Boris de Schloezer, *Introduction à la musique de J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris 1947. Zum refaire/recréer eines »mitschaffenden« Hörers vgl. dort S. 74.

²⁶ Mosch, Musikalisches Hören serieller Musik, S. 158–166.

²⁷ Christian Utz, »Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und posttonaler Musik«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2 (2013), S. 225–257, hier 235.

²⁸ Ebda., S. 246; Mosch, Musikalisches Hören serieller Musik, S. 89–122.

dem Rezeptionsmodus eines expektanzlosen Hörens selbst das Wort geredet, wenn er 1952 von einer Musik, spricht, in der man sich »auf[hält]« und »nicht des Vorausgegangenen oder Folgenden« bedürfe, »um das einzelne Anwesende (den einzelnen Ton) wahrzunehmen.«²⁹ In solcher Musik, gerade auch in der später entwickelten Momentform, wird Expektanz scheinbar sistiert – sie wirkt *avant la lettre* wie die musikalische Illustration der vogelperspektivischen These aus Foucaults Heterotopien-Vortrag, das 19. Jahrhundert sei vom topologischen Paradigma her gesehen eines der thermodynamischen Prozesse, während das 20. eines der konstellativen bzw. installativen »Lage« sei.³⁰ Es gibt einen Wahrnehmungsmodus, der gegen expektanzlose (oder -arme) Kontingenz der Konstellation bzw. der Ausgeliefertheit an Struktur aufbegehrt, nämlich eine kontrapunktische Wahrnehmung, die in den Simultaneitäten der transzendentalistischen Weltanschauungsmusik von Charles Ives, im intermedialen Kontext und kontrapunktischen Musikeinsatz des Tonfilms bei Adorno/Eisler, im digressiven filmischen Ton von Jean-Luc Godard, in der Musik Bernd Alois Zimmermanns formuliert oder wenigstens angeregt wird. Der Hörer bildet konkretiv und v.a. kontra-kreativ zur hingestellten Struktur ein eigenständiges Wahrnehmungsschema, das sich parallel Möglichkeiten der Fortsetzung denkt: ein abschweifendes oder gegenläufiges Weiterdenken. Strukturelles Hören ist hier aus den Beschränkungen des Mitvollzugs entlassen. In diesem Sinn kann auch die vermeintliche Einheit serieller Zeitkonstruktion hörend diversifiziert oder im Hörerlebnis anderweitig differenziert werden. Dass das Gehör sich von einer Struktur wie der der *Gruppen* von Stockhausen freisetzen könne, hat (erst in den 1980er Jahren) Konrad Boehmer formuliert, indem er der strikt regulierten Relationalität, die zwischen den Tempi der Gruppen des gleichnamigen Orchesterstücks waltet, einen weitergehenden als nur mitvollziehenden Sinn zugestand:

»[D]a jede Gruppe ihrer inneren Beschaffenheit nach anders artikuliert ist, da die Gruppen sich jedesmal auf eine andere Art und Weise miteinander verzahnen, gerät die Komposition selbst zu einer Matrix, die den Zuhörer, wenn er das Werk mehrere Male hört, in die Situation des Komponisten versetzt, der *auch* die Möglichkeiten *seiner* Matrix auf unterschiedlichen »Wegen, »Zeitverläufen« abtasten kann.«³¹

Adorno hatte in seinem berühmten Darmstädter Vortrag »Vers une musique informelle« (1961)³² versucht, einen Kontrapunkt nicht nur zum vermeintlich subjektfernen Serialismus zu setzen, sondern auch einen selbstkritischen zur Musikpolemik, die sich bisher stets auf Exempel guter (z.B. progressiver) Musik gegenüber schlechter (z.B. regressiver) bezogen hatte. Der Appell von »Vers une musique informelle« hingegen adressiert eine denkbare, eine utopische Musik, die der Stunde-Null-Fiktion einen historischen Bezugspunkt der Neuen Musik, den Impetus der frühen Atonalität von Schönbergs *Erwartung* entgegensetzt und eine Freiheit der Musik ohne entsubjektivierte Vorstrukturierung, ohne die »Höllmaschine« serieller Ordnung fordert. Sprachlichkeit könne solche Musik erreichen, in der das »Gewordene« ihres Materials hörbar werden soll. Eine neu zu gewinnende »Plastizität« des musikalischen Ereignisses erfordere Strategien, die einen gleichwertigen Ersatz für das geschichtlich überholte motivisch-thematische Verfahren böten. Die Deutungsoffenheit von Adornos Entwurf hat Ausdeutungen hervorgebracht. Eine Möglichkeit von *Musique informelle* sei vom Ligeti der *Aventures* hervorgebracht worden, erkannte 1979 Martin Zenck,³³ von Schnebels Adorno gewidmeter *Glossolalie 1961*, Gianmario

²⁹ Stockhausen, *Texte*, Bd. 2, S. 21. Dazu Utz, *Das zweifelnde Gehör*, S. 246; dort auch der Hinweis, dass Stockhausen dennoch in den 1950er Jahren mit einem informationstheoretischen Expektanzbegriff gearbeitet hat.

³⁰ Michel Foucault, »Von anderen Räumen«, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2006, S. 317–329, hier S. 317.

³¹ Konrad Boehmer, »Das verteufelte Serielle (1989)«, in: ders., *Das böse Obr. Texte zur Musik 1961–1991*, hrsg. von Burckhardt Söll, Köln 1993, S. 207–222, hier S. 212.

³² Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: »*Quasi una fantasia*«. *Musikalische Schriften II*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1986, S. 493–540.

³³ Martin Zenck, »Auswirkungen einer »Musique informelle« auf die neue Musik: Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 10 (1979), S. 137–165.

Borio 1991, sie sei in Zügen entdeckbar in den Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Musik Gérard Griseys, so Lukas Haselböck 2009.³⁴ Dass postserielle Musik als Einlösung einer informellen verstanden werden solle, ist angesichts der von Adorno klar formulierten Forderung, sie solle aseriell werden, naheliegend. Bemerkenswerterweise urteilt jedoch Adorno (das signalisiert »Vers une musique informelle« geradezu aufdringlich) mit dem Ohr und eröffnet so eine zweifache Urteilsstrategie. Die aus seiner Warte schlechten Produkte des Serialismus' (z.B. Karel Goeyvaerts *Sonate pour deux pianos* von 1951) werden namentlich nicht erwähnt, während Werke genannt werden, die Adorno nachhaltig beeindruckt hatten, v.a. Boulez Klaviersonaten 2 und 3, der *Martean*, Stockhausens *Gruppen*, *Zeitmaße*, ferner der Mitschnitt von Cages Klavierkonzert.³⁵ Ist auf diesem Wege einer zweifachen Urteilsstruktur – Ablehnung der kompositionstechnischen Voraussetzungen, Ausnahme der durchs Ohr erkannten »bedeutenden« Werke – nicht musique informelle auch in seriellen Kompositionen der 1950er Jahre erkennbar, gerade dort, wo sie selbst am »Verfahren« rütteln? Ich habe dies an Stockhausens *Gruppen* darzustellen versucht,³⁶ ein Werk, das nicht nur ein Verfahren (»Gruppenkomposition«) exemplifizieren wollte, sondern überdies ein Resümee aus der Periode der kompositorischen Entdeckungen seit 1950 ziehen wollte und so an vielen Stellen sein Material in einer Weise ausstellt, dass man ihm plastisch anhören kann, was aus ihm geworden ist. Die Doppelcharaktere von historischer Spur und unbedingter Neuheit einerseits, von Einheit in der Konstruktion und hoher Diskontinuität im klanglichen Erscheinungsbild andererseits haben zu einer gewiss berechtigten Kritik geführt, wie sie Zenck 1979 – im Sinne eines Kontrastmittels zur Idee der informellen Musik – an Stockhausens *Klavierstück I* geübt hat.

»Das Widersprüchliche aber an Stockhausens »Anleitung zum Hören« dieses Klavierstücks liegt an der geforderten Veränderung traditionellen Hörens [...] und an Kriterien, die – wie steigende-fallende Bewegung, Kontrastprinzip und Ruhepunkt – als leere Abstraktionen der traditionellen Musiksprache auf ehemalige Vorder- und Nachsatzverhältnisse verweisen. Die neue Hörweise, mit der Form durch strukturelle Korrespondenzen der Gruppen nachvollzogen werden soll, und die Detailbeschreibung einer rudimentär tonalen Syntax schließen einander aus. Die Schwierigkeit der Bewertung des Stückes hängt damit zusammen, daß es einerseits bewußt etwas wegläßt, andererseits aber mit ästhetischen Kategorien arbeitet, die es gerade negieren will. [...] Stockhausen hat das Formproblem nicht dadurch lösen können, daß er die Bestimmungsgrößen des Tonpunktes auf die Gruppen übertrug. Wie die Tonpunkte bleiben die Gruppen gegeneinander isoliert, weil im Unterschied zu Schönberg keine Beziehungen definiert werden. Stockhausen muß den Mangel an formbildender Funktion der Gruppen gespürt haben. Es kommt ja nicht nur darauf an, daß zwischen zwei entfernten Gruppen strukturelle Beziehungen bestehen, die – wie die im Dichtegrad ähnlichen stehenden Klänge in T. 11, 33 und 54 – durchaus Zusammenhang herstellen, sondern ebenso entscheidend ist die Verbindung zwischen diesen voneinander entfernten Klängen durch eine richtungsgebende Hörerwartung. Diese Zwischenräume sind aber mit abstrakt gewordenen Rückständen der tonalen Syntax und mit Strukturelementen angefüllt, die durch ihre ständige Erneuerung das latent Gestalthafte auflösen. Somit wird der Formprozeß als Spannungszusammenhang indifferent, da das strukturell Korrespondierende sich auf sein ästhetisches Äquivalent nicht auswirkt. Während die Struktur die Gestalt aufsaugt, wird sie in ihrem Grenzwert dieser fremd, weil sich ihre Bestimmungsgrößen nicht so übertragen lassen, daß sie auf gleicher Ebene ästhetisch wirksam werden. Buchstäblich tritt das ein, was Stockhausen in einer Reflexion über den Unterschied von chronometrischer und erlebter Zeit vermerkt hat: »So wird schon nach kurzer Zeit eine permanente Folge von Kontrasten ebenso »langweilig« wie ständige Wiederholungen: wir geben es auf, etwas Bestimmtes zu erwarten, und können nicht mehr überrascht werden: der gesamte Eindruck einer Kontrastfolge wird zu einer einzigen Information nivelliert.«³⁷

³⁴ Lukas Haselböck, *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Freiburg 2009, S. 137–150.

³⁵ Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 494.

³⁶ Oliver Wiener, »Das »Desiderat musikalischer Befreiung, das mich lockt« – Zum Imaginären der Musik bei Theodor W. Adorno«, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Die Musik – eine Kunst des Imaginären?* (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), München 2016, S. 53–76, zu Adornos Entwurf und Stockhausens *Gruppen* S. 63–76.

³⁷ Zenck, *Auswirkungen*, S. 154 f. Zitiert ist Stockhausen, *Texte* Bd. 1, S. 87.

Zencks schlüssige Kritik, die die Nonvektorialität des Stücks und einen daraus resultierenden allmählichen Zusammenbruch der Erwartung einer strukturellen Schwierigkeit, der parataktischen oder juxtapositiven Ordnung der Gruppen gegenüberstellt, übersieht dennoch zweierlei: Erstens hebt sie Stockhausens Höranleitung mit der kompositorischen Strukturierung und einer analysierbaren Struktur auf eine Ebene. Die Höranleitung verfolgt ein Vermittlungsinteresse und bedient sich, vielleicht im Sinne eines Zugeständnisses, bestimmter Relikte einer energetischen und syntaktischen Formbeschreibung, die hinter der strukturellen Avanciertheit des Stücks zurückzubleiben scheint: Die Gestalt wird dramatisiert, während die zugrunde liegende Hyperstruktur (der sogenannte »Gruppenverband«) so erklärt wird, als handle es sich um eine syntaktische Struktureinheit wie eine Periode. Das ist aber offenbar deshalb nicht der Fall, weil auffällige Momente des Stockens – z.B. lange Dauern oder Pausen als »cues« – die Form des Stücks gründlich anders gliedern, als die »Gruppenverbände« geordnet sind. Zweitens erwähnt Zencks Kritik nicht, dass die dreieinhalb Minuten, die das Stück dauern mag, für die Art seiner musikalischen Informationsdichte durchaus passend scheinen. Selbst bei geringer hermeneutischer Billigkeit dürfte es bis zu Ende zu ertragen sein. Das Hauptproblem sowohl der legitimatorischen Stockhauseninterpretation wie auch ihrer Kritik besteht darin, die ästhetische Maxime der Einheit und die Logik der Synthese, die Stockhausen selbst ohne jede Spur von Dialektik oder Humor propagiert hat, zu verabsolutieren. Der Gedanke, dass eine Einheit von Form und Struktur gegeben sein muss, darf jedoch dann verabschiedet werden, wenn darin nicht der einzige Sinn von Musik gesehen wird. Eine spannende Art, das Stück zu hören, besteht darin, die in ihm ausgestellte Widersprüchlichkeit – etwa mit der Beckett'schen Poetologie eines besseren Scheiterns im Hintergrund – als seine spezifische Qualität bzw. als übergreifendes Moment eines ästhetischen Interesses wahrzunehmen. In diesem Fall ist es angeraten, das Gehör auf die in den Widersprüchen ausgetragene Negation einzustellen. Gerade vor dem Hintergrund einer noch relikthhaft durchscheinenden Vordersatz-Nachsatz-Syntax – so sehr sie der weitere Hörprozess nivellieren mag – wird ja die Pulverisierung der musikalischen Syntax erst spürbar und, in Adornos Worten, dem Material anhörbar, »was daraus geworden ist«.³⁸

Ferner gibt es in der Formdramaturgie einiger serieller Werke Dispositionen von Verdichtung und Zerfall, die durchaus traditionelle Momente aufweisen. Sie zu überhören kommt einer recht verklemmten Übung gleich. So ist der Abschnitt mit den dynamischen Höhepunkten in *Gruppen* deutlich im vierten Fünftel des Werks, mithin einer klassischen Peripetieposition angesiedelt. Bezeichnenderweise vernachlässigt Stockhausens Tabelle zur »Zeitstruktur« der Gruppen (gezeichnet für die DGG-Einspielung) die für diese Dramaturgie hauptsächlich verantwortlichen »Einschübe« in die serielle Ordnung.³⁹ Der letzte Formteil des Werks ist nicht zufällig der ausgedünnteste bzw. am meisten mit Pausen oder eher fragmentarischen Konstellationen arbeitende – eine große Auflösungszone, in der fallende Gesten so prominent verwendet werden, dass fast keine Interpretation den ihnen innewohnenden Decrescendo-Charakter und mit ihm auch ein Webern'sches Verhauchen verfehlt (vgl. insbesondere Studienziffer 150). Gegen Ende häufen sich so diverse Signale eines Zu-Ende-Gehens, die gewiss nicht in einer romantischen Weise überhöht werden, aber wie ein komponierter diskontinuierlicher Essay über das Problem des

³⁸ Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 538. Das dort in Anlehnung an die Sprachphilosophie von Karl Kraus formulierte Postulat besagt, eine avancierte musikalische Sprache müsse ihre Geschichtlichkeit hörbar mitreflektieren.

³⁹ DGG 137002. Eine Farbproduktion findet sich im Anhang zu Imke Misch, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955–1957)*, Saarbrücken 1998. Mischs Arbeit (insb. S. 49) belegt, dass die »Einschübe« Resultat der kompositorischen Einsicht waren, dass das serielle Zeitgerüst einen etwa halbstündigen Spannungsverlauf nicht zu tragen vermochte. Die Bedeutung des titelgebenden strukturellen Gerüsts wollte Stockhausen wohl aber auf keinen Fall schmälern. Daher erklärt sich der Begriff des »Einschubs«, der zum Höreindruck des Werks völlig verquer steht, da diese »Einschübe« in der Regel die Attraktionsstellen seiner formalen Gestalt bilden.

Schließens wirken.⁴⁰ Ein ähnliches Phänomen lässt sich bei *Klavierstück I* beobachten. Wenngleich die Bewegungsrichtungen (Steigen/Fallen) generell zu den »Gruppeneigenschaften« gehören und mithin permutativ über das Stück verteilt sind, findet sich ein plastisch ausgestalteter fallender Gestus doch verstärkt erst im letzten Drittel des Stücks (v.a. T. 43–45 und T. 57 f.). Im Zusammenhang mit einer insgesamt nachlassenden rhythmischen Dichte, einer Art struktureller Diffusion des Stücks, wirkt sich wohl dieses Fallen so auf seine Interpretationen aus, dass alle nach dem zweiten Drittel leicht langsamer werden. Dies sind hörbare Momente, die zu vermitteln sich beispielsweise in der Lehre lohnt, weil sie das Klischee vom Automatismus serieller Musik zu entkräften vermögen.

Überlegungen zur Hörpraxis im Studium

Anderweitig kann indessen mit Automaten durchaus sinnvoll gearbeitet werden, sofern sie als Unterstützer des Hörens begriffen werden. Es sei erlaubt, statt mit einem billigen Fazit zu offenen Möglichkeiten im Hören serieller Musik (deren Potenzial hinreichend dargelegt sein mag) mit dem Arbeitsbericht aus einem Seminar zu schließen, das sich die Frage gestellt hat, wie analytisch eher dem Ohr als dem Auge gedient sein möge. Die folgenden Überlegungen sind zusammen mit Studierenden eines Seminars zur »Analyse serieller Musik durchs Ohr« angestellt worden. Die Studierenden (12) aus einem BA-Studiengang Musikwissenschaft, entweder im dritten oder fünften Semester, hatten nach Selbstausgabe keine Vorerfahrungen mit serieller Musik. Das Ziel des Seminars bestand darin, serielle Musik überhaupt wiederholt und mit Kontext- und Kenntniszuwachs zu Gehör zu bringen, darüber hinaus aber zu vermitteln, dass analytisches Hören sich mit den entsprechenden technologischen Mitteln Zugänge zu vertieftem Hören von komplexer Musik (unabhängig von der Frage, ob seriell oder nicht) schaffen kann. Die geschilderte zeitaufwändige Einheit (vier Sitzungen) wollte zudem vermitteln, dass Standardmethoden zur Höranalyse serieller Musik nicht vorhanden sind und somit Einfallsreichtum bei der Entwicklung von Methoden und Verfahren, die einem Erkenntnisziel adäquat sein sollen, gefragt ist. Das Partiturbild wurde zum Zweck einer leichteren Einführung erst zu einem späteren Zeitpunkt bekannt gemacht, da speziell die – für ein komplexes Schriftbild neuer Musik geradezu ikonographische – Notation von *Klavierstück I* aufgrund ihrer schweren rhythmischen Nachvollziehbarkeit zunächst einmal eher abschreckende als faszinierende Wirkung entfalten kann.

(1) Das *Ersthören* von *Klavierstück I* wurde mit Stockhausens »Anleitung zum Hören« vorbereitet, und zwar so, dass die Beispiele zuerst nicht gehört, sondern anhand der Beschreibungen imaginiert werden sollten. Dies ist ohne Überbeanspruchung von Geduld und Konzentration nur mit dem Beginn des Textes durchführbar. Anschließend wurde der Text mit Hörbeispielen durchgesprochen. Hierbei wird das Klavierstück zweimal integral gehört, am Beginn und am Ende der »Anleitung«. Um eine erste Distanz zum Text gewinnen zu können, ist der Vergleich von imaginerter Musik (via Beschreibung) und dem tatsächlichen akustischen Resultat sinnvoll. Auch nach der Erläuterung durch Stockhausens Text schien den Kursteilnehmern das Klavierstück »schwierig« oder »beliebig«, musikalisch als Folge von Gestalten »nicht nachvollziehbar«.

(2) Anhand der ersten beiden Gruppen (T. 1–2) werden innerhalb der Teilgestalten zuerst einzelne *Intervalle* herausgehört, dann Intervalle im Gesamtverbund. (Verwendet wird die Aufnahme mit Alois Kontrasky, zur Überprüfung dient ein Klavier.) Erkennt wird (a) die Häufigkeit von (kleinen und großen) Nonen.

⁴⁰ Ein Moment, das z.B. Brian Ferneyhoughs Orchesterstück *La Terre est un homme* (1979), das vieles von Stockhausens *Gruppen* gelernt hat, in seinem Schlussteil ebenfalls mehrschichtig und diskontinuierlich auskomponiert, vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, »Brian Ferneyhough: *La terre est un homme*«, in Ulrich Tadday (Hrsg.), *Brian Ferneyhough (= Musik-Konzepte, 140)*, München 2008, S. 51–69, hier S. 57 (»goal-directed essays ›towards‹ a conclusion«).

Differenziert werden dagegen (b) große und kleine Septimen. Dasselbe (c) mit Terzen. Gehört wird (d) der Quartverbund $f-c-G$ (T. 1) als orientierende Achse, um den herum (e) der Rest des Klangaufbaus im ersten Takt rekonstruiert wird. Die Ergebnisse werden zunächst graphisch (ohne Rhythmus) festgehalten.

(3) Annäherung an den *Rhythmus*. Ein Takt ist nicht identifizierbar, metrische Einheiten werden vermutet. Das Verhältnis der beiden Gruppen, die durch die Stockhausen'sche »Anleitung« schon unter diesem Begriff bekannt sind, wird etwa in der Proportion 2:1 eingeschätzt, durch die folgende Pause ist eine genaue Abmessung jedoch nicht möglich. Den letzten Ton von Gruppe zwei beurteilt die Hälfte der Teilnehmer als »schwer/in einer Schlagzeit«, die andere Hälfte als »neben der Schlagzeit« (bei jenen handelt es sich um die Studierenden mit tendenziell »klassischem« musikalischen Background, bei diesen um die primär mit Pop/Rock-Hintergrund). Stufenweise (nach langwierigem, etwa zehnmalem Hören und Besprechen) einigt sich die Gruppe nach einigen Revisionen auf folgendes, als approximativ eingestuftes Ergebnis:



Notenbeispiel 1: auditiv erfahrener Rhythmus aus *Klavierstück I* (Beginn)

Erklärung des Notats: Die Teilnehmer sind sich über den triolischen Charakter von T. 2 auf 3 einig. T. 3 wird als »off-beat-Rhythmus empfunden (daher die Synkopierungen). Ein imaginierbares metrisches Gerüst scheint zu fehlen (daher die Accelerando-Angabe). Empfundene rhythmische Energie, die hin zu T. 3 führt (daher das Crescendo). Eine Analyse der Lautstärkewerte erfolgt an diesem Punkt nicht, da die Teilnehmer über Stockhausens »Anleitung« hierüber bereits grob informiert sind (*mf*-Werte und größere Varianz in der ersten Gruppe, laute Werte in der zweiten).

(4) Das anschließende *Hören mit der Partitur* ruft Frustration hervor, da die rhythmischen Werte »unmöglich herauszuhören« seien. Der Sinn des Notats wird hinsichtlich seiner Realisierbarkeit in Zweifel gestellt (was didaktisch durchaus beabsichtigt ist): Die Frage kommt auf, ob zwei unabhängige Interpretationen zu vergleichbaren Realisationen gelangen könnten. Es wird beschlossen, die Frage später methodisch anzugehen, und zwar durch eine Auflösung der Rhythmen und einen Interpretationsvergleich. Um aber vorab auf die Frage nach dem Interpretieren rasch zu reagieren, wird die stark zur Kontarsky-Aufnahme kontrastierende Aufnahme mit David Tudor (4.) für die folgenden Hörbeispiele genutzt. Die Differenz wird beschrieben als »ruhig«/»distanziert«/»abgehoben« (Kontarsky) vs. »aggressiv«/»sehr körperlich« (Tudor), an dieser Stelle jedoch noch nicht auf einer Metaebene (z.B. Interpretierbarkeit) diskutiert.

(5) *Partituranalyse*. (a) Anhand des dem *Klavierstück I* zugrundeliegenden Zahlenquadrats⁴¹ wird erklärt, inwieweit das Stück von der Zahl 6 her konzipiert ist (Permutation der Zahlenreihe 1–6). Es ist wichtig, bereits am Beginn zu erkennen, dass dieses »System« Abweichungen duldet wie beispielsweise die erste Repräsentation des Zahlenwerts eins im ersten Gruppenverband als eineinhalb (drei Achtel). Die Gruppenverbände werden in die Partitur (PDF/Beamer) eingezeichnet: I5...I6, II3...II1 etc. Mit dieser (langwierigen) Arbeit ist die Erkenntnis verbunden, dass erstens nur eine weitere geringe Abweichung auftaucht (T. 36) und dass zweitens die beim Hören als Attraktionsstellen (cues) empfundenen Höhepunkte und Einschnitte eine Gliederung durch die Gruppenverbände evident in so gut wie keinem Fall (außer T. 53) unterstützen, dass mithin Struktur und hörbare Form auseinanderdriften.

⁴¹ Über Richard Toop, *Writing about Stockhausen*, in: *Contact* 1979, S. 25–27, hier S. 27.

(b) An den ersten Gruppen wird die *chromatische Disposition* der Tonhöhen untersucht. Erkannt wird die hexachordale Aufteilung in zwei Oktavenhälften. Der offensichtliche Bezug zur Zahl 6 wird benannt. Mit Hilfe eines vorbereiteten Auszugs der Reihen wird erklärt, wie mit den chromatischen Hexachorden komponiert wird. Die Hexachorde werden in die Partitur eingezeichnet (umrandet, es genügt hierbei die Markierung des jeweils ersten oder zweiten Hexachords). Abermals der Bezug zur 6 (als Vielfache): 36 Reihen-Durchgänge. Aus der Einzeichnung wird ersichtlich, dass Gruppe und Hexachordstruktur nicht zwingend koinzidieren, sondern ähnlich lose gekoppelt sind wie Zahlenreihe und Gruppenverband, dabei jedoch häufiger, besonders in den letzten beiden Gruppenverbänden, den jeweiligen Gruppenstart indizieren. Auch die Reihenstruktur duldet kleine Abweichungen (T. 7: *b* gedoppelt; T. 8 *e* fehlt; T. 34 *es* gedoppelt; T. 43 *g* gedoppelt, *gis* fehlt; T. 50 *es* fehlt).

Das Stück wird mit der annotierten Partitur abermals gehört; diesmal in der Aufnahme mit Herbert Henck, die im Kontrast zur Kontarsky-Aufnahme extrem langsam erscheint).

(6) Es erfolgt eine *methodologische Besprechung*, in der festgelegt werden soll, worin im Weiteren das Erkenntnisinteresse besteht und ob (und wie) die Differenz zwischen wahrgenommener und notierter Gestalt verringert bzw. überbrückt werden kann.

(a) Durch das inzwischen fünfmalige Hören ist das Stück in seinem klanglichen Erscheinungsbild geläufiger und in der Abfolge seiner Strukturen vertrauter geworden. Die Einsätze der Attraktionsstellen, sogar manche Gruppenabfolgen sind (als eine Art flow) inzwischen dank der Bekanntheit erwartbar. Die verschiedenen Interpretationen haben deutlich gemacht, dass es sich offenbar um keine Musik handelt, die trotz der Überexaktheit ihrer notierten Werte zu gleichen Ergebnissen führen würde, sondern eine für die Interpretation offene Partitur. Es wird ein *Interpretationsvergleich* angeregt mit der Frage, ob »Schulen« der Interpretation erkannt werden können oder vielleicht auch zeitabhängige Tendenzen der Interpretation. Um einen objektiven Rückhalt für den Vergleich – ein technisches tertium comparationis – zu schaffen, wird eine Computer-Realisation des Stücks angeregt. Diese könnte durch Sampletechnologie entweder in einer Programmierumgebung wie pure data erstellt werden, was eine Umrechnung der Relationen in ms-Werte bzw. die Programmierung eines in variablen Tempi abspielenden Sequenzers nach sich ziehen würde (dieser Weg wird als zu aufwändig aufgegeben), oder durch ein Notensatzprogramm, das gestaffelte X-tolen darstellen kann und (ohne sogenannten human factor oder »Wiedergabestilistiken«) die rhythmischen Relationen hinreichend exakt abzuspielen in der Lage ist (Sibelius bzw. Finale).

(b) Die Frage erhebt sich, ob es sinnvoll ist, eine *Version mit randomisierbaren Gruppenabfolgen* zu erstellen: So könnte evtl. herausgefunden werden, ob die in der Partitur niedergelegte Form des Stücks »sinnvoller« erscheint als eine randomisierte. Die Teilnehmer sind sich einig, dass dieser »Test« nun nicht mehr innerhalb der Gruppe ausgeführt werden kann, da das Stück inzwischen zu bekannt ist. Eine Version, die nur geringfügig Gruppen umstellt, könnte darüber Auskunft geben, ob auch nach mehrmaligem Hören das Umstellen von Gruppen bzw. das Fehlen von Gruppen erkannt wird. Der Test wird einstweilen als zu aufwändig abgetan. Auch gelingt keine völlig klare Formulierung eines Erkenntnisinteresses, aber ein wahrnehmungsdifferenzierteres ästhetisches Interesse in Abgrenzung zu den polemischen und lediglich suggestiven Federhofer/Gal-Tests der 1970er Jahre, die die Studierenden im Referat der Arbeit von Mosch kennengelernt hatten.⁴²

⁴² Vgl. Hellmut Federhofer, »Zur Rezeption Neuer Musik«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 3 (1972), S. 5–34. Die Tests versuchen die Primärreaktion einer generellen Akzeptanz oder Ablehnung gehörter Musik als Urteilskriterium aufzuwerten und ein den Avantgarden sich öffnendes musikalisches Lernvermögen zu diskreditieren. Besonders gefühllos ist dort die Benutzung von Bernd Alois Zimmermanns *Konfigurationen* (1956) nach dessen Freitod 1970 als Beispiel einer in den Augen von Federhofer eminent sinnlosen Musik, wenig informiert auch, weil das entsprechende Werk Zimmermanns eine ambivalente Haltung zu dem im Aufsatz generell kritisierten Serialismus einnimmt. – Die Frage nach der

(c) Die *zeitlichen Relationen* der Gruppen könnten eingeübt werden, indem jeweils kettenartig die Gruppen hintereinander gehört werden: Schemata 1 1 1 1, 1 2 1 2, 2 2 2 2, 2 3 2 3. Es wird vorgeschlagen, dies an einem einfacheren Stück, etwa *Klavierstück II*, durchzuführen.

(d) Es wird von einem (Schlagzeug spielenden) Studierenden gefragt, ob man einen körperlichen Bezug zu den dargestellten rhythmischen Verhältnissen bekommen könne, denn das Hören sei ja ein Akt, der mit körperlichen Reaktionen verbunden sei, und nicht lediglich einer des kognitiven Erkennens (und Benennens) anhand der Partitur. Der Studierende führt eine Video-Teildokumentation einer Vorlesung des Creative-Jazz-Protagonisten Anthony Braxton an der Wesleyan University (Frühling 2008) an, in der dieser behauptet, dass Stockhausen die frühen Klavierstücke absichtlich gegen jede Form der »Körperlogik« geschrieben habe (»The pieces [...] avoid intentionally any reference [...] to body logic, to body rhythm«).⁴³ Die Interpretation insbesondere David Tudors belegt hingegen eine stark körperliche Zugangsweise, bzw. Stockhausen empfiehlt bei der Einspielung von Bernhard Wambach geradezu den körperlichen Nachvollzug.⁴⁴ Um allerdings einen freien Bezug zur Rhythmik zu gewinnen, und nicht die Gestik einer Aufnahme diffus (im Sinne einer blinden Auswendigkeit) nachzuäffen, müsse man die zugrunde liegenden Rhythmen einüben, etwa mithilfe eines Click-Tracks, der der Computerversion des Stücks unterlegt werden kann. Es sei dabei wichtig, sich die rhythmischen Verhältnisse zuerst abstrakt, dann mit den in dieser Struktur liegenden Akzenten einzuüben, im Gedächtnis beim Lesen der Partitur zu verselbständigen, dann zusammen mit der Klavierklang-Realisation zu hören.

(e) Kann das Erkennen von Gruppen (sog. Gruppeneigenschaften) durch eine spezifische Instrumentation (ebenfalls via Samples) verdeutlicht werden? Ein erster improvisierter Versuch gelingt nur auf banale Weise. Selbstverständlich wird ein Klangfarbenwechsel als Kontrast empfunden. Ob er zur Erkenntnis der zugrunde liegenden Struktur beiträgt, bleibt ambivalent: für die Wahrnehmung der Lage (Register) wird dies tendenziell eher bejaht, für die Wahrnehmung der Rhythmik verneint. Der dozentenseitige Einwand, dass solche »Instrumentierung« anachronistisch sei (»analytische« Instrumentation im Sinne Anton Weberns), lässt die Idee ad acta legen.

(f) Pragmatisch werden für das weitere Vorgehen die Optionen (a) und (d) gewählt, die rhythmische Einübung.

Möglichkeit der empirischen Überprüfung einer Folgerichtigkeit der Gruppen von Stockhausens *Klavierstück I* interessiert die Seminarteilnehmer aber dennoch, so dass anstelle der diskreditierenden Gegenüberstellung von absichtlich schlecht komponierter Musik und einer aus kompositorischer Verantwortung hervorgegangener ein Modell von maschinell randomisierter gegenüber der werkhafte intendierten Reihenfolge angedacht wird. Dies hat im Nachtrapp zum Seminar zu einem Programm (PureData-File) geführt, mit dem man die Gruppen von *Klavierstück I* in der ursprünglichen Reihenfolge, in einer völlig randomisierten oder in einer gestaffelt randomisierten Version abspielen kann, in der die Gruppenverbände permutiert und innerhalb dieser die Gruppen randomisiert werden. Der entsprechende Fragebogen wurde einem anderen Seminar vorgelegt. Abgespielt wurden zwei vollrandomisierte, eine gestaffelt randomisierte, eine der Werkreihenfolge entsprechende Version. Die Hörer sollten, nachdem sie zum Einhören in die musikalische »Sprache« drei möglichst unterschiedliche Beispiele gehört hatten (einen Teil aus Pierre Boulez' *Troisième Sonate*, einen Ausschnitt aus Karel Goeyvaerts Sonate für zwei Klaviere und Stück I der *Konfigurationen* von Zimmermann), urteilen, ob ihnen an den vorgespielten Versionen von Klavierstück I (1) etwas besonders unzusammenhängend erschien, (2) welche Version ihnen am folgerichtigsten schien, (3) ob Teile wiedererkennbar waren, (4) ob die Wiedererkennbarkeit der Gruppen generell für hoch oder gering gehalten wurde. Von 13 Teilnehmern kam vier die dritte Version, die Originalversion, am folgerichtigsten vor. Das Ergebnis kann aufgrund der kleinen Zahl der Teilnehmer keine Validität beanspruchen. Das Material (als ZIP, einem Ordner, in dem das Programm und das abzurufende Audiomaterial vorhanden ist und die Frageauswertung) steht zur Verfügung auf: www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/index.php?id=178797.

⁴³ www.youtube.com/watch?v=3CEsSnYV3rv

⁴⁴ CD-Text auf Koch/Schwann: Musica Mundi: CD 310 016 H1 (1988): »Wer meine *Klavierstücke* mit größtem Gewinn hören will, überspielt sie auf eine Kassette, zieht sich Kopfhörer an, schließt die Augen, setzt sich in Gedanken vors Klavier und bewegt die Hände und Finger – im Geiste, besser aber noch direkt körperlich – synchron und auf den Tasten parallel mit der Musik. | Dabei wiederholt man jedes Stück und einzelne Passagen so oft, bis man mit dem Pianisten einigermaßen zusammen ist.«

(7) Das *rhythmische Training* via Clicktrack wird durchgeführt wie vorgeschlagen (mit Percussion-Samples). Es gibt mehrere Methoden zur Erarbeitung und Internalisierung sogenannter irrationaler Rhythmen, wobei das auf Anregung von Henry Cowell durch Lew Theremin bzw. Leon Theremin konstruierte *Rhythmicon* einen frühen Versuch darstellt, simultane Pulsschichten maschinell exakt darzustellen.⁴⁵ Herrmann Scherchen empfiehlt in seinem einflussreichen *Lehrbuch des Dirigierens* das Erlernen rhythmischer Schichtungen beim Laufen (Schritte und stimmliches oder innerliches Dagegen-Zählen).⁴⁶ Gegenüber dieser körperlichen Zugangsweise hat Herbert Henck ein grafisch-repräsentatives Verfahren entwickelt, eine skalare Darstellungsweise, in der die rhythmischen Schichtungen bis zu Untergruppierungen kognitiv erfasst werden sollen.⁴⁷

Das Seminar geht primär auf einen auditiven und körperlichen Zugang aus. Da bei Studierenden auf BA-Ebene in der Regel keine intensive Vertrautheit mit komplexen rhythmischen Proportionen vorauszusetzen ist, erscheint zunächst eine maschinelle Vorgabe sinnvoll. Die Graphie bzw. das Notat soll jedoch nicht gezwungen ausgeschlossen werden, vielmehr kann ein mitlaufender Zeiger auf der rhythmischen Darstellung eines Clicktracks helfen, Takteinheiten rascher zu erfassen. Aus Zeit- und Motivationsgründen können im Seminar nur die ersten beiden Gruppenverbände behandelt werden. Der neutrale Clicktrack wird vier mal gehört, im Tempo Achtel = 80; beim ersten Mal ohne, bei den restlichen Malen mit mitlaufenden Noten (Notat des Clicktracks, vgl. Notenbeispiel 2). Auf diese Weise werden ein metrisches Gerüst und die entsprechenden Temporelationen zwischen den Gruppen eingeübt. Der Clicktrack läuft anschließend mit Anzeige der jeweiligen Einsätze bzw. Aktionen. Diese sind von den Seminarteilnehmern durch Klopfen innerhalb des metrischen Gerüsts zu artikulieren (beidhändig/im Wechsel/nach Belieben rechts-links); die Rhythmen können so in ein elementares Körpergedächtnis eingehen. Da eine fehlerfreie Wiedergabe des rhythmischen Profils auch nach zehnmaliger Aktion nicht in befriedigender Weise ausgeführt werden kann, wird anschließend mit klingenden Markierungen des Rhythmus' gearbeitet. Nach weiteren ca. zehn Durchgängen mit klingender Markierung kann die Gruppe den Rhythmus mit nur wenigen Fehlern auch auf den neutralen Clicktrack (ohne Markierungen) klopfen. In einem letzten Schritt wird das *Klavierstück* in der Computerrealisation simultan zum Clicktrack abgespielt (zwei mal), abschließend das Klavierstück allein. Das Tempo wird zuletzt in zwei Schritten auf Achtel=85 und Achtel=96 erhöht.⁴⁸

Die Teilnehmer geben an, sich durch den Lernprozess an den zugrunde liegenden Temporelationen nun beim Hören in erheblichem Maße sicherer zu fühlen, bestimmte Gruppenübergänge nun – durch das ermöglichte innere Zählen – sogar als »natürlich« oder »organisch« zu empfinden. Diese Übung wurde der Einheit mit dem Interpretationsvergleich vorgezogen, damit dieser auf der Basis einer wenigstens im ersten Viertel des Stücks gesicherten Tempoempfindung stattfinden kann.

⁴⁵ Vgl. etwa Wolfgang Rathert, »Ein Sonderweg? Aspekte der amerikanischen Musikgeschichte im 20. und 21. Jahrhundert«, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart und Kassel 2016, S. 17–34, hier S. 26.

⁴⁶ Hermann Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig 1929, S. 53 f.

⁴⁷ Herbert Henck, »Zur Berechnung und Darstellung irrationaler Zeitwerte«, in: *Schweizerische Musikzeitung/Revue musicale suisse* 120 (1980), Teil I, S. 26–34; Teil II, S. 89–97. Vgl. auch »Ein einfaches Verfahren zur Abbildung komplexer rhythmischer Proportionen«, <http://www.herbert-henck.de/Internettexte/Proportionen/proportionen.htm>.

⁴⁸ Hörbeispiele auf www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/index.php?id=178797.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 2/4 time and the bottom staff is in 3/4 time. Both staves feature a series of rhythmic patterns. Above the top staff, there are brackets indicating time intervals: 11:10, 7:5, 5:4, and 5:4. Above the bottom staff, there are brackets indicating time intervals: 11:10, 7:5, 5:4, and 5:4. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with a '5' above them, possibly indicating a fifth interval or a specific rhythmic value.

Notenbeispiel 2: Clicktrack (mit Percussionsamples): Der Takt wird (oben) in kleinen Einheiten durchartikuliert; dann werden (unten) die rhythmischen Profile der klanglichen Aktionen innerhalb des durchartikulierten Taktes angehört und mit den Händen klopfend eingeübt.

(8) Für den *Interpretationsvergleich* standen dem Seminar sieben Aufnahmen zur Verfügung, die Einspielungen aus den 1950er Jahren von Marcelle Mercennier (der von Stockhausen für die Radiosendung der »Anleitung« 1955 verwendet wurde),⁴⁹ von Aloys Kontarsky (1956)⁵⁰ und David Tudor (1959),⁵¹ dann die Einspielungen aus den 1980er Jahren von Herbert Henck⁵² und Bernhard Wambach,⁵³ schließlich zwei aktuelle von Pi-Hsien Chen (2014)⁵⁴ und Vanessa Benelli Mosell (2015)⁵⁵. Die Dateien werden für den Vergleich in einem Editor (am simpelsten Audacity) in Monospuren übereinander geladen – die Stereo-Information ist für das Verfahren bedeutungslos –, später für Abschnittsanalysen und Annotationen in Sonic Visalizer. Die Spuren lassen sich optisch übersichtlich z.B. von schnell nach langsam ordnen, ferner ist so eine rasche Ansteuerung von Partien in den unterschiedlichen Interpretationen bzw. den Tempo/Rhythmus-Referenzfiles möglich.

Es können vorläufig drei differenzierbare Tempi eruiert werden: a) *schnell*: Tudor, Chen, Benelli Mosell; b) *mittel*: Mercennier, Kontarsky; c) *langsam*: Henck, Wambach. Vorläufige Einschätzungen/Beurteilungen: Tudor und Benelli Mosell setzen eher auf »Impetus« und auf den Kontrast zwischen den Gruppen, während Chen die Struktur der Gruppe als solche in den Vordergrund stellt. Hier und bei den anderen Aufnahmen wird dieser Eindruck wesentlich getriggert durch die Interpretation des Beginns, vor allem aber die von Gruppe 5 aus dem ersten Gruppenverband (I.5, vgl. Abb. z), deren Erscheinungsbild im Notat sehr schnell und zerrissen wirkt, während der tatsächliche Rhythmus – Erkenntnis aus der Rhythmus-Übung (7) – zwar rasch, aber gleichmäßig ist. So wird einmal das Erscheinungsbild der Notation, ein andermal die rhythmische Struktur interpretiert – »korrekt« im mechanischen Sinne interpretiert. T. 6 keine der vorliegenden Aufnahmen.

Einzelnotenaktionen (z.B. T. 12) werden von Chen eher »poetisch«, mit imaginärem Legato interpretiert als von Tudor und Benelli Mosell (hier kann allerdings der sehr unterschiedliche Raumhall der drei Aufnahmen das Hörergebnis beeinflussen). Die Interpretationen von Mercennier und Kontarsky liegen vom Tempo, aber auch insgesamt charakterlich in der Mitte, wenn auch besagte Gruppe I.5 beide Male »zerrissen« gespielt werden. Mercenniers Spiel scheint distinguiertes, ab den dynamischen Mittelwerten zurückgenommen und vom rhythmischen Gefühl her »synkopisch«, während Kontarsky auch Mittelwerte sehr deutlich nimmt und rhythmisch zu einer Überpointierung zwischen geringer Aktion und rascher, »purzelnder« Bewegung neigt. Die Aufnahmen von Henck und Wambach setzen sich in ihrem langsamen

⁴⁹ Karlheinz Stockhausen, *Texte-CD2*, Kürthen o.J.

⁵⁰ *Karlheinz Stockhausen Complete Piano Music*, 1967, CBS S 72591/2 (2 LPs).

⁵¹ *Karlheinz Stockhausen Klavierstücke*, 1994 Hat Hut Records hatART CD 6142.

⁵² *Klavierstücke I–XI*, 1986 Wergo, 60135/36 (2 LPs)/ bzw. 1987 (2 CDs).

⁵³ *Klavierstücke/Piano Pieces*, vol. 1, 1987 Schwann Musica Mundi, VMS 1067 (LP)

⁵⁴ *Stockhausen Beethoven Klavierstücke Sonaten*, 2014 Hat Hut Records hatART CD 193.

⁵⁵ *[R]evolution. Stockhausen: 8 Klavierstücke. Beffa: Suite. Stravinsky: Trois Mouvements de Petrouchka*, 2015 Decca/Universal Music Italia Srl.

Tempo extrem vom Rest ab. Wambach setzt auf eine im Ansatz leicht romantisierende Interpretation (leichte Rubati oder Ritardandi, tupfendes Staccato-Spiel) und arbeitet die Eigenschaft der jeweiligen Gruppe klanglich plastisch aus. Hencks Interpretation wirkt sehr konzentriert und präzise, wiederkehrende Tonhöhen in und zwischen den Gruppen sind deutlich herauszuhören. Insgesamt geben die beiden langsamen Aufnahmen dem Stück so viel Raum, dass man im Gegensatz zu den schnelleren bisweilen mit der Aufmerksamkeit abschweifen kann und vom Einsatz einer neuen Gruppe überrascht wird. Die einzelnen Gruppen scheinen »plastischer«.

Der Vergleich wirft die Frage auf, weshalb die Aufnahmen der 1980er Jahre durch die Tempoentscheidung einen offenbar anderen Zugang wählen als die frühen und die aktuellen, die offenbar wieder auf das 1950er-Jahre-Modell rekurrieren. Als mögliche Gründe werden vorgeschlagen: Erfahrungen mit längeren Stückdauern in den 1970er Jahren, die Auseinandersetzung mit Cage und der Musik Morton Feldmans, das Zeitmoment im Zen-Bhuddismus und im No-Theater, das bei Henck als Kriterium für die Interpretation in seiner Analyse von Klavierstück X mit angegeben wird. Orientieren sich die neueren Interpretationen quasi historisierend an den alten? Steht eine auf Stockhausen zurückgehende Interpretations-Tradition dahinter?

Die Tempi werden nun approximativ ermittelt. Durch Einzeichnung von Markierungen in die Amplituden- oder Sonogrammdarstellungen der Soundfiles lässt sich erkennen, dass keine Aufnahme ein Tempo strikt durchhält. Das mittlere Tempo ließe sich im Durchschnitt aus derartigen Markierungen berechnen. Dies wird von den Seminarteilnehmern als zu aufwändig abgelehnt, stattdessen wird in einem zweischrittigen Verfahren mit dem Höreindruck der Computerversion im Verhältnis zur jeweiligen Interpretation ein approximatives Grundtempo ermittelt, das als Referenz für die Tempoanalyse herangezogen wird. Für den Vergleich zwischen den Interpretationen ist diese Näherung hinreichend (und gibt nebenbei den Studierenden abermals die Gelegenheit, die durch das Tempo bewirkten Differenzen nachzuvollziehen). Die Auswertung der einzelnen Interpretationen im Detail (Tempokurven/Tempobrüche) konnte nicht abgeschlossen werden.

Fazitartig aber ließ sich feststellen: Die »schnellen« Interpretationen von Tudor/Chen/Benelli Mosell lassen sich approximativ am Grundtempo Achtel=108 (bis max. 104) messen, die »mittleren« (Mercennier/Kontarsky) am Tempo Achtel=96 (bis max. 92), während Wambach und Henck noch einmal im Tempounterschied Achtel=80 und Achtel=72 differieren. Die Gesamtdauer der Aufnahmen gibt im Vergleich keine aussagekräftige Referenz, da der mit Fermate bezeichnete Schlusston je nach akustischen Gegebenheiten unterschiedlich lange verklingt. Aussagekräftig ist lediglich die Dauer bis zum Einsatz des Schlusstons. So erreichen den Schlusston folgende Interpretationen (inklusive 880 ms Stille, die standardmäßig als Vorlauf vorgeschritten wurden) nach

	Min:Sek (gerundet)
Tudor	2:23
Chen	2:25
Benelli Mosell	2:26
Mercennier	2:42
Kontarsky	2:37
Wambach	3:08
Henck	3:32

Alle Interpretationen verhalten sich zum jeweils supponierten Grundtempo »treu« in dem Sinne, dass die Länge von Gruppenstrukturen im Editor bereits optisch in der Spuren-Gegenüberstellung (Amplitudendarstellung) mit nur geringen Abweichungen übereinstimmen, ein Ergebnis, das durch das Ab-

spielen der zeitlich dann jeweils zurechtgerückten Spuren einer akustischen Überprüfung standhält. Die gehaltenen Klänge und Pausen können etwas variabler ausfallen (es wird mehr oder weniger »Luft« gegeben).

Alle Aufnahmen werden etwa ab dem letzten Drittel des Stücks (ab Gruppenverband V) langsamer und überschreiten die Dauer der Computerversion in unterschiedlichem Maß (keine unterschreitet sie). Dies mag mit der (oben skizzierten) Tendenz des Stücks zusammenhängen, trotz der Disparität seiner Strukturen am Anfang zu einer sehr hohen Aktionsdichte zu neigen, am Ende hingegen verstärkt zu dünnerer Struktur (Gruppenverband VI ist der dünnste mit den wenigsten Hexachorddurchläufen), zu langen Klängen, zu plastisch ausgestalteten fallenden Gesten (insb. T. 43 und T. 57 f.). Für die Studierenden ist dieses Ergebnis wichtig, da sie darin – und im Vergleich mit dem computergenerierten File – erkennen können, dass die Interpretationen bei aller Differenz Eigenschaften teilen, die evident dadurch bedingt sind, dass das Stück musikalisch interpretiert und nicht (mechanisch) wiedergegeben wird.

In der Unterrichtseinheit konnte gelernt werden, dass das Hören komplexer Musik nicht nur durch das Partiturstudium sondern durch vielfältige technische Hilfen bzw. Medien differenziert werden kann. Eine übergeordnete Idee besteht in der Einsicht, dass die Vorstellung, Hören fungiere im Sinne einer Kontrollinstanz für analytische Ergebnisse aus der Partitur, so verquer wie verengt ist. Grundlegend ist zu Beginn die Differenz zwischen Eigenimagination zur Deskription Stockhausens und dem tatsächlichen Klavierstück, eine Differenz, die eine Distanz zur Autorintention anregt. Natürlich wird ein Hören im Sinne einer Autorintention nicht als nebensächlich abgetan, sein Ausschließlichkeitsanspruch bedarf jedoch der Entmächtigung zugunsten einer mehrperspektivischen Annäherung. Dem Rezipienten steht ein Recht auf Assoziation, Interpretation und Genuss durch unterschiedliche Arten von Erfahrung und Erkenntnis zu. Das Gehör kann ausgebildet werden auf das, was es hören soll, oder auf das, was es hören kann. Dieser Unterschied in der Modalität ist essentiell, denn ein Hören-Sollen schränkt das Hören auf einen Akt des Nachvollzugs (auch getarnt als Mitvollzug) ein, ein denkendes Hören hingegen bedarf seiner Freisetzung. Neben der bloßen medialen Redundanz, dem Partiturstudium und der Korrelation beider im zeitlichen Prozess – also das, was Moschs Arbeit empfiehlt – stellen vor allem digitale Werkzeuge Möglichkeiten vielfältiger Differenzenerfahrungen bereit, die bedeutsam werden, wenn man das Stück als ästhetisches Objekt und nicht als Kreuzworträtsel oder eurhythmische Übung erleben möchte. Im Gegensatz zum bloßen Reproduktionsgerät, das die mediale »Redundanz« auf einen Play- und Stop-Knopf einschränkt und solchermaßen lediglich eine Wahrnehmungsverlängerung anbietet, erfordert der vertiefte Umgang mit Soundfiles die Phantasie und Energie, sich eine für die Untersuchung hinreichende Umgebung zu bauen (bereits wenn sie so simpel ist, wie die hier beschriebene). Entkräftet werden sollte in der Einheit auch das Klischee, seriell komponierte Rhythmik laufe gegen Körpererfahrung. Dieses ist nur so lange aufrecht zu erhalten, wie man eine vereinfachte und normative Vorstellung von dem Körper adäquaten Rhythmen hat. Diesen Vorstellungen darf die körperliche Lernfähigkeit entgegengehalten werden. Diese auf einen Imitations- oder Nachäffungsprozess einzuschränken, wäre prekär. Um Freiheit in Bewegung, Denken und Imagination zu gewinnen, müssen die Rhythmen innendifferenziert verstanden und interpretierbar werden. Training ist nötig, sofern das Erkenntnisziel – hier war es die Frage nach einer intersubjektiv rückgebundenen Interpretierbarkeit des Stücks – transparent bleibt. Die Unterrichtseinheit ging zunächst oberflächlich nur von einem strukturellen Nachvollzug aus und endete in der Einsicht einer vielfachen Hör- und Interpretierbarkeit; zuletzt auch in der Einschätzung, dass das Erarbeitete vorerst auch nur Teil einer Hörmethode sein könnte (sofern eine solche erstrebenswert sei), und dass andere Stücke (bereits des *Werkzyklus*' der *Klavierstücke I–IV*) noch andere und jeweils auf das Stück justierte Herangehensweisen erfordern – dass dies aber keineswegs außerhalb des Machbaren liegt.