

Monika Voithofer

(Hör)-Disparitäten in der zeitgenössischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

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

(Hör)-Disparitäten in der zeitgenössischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts¹

Arnold Schönbergs Liederzyklus *Das Buch der hängenden Gärten op. 15* (1908/1909) sowie seine *Klavierstücke op. 11* (1909) leiten eine »Epochenzäsur«, gekennzeichnet durch den Übergang zur Atonalität und der Emanzipation der Dissonanz ein.² Dieser ästhetische Paradigmenwechsel, weg von einem von Verständnis, Gedächtnis und Erschließung geprägten Zusammenhang in der Musik, die Empfindung als Ausdruck des Unbewussten in den Mittelpunkt rückend, fordert eine völlig neue Art des Hörens ein.³ Theodor W. Adorno entwirft, dem ästhetischen Paradigma der Zweiten Wiener Schule folgend, seine Theorie des »adäquaten Hörens«, worauf in diesem Text etwas später noch konkreter Bezug genommen wird.

Die historisch an die Tradition der Zweiten Wiener Schule anknüpfende und sich weiterentwickelnde Klangästhetik der seriellen Musik ab den 1950er Jahren vollzieht eine Überwindung des thematischen Musikdenkens, vor allem noch bei Schönberg, hin zu einem durchstrukturierten Denken des Klanges durch die Übertragung der Reihenprinzipien auf alle Parameter – also Tonhöhe, Zeitdauer, Lautstärke und Klangfarbe. Mit seinem Kompositionsstil einer streng durchstrukturierten Reihentechnik und der Erzielung von außergewöhnlichen Klangfarben sowie der satztechnischen Besonderheiten – insbesondere in seiner *Symphonie op. 21* – wird Anton Webern zum geistigen Vater des Serialismus auserkoren. »Den man einmal als beschränkt-überraadikalen Schüler seines Meisters glaubte abtun zu können, wurde mit einem Mal zum Sohn, der an Stelle der Vaterfigur herrscht: die von Boulez stammende Parole: Schönberg est mort ist nicht zu lösen von der Erhebung des treuesten Jüngers auf den vakanten Thron«, schreibt Adorno.⁴ Auch wenn die heutige Forschung das Bild von Webern als »Vorserialisten« relativiert,⁵ wurde durch die Rezeption seiner Werke von den Serialisten und Postserialisten eine Revision der musikalischen Perzeption eingefordert: »Seiner komplexen Kompositionstechnik muß ein komplexer Hör- und Verstehensprozeß entsprechen, damit die strukturellen Verhältnisse durchdrungen werden«, fordert der Komponist György Ligeti.⁶

Doch die Kompositionstechnik der totalen, seriellen Strukturierung aller Klangdimensionen, insbesondere der Klangfarbe – zumeist nur mehr mittels Elektronik realisierbar⁷ – konfrontiert die Kompo-

¹ Dieser Text basiert, in leicht abgeänderter Form, auf dem Vortrag unter dem Titel »Intuitionen als Gegenposition zu Instruktionen in der ästhetischen Perzeption – eine Annäherung«, gehalten am 4. September 2016 am Symposium »Wider den Fetisch der Partitur. Hörprobleme serieller und post-serieller Musik« im Rahmen des XVI. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung.

² Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 6), S. 281f.

³ Vgl. Martin Eybl (Hg.), *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation*, Wien u.a. 2004 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 4), S. 49–56.

⁴ Theodor W. Adorno, *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Berlin u.a. 1959, S. 157f.

⁵ Vgl. Jörn Peter Hiekel, »Der Veränderte Blick. Zur Situation der Webern-Rezeption heute«, in: *webern_21*, hrsg. von Dominik Schweiger und Nikolaus Urbanek, Wien u.a. 2009, S. 321.

⁶ György Ligeti, »Aspekte der Webernschen Kompositionstechnik«, in: *Musik-Konzepte. Sonderband. Anton Webern II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984, S. 90.

⁷ Vgl. Karlheinz Stockhausen, »Elektronische und instrumentale Musik«, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens, Köln 1988, S. 142.

nierenden mit dem Vorwurf der Unhörbarkeit ihrer Werke. Der Musikwissenschaftler Friedrich Blume attestiert beispielsweise in seinem höchst kontrovers diskutierten Aufsatz »Was ist Musik?«, resultierend aus einem Vortrag im Jahr 1958 bei den Kasseler Musiktagen:

»Es gibt in der gesamten Geschichte der Musik schlechterdings nichts, was sich an Unerbittlichkeit der Formstrenge mit der seriellen Technik der Zwölftonkomposition vergleichen ließe, [...] Diese Formstrenge ist nun so geartet, daß sie zwar auf dem Papier steht, für den Hörer aber ebensowenig nachvollziehbar wird wie die Manipulationen, die durch Inversion und Krebs mit den zugrunde liegenden Tonreihen selbst vorgenommen werden. [...] Die Rücksicht auf die Erfäßbarkeit durch den Hörer bleibt außer Betracht, und das Kunstwerk entsteht im »elfenbeinernen Turm« als Selbstzweck, es steht im luftleeren Raum. Die Humanitas der Musik ist der absoluten Perfektion einer mathematischen Gleichung aufgeopfert worden.«⁸

Auch der Komponist Iannis Xenakis äußert sich zu Hörproblemen der seriellen Musik:

»Die lineare Polyphonie zerstört sich selbst durch ihre aktuelle Komplexität. Das, was man hört, ist in Wirklichkeit nur eine Ansammlung von Tönen in unterschiedlichen Registern. Die enorme Komplexität hindert das Hören daran, dem Gewirr der Linien zu folgen und hat als makroskopischen Effekt eine sinnlose und willkürliche Verteilung der Töne über die ganze Breite des Klangspektrums zu Folge. Daraus folgt ein Widerspruch zwischen dem polyphonen linearen System und dem gehörten Resultat, das Oberfläche, Masse ist.«⁹

Die Antwort sind theoretische Aufsätze der Serialisten als eine Instruktion zum Hören ihrer Kompositionen.¹⁰ Doch keineswegs kann hier von einer Kongruenz der Hörtheorien gesprochen werden. Pierre Boulez beispielsweise sieht Unterschiede zwischen einer »totalen« oder nur »globalen« Wahrnehmung von »klaren« und »komplexen« Strukturen in seinen Werken.¹¹ Karlheinz Stockhausen hat mehrere Anleitungen zur Perzeption zu verschiedenen seiner Kompositionen verfasst, so unter anderem zum Hören von »Momentformen« in seinen Kompositionen *Kontakte* (1958-60) und *Gesang der Jünglinge* (1955-56). »Momentformen« als offene, unendliche Formen von Werken ohne geschlossene musikalische Form lassen dem oder der Hörenden Freiraum im Wahrnehmen von Momenten, die für sich bestehen können, ohne zwingendermaßen das Werk als Ganzes verstehen zu müssen.¹² »Wenn überhaupt zugehört wird, gibt es nicht das richtige Hören, sondern jeder nimmt die Dinge auf die ihm eigene Weise wahr. Die Relativität der Momente kommt diesem persönlichen Hören ja nur entgegen.«¹³ Mit der Definition von Momentformen als »unendliche Formen« fordert Stockhausen gleichsam entscheidende Änderungen in der ästhetischen Perzeption ein.

Wie eingangs erwähnt, ist für Adorno das adäquate, voll bewusste Hörverhalten jenes des »strukturellen Hörens«.¹⁴ Nur durch Einnahme dieses Hörmodus kann ein Werk adäquat erfasst werden. Adäquates Hören als strukturelles Hören ist als ein geschichtetes Hören zu verstehen – das schon Verklungene und das noch zukünftig erklingen werdende sollen dabei stets mitgehört werden.¹⁵ »Wer etwa, zum ersten Mal mit einem aufgelösten und handfester architektonischer Stützen entratenden Stück wie dem zweiten Satz von Weberns Streichtrio konfrontiert, dessen Formteile zu nennen weiß, der würde, fürs erste,

⁸ Friedrich Blume, »Was ist Musik?«, in: *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u.a. 1963, S. 884.

⁹ Zitiert nach: Ulrich Mosch, »Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen«, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. 7.

¹⁰ Vgl. Martin Kaltenecker, »Rezeption«, in: ebd., S. 524.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. Karlheinz Stockhausen, »Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment«, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1 (wie Anm. 7), S. 190.

¹³ Ebd., S. 196.

¹⁴ Vgl. Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1962, S. 16.

¹⁵ Vgl. Theodor W. Adorno, »Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis«, in: *Gesammelte Schriften*, Band 15, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1976, S. 203.

diesem Typus genügen.«¹⁶ Das Erfassen von Form nimmt also bei Adorno eine zentrale Bedeutung in der adäquaten ästhetischen Perzeption ein. Zentraler Aspekt dabei ist für Adorno die musikalische Analyse der Partitur als eine notwendige und sogar hinreichende Bedingung. In seiner Theorie der musikalischen Reproduktion spricht er vom »Ideal stummen Musizierens« und vom »sich die Musik Denken«. »Den Grenzbegriff des bloßen Lesens von Musik einführen. Vielleicht ist – als Rest unsubstanzierter Mimesis – das »Machen« von Musik schon ebenso infantil wie lautes Lesen [...]. Das stumme Lesen als Erbe und Ende der Interpretation.«¹⁷ Einer schlechten Interpretation eines Werkes in der Aufführung zieht Adorno das »imaginative Lesen von Musik« vor.¹⁸ Dieser zentrale Aspekt wird an späterer Textstelle noch einmal aufgegriffen.

Während also Adornos Ideal des »strukturellen Hörens« auf Kompositionen mit einer in sich geschlossenen Form mit einer Partitur als ästhetischem Objekt aufbaut, ermöglicht die offene Form von Stockhausens Werken *Kontakte* und *Gesang der Jünglinge* das Hören von »Momentformen«, in denen der oder die Zuhörende den Zeitpunkt und die Dauer des Zuhörens selbst wählen und aktiv mitbestimmen kann, als neue Hörpraxis.¹⁹

Mit dem im Jahr 1948 eingeführten Terminus *Musique concrète* konzipiert Pierre Schaeffer einen Gegenentwurf zur streng durchstrukturierten seriellen Musik. »Abstrakte« Musik wird theoretisch notiert und erfährt in einer instrumentalen Aufführung ihre Realisation, so Schaeffer. Im Unterschied dazu arbeitet die »konkrete« Musik mit dem Rückgriff auf bereits vorhandene Klangmaterialien, dabei werden Geräusche und Töne gleichrangig behandelt. Die Realisation der »konkreten« Musik durch ein experimentelles, nicht theoretisches Verfahren lässt die gewohnte Notation obligat und sogar unmöglich werden.²⁰ Technisch fixierte Klänge – ob Töne oder Geräusche – sind Ausgangsmaterial für die künstlerische Gestaltung. Konkretes Klangmaterial wird zur Universalie erhoben.²¹ Dem Paradigma von Musik als experimenteller Wissenschaft folgend – »Die Musik experimentell angehen bedeutet bereits, Position beziehen: Ist Kunst, allem zum Trotz, doch eine Wissenschaft, und trachtet sie nach Erkenntnis?«²² – und sich dabei sehr stark an naturwissenschaftlichen Methoden orientierend, entstanden die Werke der *Musique concrète*. Der Begriff des »Klangobjekts« ist dabei zentral. Schaeffer entwickelt eine Morphologie des Klanglichen.

»Die Musik ist zum Hören gemacht. Und wir berufen uns, um die Gültigkeit dieser Auffassung zu unterstreichen, auf das stete Beispiel der experimentellen Wissenschaften. Man dringt nicht in ein neues Forschungsgebiet ein und übernimmt dabei die Gleichungen oder Erklärungs-Systeme einer überholten Wissenschaft: im Gegenteil, man muß als erstes die Symbole erneuern.«²³

Schaeffer fordert den Primat des Hörens in der musikalischen Forschung ein, genauer: eines »reduzierten« Hörens, »eines von Hinweisen auf den Ursprung des Klangs (Klang als Indiz) oder auf seinen Sinn (Klang als Schriftzeichen) losgelösten Hörens.«²⁴ Als Adaption der phänomenologischen Reduktion, der Husserl'schen Methode der *Epochè*, folgt auch Schaeffer mit seiner Klangforschung dem Leitspruch »Zu den Sachen selbst!«. Durch die Intentionalität, die Gerichtetheit des wahrnehmenden Subjekts auf

¹⁶ Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie (wie Anm. 14), S. 16.

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2001 (= *Fragment gebliebene Schriften*, 2), S. 11–13.

¹⁸ Vgl. Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, München 1963, S. 172.

¹⁹ Karlheinz Stockhausen, Momentform (wie Anm. 12), S. 199.

²⁰ Vgl. Pierre Schaeffer, *Musique concrète. Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler. Für die deutsche Ausgabe überarbeitet von Michel Chion, Stuttgart 1974, S. 18.

²¹ Vgl. Rudolf Frisius, »Musique concrète«, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 1835.

²² Pierre Schaeffer, *Musique concrète* (wie Anm. 20), S. 34.

²³ Ebd., S. 60.

²⁴ Ebd., S. 35f.

das ästhetische Objekt, also den konkreten Klang, soll eine assoziationsfreie, von Schriftzeichen und Herkunft der Klänge losgelöste Wesensschau im Hören betrieben werden.

Sowohl Pierre Boulez im Oktober 1951 als auch Karlheinz Stockhausen 1952/53 sind Gäste im von Pierre Schaeffer gegründeten *Club d'essai*, später *Groupe de Recherche de Musique Concrète* mit Mitgliedern wie Pierre Henry oder Jacques Pullin in der Pariser Radiodiffusion Television Française, der Heimat- und Geburtsstätte der *Musique concrète*. Hier widmet sich Stockhausen der Analyse von Instrumentalclängen. Seine theoretischen Überlegungen zeigen die Nähe zum von Pierre Schaeffer geforderten »reduzierten Hören«:

»Es ist klar, daß ein Komponist Elektronischer Musik nicht danach streben sollte, Klangfarben des traditionellen Instrumentariums oder bekannter Klänge und Geräusche zu imitieren. [...] Im allgemeinen kann man schon ein erstes Kriterium für Qualität einer elektronischen Komposition daran erkennen, wie weit sie von allen instrumentalen oder sonstigen klanglichen Assoziationen freigehalten ist. Solche Assoziationen lenken den Verstand des Hörers ab von der Selbständigkeit derjenigen Klangwelt, die man ihm vorstellt; [...] sie sagen nichts über die Form einer Musik oder die Bedeutung der Klänge oder Geräusche einer bestimmten Komposition aus. Daraus sollte man die Konsequenz ziehen, daß Elektronische Musik am besten nur wie Elektronische Musik klingt, das heißt, daß sie nach Möglichkeit nur Klänge und Klangverbindungen enthält, die einmalig und assoziationsfrei sind und die uns glauben machen, wir hätten sie noch niemals vorher gehört.«²⁵

Interessant ist, dass Stockhausen in diesem Kontext wohl ganz bewusst den Begriff der »Klangphänomenologie«²⁶ anwendet. Als symptomatisch für den Drang der *Musique concrète* nach objektiven, naturwissenschaftlichen Klangforschungsmethoden (auch grundlegende Intention der Phänomenologie ist die Begründung einer empirischen Psychologie) kann auch die nahezu zeitgleiche Entwicklung der Informationsästhetik angesehen werden. Mit dem Ziel eine gesetzmäßige Beziehung zwischen dem Informationsgehalt eines Gegenstands und dem ästhetischen Eindruck herzustellen, entsteht die Informationsästhetik aus dem Einfluss von Informationstheorie und Zeichentheorie. Max Bense und die von ihm begründete »Stuttgarter Schule« leisten entscheidende Beiträge auf diesem Gebiet. Mit seiner 1954-1960 publizierten Hauptschrift *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*,²⁷ erschienen in vier Bänden, formuliert er den Anspruch einer Objektästhetik und fordert eine radikale Rationalität in der Kunstbetrachtung. Sein Schüler Abraham Moles publiziert 1958 eine seiner Hauptschriften *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*.²⁸ Während Benses Ästhetik phänomenologisch orientiert ist, arbeitet Moles stärker mit wahrnehmungspsychologischen Theorien.²⁹ Im Buch äußert sich Moles auch zum Stellenwert und Verhältnis von Partitur und Hörenden:

»Die Partitur ist ein Operationsschema und als solches nur für den Ausübenden, aber durchaus nicht für den Hörer bestimmt. Wenn der Hörer ein Musikstück anhand der Partitur verfolgt, macht er einen ästhetisch widersinnigen Gebrauch von ihr; er will nur wissen, wie man das ästhetische Objekt herstellt, das er wahrnimmt. [...] Wir bemühen uns deshalb, eine unmittelbare, mehr phänomenologische Auffassung vom Klangstoff, unabhängig von der Partitur, zu gewinnen.«³⁰

Hörer, so Moles weiter, nehmen nicht Töne wahr, sondern Klangobjekte, die ineinander verflochten, als Zellen, Phrasen, Sätze und Stücke organisiert sind. »So gesehen ist das autonome Klangobjekt

²⁵ Vgl. Karlheinz Stockhausen, »Elektronische und instrumentale Musik« (wie Anm. 7), S. 143.

²⁶ Ebd., S. 144.

²⁷ Max Bense, *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden 1965.

²⁸ Abraham A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, übers. von Hans Ronge in Zusammenarbeit mit Barbara und Peter Ronge, Köln 1971.

²⁹ Vgl. Christoph Klütsch, *Computer Grafik. Ästhetische Experimente zwischen zwei Kulturen. Die Anfänge der Computerkunst in den 1960er Jahren*, Wien u.a. 2007, S. 49–96.

³⁰ Abraham A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, S. 158f.

unabhängig von der Art und Weise seiner Entstehung.«³¹ Die Partitur ist also nur handwerkliches Hilfsmittel, das bei der Analyse des ästhetischen Objekts keinen Stellenwert mehr besitzt. Die unmittelbare Wahrnehmung des Erklingenden durch intentionales Hören ist zentraler Untersuchungsgegenstand.

Schon sehr früh vollzieht die musikalische Entwicklung im 20. Jahrhundert nicht nur eine Emanzipation des Geräusches in Kompositionen, sondern auch eine Entwicklung hin zur Einbeziehung visueller Medien. Bereits 1937 arbeitet John Cage mit dem Filmemacher und Pionier des abstrakten Films Oskar Fischinger zusammen.³² Als ein früheres Beispiel der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei exemplarisch Mauricio Kagels Hörfilm *Antithese für einen Darsteller mit elektronischen und öffentlichen Klängen* aus dem Jahr 1962 angeführt. Darin folgen die Bilder des Films nicht einem narrativen Ablauf, sondern werden auf Augenhöhe neben die bedeutungsneutrale Musik gestellt.³³ Auditive und visuelle Ereignisse finden gleichberechtigt statt, werden kohärent. Durch die Einschmelzung des Visuellen in die musikalische Struktur kann das Hören hierbei nicht mehr als Primat eingefordert werden. Es bedarf auch der Berücksichtigung des Visuellen in der Höranalyse. Seth Kim-Cohen versucht mit seinem Ansatz diesen neuen musikalischen Aufführungssituationen gerecht zu werden.³⁴ Seine Geschichte der Klangkunst in der Nachkriegszeit versucht eine Einbettung in textliche, konzeptuelle, soziale und politische Kontexte. Durch die Hinwendung der Klangkunst zu den visuellen Künsten besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere in der Strömung der Konzeptkunst und konzeptuellen Musik, wird das Extramusikalische musikinhärent und nicht mehr nur mit dem Ohr erfassbar.³⁵

»If a non-retinal visual art is liberated to ask questions that the eye alone cannot answer, then a non-cochlear sonic art appeals to exigencies out of earshot. But the eye and the ear are not denied or discarded. A conceptual sonic art would necessarily engage both the non-cochlear and the cochlear, and the constituting trance of each in the other.«³⁶

Interessant im Zusammenhang mit Konzeptkunst und konzeptueller Musik ist auch der Stellenwert der Partitur. »Text scores, as a prime example of conceptualism, do not state facts so much as question them.«³⁷ Mit einem Konzept im Zentrum, dessen performative Aufführung aber nur einen zweitrangigen Stellenwert einnimmt, wird eine Realisation der Partitur oftmals unnötig oder ist gar nicht intendiert.³⁸ Aus diesem Blickwinkel lässt sich ein sinnverwandter Bogen zu Adornos eingangs angeführtem Diktum »sich die Musik Denken«³⁹ spannen, wenngleich hier nicht auf das denkende Erfassen der Musik, sondern auf die Idee im Sinne des Konzeptes eines Werkes rekurriert werden kann. Die ideale Aufführung einer Konzeptmusik-Partitur vollzieht sich im Kopf der Rezipientin oder des Rezipienten. Die »semantische Aufladung«⁴⁰ des Klangmaterials von Konzeptmusik durch Assoziationen, Anspielungen und Zitate ist wiederum zumeist nur durch Instruktionen in Form von begleitenden Werkbeschreibungen erkenntlich. Konzeptmusik erhebt dadurch weniger den Anspruch einer phänomenologischen als einer epistemologischen Erforschung.

³¹ Ebd., S. 159.

³² Vgl. Richard H. Brown, »The Spirit inside Each Object: John Cage, Oskar Fischinger, and ›The Future of Music‹«, in: *Journal of the Society for American Music* 6 (2012), S. 83–113.

³³ Vgl. Werner Klüppelholz, »Kagel«, in: *MGG2*, Personenteil 9, Kassel u.a. 2003, Sp. 1366.

³⁴ Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear sonic art*, New York/London 2009.

³⁵ Vgl. ebd., S. xvii–xx.

³⁶ Ebd., S. xxi.

³⁷ Ebd., S. 54.

³⁸ Vgl. Tobias Eduard Schick, »Konzeptuelle Musik«, in: *Lexikon Neue Musik* (wie Anm. 9), S. 346.

³⁹ Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (wie Anm. 17), S. 11.

⁴⁰ Jörn Peter Hiekel, »Angekommen im Hier und Jetzt? Aspekte des Weltbezogenen in der Neuen Musik«, in: *Lexikon Neue Musik* (wie Anm. 9), S. 56.

Kann aber überhaupt ein *Sui Generis* von Konzeptmusik, jenseits von Interpretations- und Höranleitungen, ausgemacht werden? »[...] my point is that there must be something that counts as apprehending the works as works rather than merely as the objects or performances they seem to be and that this must be realizable in some broad sense experientially. [...] There is an inescapable visual dimension, a physical medium which acts as a vehicle for the transmission of ideas«, schreibt Peter Lamarque.⁴¹ Das Visuelle wird also zu einer zentralen Komponente in der ästhetischen Perzeption, doch nimmt auch die Imagination und die Repräsentation der Idee des Werks einen wesentlichen Stellenwert ein.⁴² Da aber bislang alle Versuche, eine allgemeingültige Definition und eine Ontologie von Konzeptmusik zu entwerfen, scheitern, gibt es auch keine Methoden zu einer objektiven (musikalischen) Analyse von konzeptueller Musik. Musik habe intuitiv erfasst zu werden, um ein »ästhetisches Gefühl«⁴³ heraufzubeschwören, schreibt Adorno: Die Frage ist, inwieweit intuitives Erfassen der Idee als Gegenentwurf zur interpretatorischen Höranleitung bei konzeptuellen Werken möglich scheint, wird doch objektivierbares Hören durch die Entbehrlichkeit einer klanglichen Realisation scheinbar unmöglich.⁴⁴

Die nach wie vor aktuelle Überlegung des Fluxus Künstlers George Brecht aus dem Jahr 1967 bringt eine Kernfrage divergenter Hörtheorien zu musikalischen Strömungen im zeitgenössischen Musikschaffen des 20. und 21. Jahrhunderts auf den Punkt:

»Ich glaube, wir wissen heute noch nicht, ob Musik Klang haben muss – ob Musik notwendigerweise Klang in sich schließt, oder ob nicht. Und wenn sie es nicht tut, ist eine mögliche Richtung der Forschung zu sehen, was sie sein könnte. Was wir haben, ist Musik-Forschung umgewandelt in Objekt-Forschung. Was das ergibt, ist etwas, das jeder für sich selbst entscheiden muss.«⁴⁵

⁴¹ Peter Lamarque, »On Perceiving Conceptual Art«, in: *Philosophy and Conceptual Art*, hrsg. von Peter Goldie and Elisabeth Schellekens, Oxford 2007, S. 15.

⁴² Vgl. Kathleen Stock, »Sartre, Wittgenstein, and Learning from Imagination«, in: *Philosophy and Conceptual Art* (wie Anm. 41), S. 171-194.

⁴³ Vgl. Theodor W. Adorno, »Ästhetische Theorie«, in: *Gesammelte Schriften*, Band 7, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1970, S. 246.

⁴⁴ Vgl. Stefan Fricke, »Konzept als Dekor«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Band 23, hrsg. von Michael Rebhahn und Thomas Schäfer, S. 21f.

⁴⁵ Zitiert nach: ebd., S. 18f.