

Susanne Kogler

Vom ordnenden Gehorsam und der Freisetzung destruktiver Energie – Thesen zur Bedeutung des Hörens heute

Symposiumsbericht »Wider den Fetisch der Partitur. Hörprobleme serieller und post-serieller Musik«,

in: Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Vom ordnenden Gehorsam und der Freisetzung destruktiver Energie – Thesen zur Bedeutung des Hörens heute

In der aktuellen Ästhetik wird dem Hören und damit auch der Musik eine spezifische Bedeutung zugesprochen, wobei man der visuell dominierten Kultur ein Korrektiv entgegensetzen möchte und auf eine neue Unmittelbarkeit der Wahrnehmung abzielt. Zwischen ordnendem Gehorsam und der Wahrnehmung destruktiver Energie bewegt sich das Spannungsfeld philosophischer Reflexion. Dabei werden verschiedene Dimensionen der Musik angesprochen, die uns als Hörende in unterschiedlicher Weise betreffen: spirituelle, analytische, ethische, aber auch kommunikationstheoretische, aufführungspraktische, kritische und historische. Inwieweit und in welcher Weise diese in der Musikforschung heute und in Zukunft eine Rolle spielen könnten und die mit dem Hören verbundenen Herausforderungen angenommen werden sollten, möchte ich in Form von in das Thema des Workshops einführenden Thesen zur Diskussion stellen.

I. Postmoderne Destruktivität oder Gehorsam? Hören mit Jean-François Lyotard

Zumeist lediglich mit dem Diktum vom Ende der großen Erzählungen verbunden, hat Jean-François Lyotards Philosophie bis heute im deutschsprachigen Raum keine adäquate Rezeption erfahren. Für die Musikwissenschaft ist er unter anderem deshalb von Interesse, weil er dem Hören als rezeptive Haltung große Bedeutung beimaß. Mit Lyotard können zwei Funktionen des Hörens unterschieden werden:

a) In seinen frühen Schriften der 1970er Jahre ist mit dem Hören eine anarchische Haltung verbunden, die auf Wahrnehmung all dessen abzielt, das in der Kultur kein Gehör finden soll: undomestizierte Laute, Geräusche des Körpers, unreglementierte Klänge, alles, was von Tonsystemen und Musikinstrumenten nicht erfasst werden kann oder worden ist. Avantgardistische Kunst verhilft Lyotard zufolge solchen Lauten zu Gehör und ist damit subversiv, untergräbt die normative (musikalische) Tradition. Vor diesem Hintergrund diskutiert Lyotard auch das Hören. Da seiner Ansicht nach mit dem Sinn generierenden Hörens eine Desensibilisierung verbunden ist, plädiert er für eine extreme Sensibilisierung, die das Ende des kulturellen »Filterdispositiv« zur Folge hätte.

»Nicht einmal die vom komponierenden Körper abgewehrten Geräusche werden gehört. Und wenn sie doch gehört werden, dann als Dissonanzen, als Einbruch einer Klangfülle in ein Dispositiv, das nicht darauf vorbereitet ist, sie aufzunehmen, sie in Musik zu verwandeln. Auf diese Weise ist der phänomenologische Körper ein Filter und verlangt also die Entsensibilisierung ganzer Ton- und Klangbereiche. Umgekehrt [wird] die Sensibilisierung gegenüber dem Material extrem [sein], sie kommt dem Tode des Filterdispositivs nahe (des Reizschutzes, wie Freud sagt), – sie [wird] Macht von Intensitäten [sein], [starke] Macht, und sie [wird] nicht auf die Einheit eines Musik-, Musiker-Körpers [verweisen], sondern auf Spannungssprünge, auf [starke] Singularitäten. Im Prinzip gibt es kein Dispositiv, um diese Intensitäten aufzunehmen: ihre Singularität besteht darin, daß sie nicht von einem Gedächtnis auf Referenzeinheiten (eine Tonleiter, Harmoniegesetze, oder ihr im phänomenologischen Körper vermutetes Äquivalent) zurückgeführt werden, da es keinen [Bereich] gibt, um sie zu [messen].«¹

¹ Jean-François Lyotard, »Mehrfache Stille/vielfältiges Schweigen«, in: ders., *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, aus dem Französischen übersetzt von Eberhard Kienle und Jutta Kranz, Berlin 1982, S. 95–122: S. 98f. (Modifikationen S.K.).

Lyotard zufolge zielt solche »Sensibilisierung« nicht darauf ab, Werke zu rezipieren. Es vollziehe sich vielmehr eine Transformation der Energie, die sich in Gesten und Handlungen äußere. Das Hören findet seine Fortsetzung in Aktionen, ist deren Impuls.

»Es muß gesagt werden, daß keine Einheit, keine [große] Einheit, keine Komposition mit jenem Laut dort, diesem Ton hier, dieser einzigartigen Intensität, sondern eher trotz ihrer entsteht. Dieses Ereignis hören heißt, es verwandeln: in Tränen, in Gesten, in Lachen, in Tänze, in Worte, in Töne, in Theoreme, in das Streichen der Zimmerwände, in den Umzug eines Freundes.«²

Lyotard übt einerseits Kritik an jener Musik, die, im Bereich des Sekundärprozesses angesiedelt, die unsynthetisierbaren Ströme des Begehrens (Freuds Primärenergien) zu kanalisieren versuche. Konsequenterweise interessiert er sich andererseits für Stücke, die im vorsprachlichen Raum angesiedelt sind. Ein Beispiel, das er anführt, ist Luciano Berios *Sequenza III*, die mit ihrer nonverbalen Lautsprache dem Unterbewussten, der Primärenergie, um mit Freuds Terminologie zu sprechen, zum Ausdruck verhilft. Andere Lautmusik, wie etwa Kompositionen Dieter Schnebels, der bei seiner Deutung von Musik ebenfalls auf die Psychoanalyse zurückgriff,³ wären hier zu nennen. Stimmen werden laut, die von kulturellen Systemzwängen unterdrückt wurden. Hier hat die Kunst befreiende und heilende, emanzipatorische Funktion, die einschränkende bürgerliche Erziehung soll rückgängig gemacht werden. Der Stellenwert der Partitur ist der einer Aktionsschrift, die das Ereignis ermöglicht. Mit dieser Kritik an der Theorie steht Lyotards Ästhetik der Performativitätsforschung nahe. Zu betonen ist allerdings, dass der Werkgedanke damit nicht zwangsläufig abgeschafft ist, wenn auch die Vorrangstellung des Werkes als zu dechiffrierender Text untergraben wird. Hören ist als antwortende, Energie transformierende Aktion gedacht.

b) Der zweite Aspekt, der Lyotard am Hören beschäftigt, ist der des Angesprochen-Werdens durch eine Stimme, der man sich nicht entziehen kann, da sie einen ethischen Apell enthält. Dies ist die jüdische Dimension von Lyotards Ästhetik, die besonders seine späteren Schriften seit den 1980er Jahren prägt.

»Die »jüdische« Affizierung [...] liefert keinerlei Stoff für eine Revolution, [zuerst], weil sie wie der unbewußte Affekt weder einen Ort noch eine Zeit hat (sie ist außerhalb der Raum-Zeit, sogar der »historischen«), vor allem aber, weil es keine gute Weise gibt, Geisel zu sein, und man doch nichts anderes als Geisel sein kann. Man entgeht diesem Elend nicht. Alle Retter, auch die, die tot sind, betrügen. Man kann nur warten und (im Hinblick worauf?) [langsam und endlos die] Tugend des Hörens [vorantreiben].«⁴

Es ist hervorzuheben, dass auch hier eine sprachkritische Perspektive inkludiert ist. Denn die sich in der Kunst manifestierende Ethik ist keine, die auf definierten Normen und Werten beruht, die sich in Gesetzestafeln ausdrücken könnten. Sie ist vielmehr eine, die auf einem Gefühl basiert, das Lyotard zuerst als Empfänglichkeit für den Widerstreit festzumachen versucht hat, dann als das Unausprechliche oder auch »die Sache«. Es ist ein existenzielles »gemischtes« Gefühl, das mit Kants Erhabenem in Verbindung steht, welches allerdings in der Postmoderne Lyotard zufolge tiefgreifende Veränderungen erfahren hat: Es ist nicht mehr laut und überwältigend, sondern vielmehr mit der Stille verbunden. Die ethische Dimension des Hörens ist ein Hören der Stille, die apellhaft Laut wird. Diese Stille ist, führt Lyotard aus, jeder Musik eingeschrieben. Es ist das Schweigen innerhalb der Sprache, das die Kunstäußerung umschreibt. Dass das Hören, das hier im Mittelpunkt steht, eine ethische Dimension beinhaltet, zeigt sich auch daran, dass Lyotard es mit »Gehorsam« verbindet. Der Gehorsam, der für einen Moment in der Tonkunst aufleuchte, bedeutet für ihn nichts anderes, als dass wir erkennen – was

² Ebd. (Modifikationen S. K.).

³ Siehe dazu u. a. Dieter Schnebel, »Psychoanalytische Musik«, in: ders.: *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München und Wien 1993, S. 306–309.

⁴ Jean-François Lyotard, *Heidegger und »die Juden«*, Wien 2005, S. 35 (Modifikationen S. K.).

und wer wir auch immer sind –, dass wir uns der Gabe des Ereignisses verdanken. Die »wahre Musik« ist bei Lyotard unhörbare Klage, die an die Fragilität des Menschen und damit auch an seine Grenzen erinnert. Den Affekt, dessen man gewahr wird und der keine Gefühl, sondern eine »Affektion« ist, bezeichnet er auch als »Hauch«:

»Der Hauch ist atonal. Erst öffnet sich die *Tonkunst* für irgendeine Klage, dann moduliert sie sie. Die Musik kann den Hauch nicht vernehmbar machen, sie kann ihn nicht imitieren, da nichts Hörbares ihm ähneln kann, sie ist gezwungen, das Pathos zu phrasieren, zu nuancieren, es in Höhen, Dauern, Intensitäten zu zerlegen,«⁵

schreibt er in »Musique, mutique«. Zugleich ist die Musik aber auch Affirmation des Lebens.

»Die Musik ist eine Hymne an den Ruhm und die Zukunft dessen, was ist, in ihrer Unterscheidung von Seiendem und der Gnade ihrer unendlichen Determinierbarkeit, während sie in sich das Unvordenkliche, das Echo einer Stupidität bewahrt, die dem Hauch des Nicht-Seins ausgesetzt ist, das heißt dem Widerhall des Seins.«⁶

Hören bedeutet auch hier nicht vorrangig, ein Werk verstehen, sondern der eigenen Sterblichkeit und des Wunders des Lebens gewahr zu werden. Lyotard hat in diesem Sinne Hören – als Paradigma ästhetischer Erfahrung – als »Einschreibung« definiert, als Affizierung, als schockhafte Wahrnehmung eines unbenennbaren Vorkommnisses, das den Hörenden unvorbereitet trifft, gleichsam »überfällt« und existenziell trifft.

II. Der Vorrang der Stimme und das Verblassen der Schrift oder Das Paradigma der Performativität

Lyotards Ästhetik ist auf den »Hauch« konzentriert, der am Rande der genormten Sprache, in der Stille oder im rohen Sprachlaut hörbar wird. Damit teilt sie das Interesse für Vokalität, das vielfach auch im Zentrum der Performativitätsforschung steht. Individuelle Stimmäußerungen und Klänge machen das aus, was das Ereignishafte einer Aufführung, deren Unwiederholbarkeit und Wirkung bedingt. Seltsamerweise lassen sich hieraus zwei sehr konträre Schlüsse ziehen: Radikale Avantgardisten gehen zu einer Verabschiedung des Werkes zugunsten einer die Grenzen zwischen Kunst und Leben auflösenden anästhetischen Ereignis-Ästhetik über, wie sie beispielsweise auch Dieter Mersch ausgeführt hat,⁷ während gemäßigte Theater- und Kulturwissenschaftler einer Wahrnehmungsästhetik das Wort reden, die die Weiterführung traditioneller Aufführungsformen begünstigt, welche nur anders wahrgenommen zu werden brauchten. Clemens Risi hat in diese Richtung argumentiert,⁸ und auch in der Genderforschung finden sich dementsprechende Beiträge, vor allem auf dem Gebiet der Oper.⁹ Was den Stellenwert der Partitur betrifft, wird deutlich, dass dieser stark an die Werk-Auffassung gekoppelt

⁵ Jean-François Lyotard, »Musik, stumm«, in: ders., *Postmoderne Moralitäten*, Wien 1998, S. 187–200, S. 195. Vgl. auch Jean-François Lyotard, »Musique, mutique«, in: ders., *Moralités postmodernes*, Paris 1993, S. 193f.: »Le souffle est atonal. L'art du ton, la Tonkunst, s'ouvre d'abord à la plainte quelconque, et la module ensuite. La musique ne peut pas faire entendre le souffle, elle ne peut pas l'imiter, puisque rien d'audible ne peut lui ressembler, elle est contrainte de phraser le pathos, de le nuancer, de le découper en hauteurs, durées, d'intensités.«

⁶ Ebd., S. 196 bzw. S. 194: »La musique est un hymne à la gloire et à l'avenir de ce qui est, dans sa distinction d'étant et la grâce de sa déterminabilité infinie, cependant qu'elle garde en elle, inouï, l'écho d'une stupidité soumise au vent du non-être, c'est-à-dire de l'être.«

⁷ Siehe dazu u. a. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002.

⁸ Siehe dazu Clemens Risi, »Die Stimme in der Oper zwischen Mittel des Ausdrucks und leiblicher Affizierung«, in: *Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität*, hrsg. von Barbara Beyer, Susanne Kogler und Roman Lemberg, Berlin 2014, S. 267–275.

⁹ Siehe dazu u. a. *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, hrsg. von Mary Ann Smart, Princeton 2000, oder *Women's voices across musical worlds*, hrsg. von Jane A. Bernstein, Boston, MA 2004.

ist. Verliert das Werk mehr und mehr an Bedeutung, erscheint auch die Partitur als dessen Repräsentation zunehmend obsolet, es gewinnen verbale und schriftliche Anweisungen und Dokumentationen vergangener Aufführungen an Relevanz. Damit sind nun einerseits avantgardistische Ereignisse als unwiederholbare und nicht zu erforschende ausgegrenzt aus dem traditionellen Kulturbetrieb, in den sich auch die Musikwissenschaft einreicht, oder – sofern man es positiv benennen will – ihm entzogen; andererseits entziehen sich auch jene Phänomene, die nicht in der Partitur verankert sind bzw. ein anderes Lesen oder Hören erfordern, der traditionellen Forschung und finden daher nicht Eingang in die (Musik)Geschichte. Multimediale Dokumentationsformen können in mehr oder weniger begrenzter Weise Abhilfe leisten, was deren Aktualität erklären mag, die auch die Interpretationsforschung in der Musikwissenschaft befördert.

III. Die Vorgängigkeit der Schrift – Intervention zugunsten der Partitur mit Jacques Derrida

Bevor nun die Partitur vorschnell als »sekundär« verabschiedet wird, lohnt sich noch ein weiterer Blick in die poststrukturalistische Philosophie, zu Jacques Derrida, der die Schrift als der Rede vorgängig angesehen und damit im Vergleich zur Stimme aufgewertet hat. Sie konfrontiert in Derridas Verständnis mit einer paradoxen Präsenz: Immer bereits vorhanden, ist sie Zeugnis der Abwesenheit des Sprechenden und verweist damit zugleich in die Vergangenheit wie in die Zukunft.¹⁰ Der Partitur kommt – so meine These – in unserer abendländischen Musikkultur ein ähnlicher Stellenwert zu, wobei es gerade die ihr innewohnende performative Dimension ist, die diese doppelte Abwesenheit erst zu signalisieren vermag: In der Ereignishaftigkeit der aktualisierten Schrift treten Gedächtnisfunktion und utopische Dimension im Sinne des Entwurfs einer kritischen Zukunftsperspektive zusammen.

IV. »Was ich in Rom sah und hörte« – die Vielschichtigkeit der Wirklichkeit

Wie wäre nun unter Berücksichtigung der vorangegangenen Überlegungen die Partitur zu lesen? Um der Gedächtnisfunktion der Schrift Rechnung zu tragen, ist die historische Dimension wichtig, auf die bereits Ingeborg Bachmann in einem berühmten Essay hinwies. Dort heißt es:

»In Rom habe ich in der Früh vom Protestantischen Friedhof zum Testaccio hinübergesehen und meinen Kummer dazugeworfen. Wer sich abmüht, die Erde aufzukratzen, findet den der andern darunter. Für den Friedhof, der an der Aurelianischen Mauer Schatten sucht, sind die Scherben auf dem Testaccio nicht gezählt, aber gering. Er hält sich eine große Wolke wie eine Muschel ans Ohr und hört nur mehr einen Ton. In den sind eingegangen: ‚One whose name was writ in water‘, und neben Keats Versen eine Handvoll Verse von Shelley. Von Humboldts kleinem Sohn, der am Sumpffieber starb, kein Wort. Und von August von Goethe auch kein Wort. Von den stummen Malern Karstens und Marées sind einige Linien geblieben, ein Farbleck, ein wissendes Blau. Von den anderen Stummen wußte man nie etwas. [...] Ich hörte, daß es in der Welt mehr Zeit als Verstand gibt, aber daß uns die Augen zum Sehen gegeben sind.«¹¹

Wie Bachmann Sichtbares und Unsichtbares wahrzunehmen, erfordert einerseits, den Entstehungs- und Überlieferungskontext zu berücksichtigen, andererseits jedoch auch, die Gegenwart als Bezugspunkt einzubringen. An Vergessenes erinnern und Unverwirklichtes erproben oder einmahnen: hierin könnten kritische künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Musik konvergieren. Wird auch im musikalischen Bereich das Hören als Wahrnehmungsmodus in den Mittelpunkt gestellt, darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass multimediale Wahrnehmung und vielschichtige

¹⁰ Siehe dazu u. a. Elisabeth Schäfer, *Die offene Seite der Schrift. J. D. und H. C. Côte à Côte*, Wien 2008.

¹¹ Ingeborg Bachmann, »Was ich in Rom sah und hörte«, in: *Ingeborg Bachmann. Werke*, hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, Bd. 4, München und Zürich 1978, S. 34.

Auseinandersetzung – im besten Sinne interdisziplinär – vonnöten sind, um adäquate, also komplexe Rezeption zu ermöglichen. Im Besonderen multimediale Werke leiden mitunter unter den normierten und normierenden Bedingungen des Kunst- und Musikbetriebs, wie nicht zuletzt Olga Neuwirth mehrfach kritisierte: Keines ihrer multimedialen Werke sei bisher adäquat aufgeführt worden.¹²

V. Plädoyer für die Partitur – als Fragment

Im *Duden Fremdwörterbuch* wird der Terminus »Partitur« wie folgt erklärt: »Übersichtliche, Takt für Takt in Notenschrift auf einzelnen übereinander liegenden Liniensystemen angeordnete Zusammenstellung aller zu einer vielstimmigen Komposition gehörenden Stimmen.«¹³ Im Zuge einer vielschichtigen interdisziplinären Auseinandersetzung mit Musik spielt die Partitur allerdings weniger die Rolle eines umfassenden Verzeichnisses aller Stimmen, als das sie gemeinhin verstanden wird, wie das Zitat besagt, sondern vielmehr die Rolle eines Fragments, das Kernpunkte und Zentren möglicher Ereignisse bezeichnet und daher, um adäquat verstanden zu werden, vielfacher kreativer Ergänzung bedarf. Marc Jimenez, der für eine den postmodernen Kunstbetrieb korrigierende kritische Ästhetik eintrat, hat von der Oper als Palimpsest gesprochen.

»Es gibt Pergamente, von denen man die erste Beschriftung entfernte, um darauf einen neuen Text zu schreiben: Man nennt sie Palimpseste. Dennoch verdeckt diese neue Schrift nicht komplett die alte. Mit ein wenig Aufmerksamkeit ist es möglich, die filigranen Spuren des alten Textes zu lesen. Ein Palimpsest kann so zugleich alt und neu sein, archaisch und modern. Denkt man an die Avatare und die paradoxen Metamorphosen von Kunst, so erweckt die Oper – immer unterschiedlich und immer gleich, Erbe der Vergangenheit und doch auf die Zukunft gerichtet – manchmal fälschlicher Weise den Eindruck, sie ginge rückwärts, wie ein Krebs, der Zukunft entgegen.«¹⁴

Züge eines Palimpsests trägt auch die Partitur als Basis einer historisch generierten unabschließbaren Mehrschichtigkeit, die jedoch keine Urform kennt, kein Original, das es zu rekonstruieren gelte, da ihr der fragmentarische Charakter von Anfang an genuin eingeschrieben ist.

VI. Ethische und kritische Dimensionen in der Musik(wissenschaft)?

Die Auseinandersetzung mit dem Stellenwert der Partitur hinsichtlich der musikwissenschaftlichen Methodik kann unterschiedlichen Motiven entspringen: Rein praktisch ist an Probleme mit oftmals nicht vorhandenen oder unkonventionellen Partituren neuer Musik und den daraus resultierenden Konsequenzen zu denken. Wie die bisherigen Überlegungen gezeigt haben, ist jedoch der Frage nach dem adäquaten Stellenwert der Partitur bzw. der hörenden Wahrnehmung auch eine kritische ethische Dimension eingeschrieben, die im Zuge der Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung an die Musikwissenschaft herangetragen wird. Ethische Dimensionen sind allerdings auch in der neuen Musik (und ihren Partituren) präsent, wobei die Insuffizienz der schriftlichen Fixierung und der wissenschaftlichen Kommentierung hinsichtlich dieser Dimension im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr hervorzutreten scheint. Das wird im Besonderen am Beispiel der Stimme und ihrer jeweiligen Behandlung und Rezeption deutlich. Die Bedeutung der Stimme als unfassbare und flüchtige ist vielfach Thema, besonders aber im Musiktheater. Bereits Arnold Schönberg hat in *Ein Überlebender aus Warschau* (1947) das Ereignis spontanen Singens als Moment letzten Widerstandes festgehalten. Seine berühmte, Fragment

¹² Vgl. »Spiel mit Formen und Bedeutungsebenen. Olga Neuwirth im Gespräch mit Pia Janke«, in: *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen*, hrsg. von Stefan Drees, München 2008, S. 329–338: S. 333.

¹³ *Duden. Das Fremdwörterbuch*, Bd. 5, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Mannheim u.a. 1997, S. 599.

¹⁴ Vgl. Marc Jimenez, »Die Oper: eine zeitgemäße Kunstform«, in: *Die Zukunft der Oper* (wie Anm. 8), S. 316–321: S. 321.

gebliebene Oper *Moses und Aron* (1923–1937) problematisiert die Stimme als abstraktes Wort wie auch die Fetischierung sinnlichen Erlebens. Bei Luigi Nono wird der Stimme eine Gedächtnisdimension eingeschrieben, auf die er selbst hinsichtlich seines fragmentarisch konzipierten Musiktheaters *Prometeo – Tragedia dell'ascolto* (1984) hingewiesen hat. Musikalisierte Stille steht für ihn in Zusammenhang mit dem auch bei Hölderlin präsenten jüdischen Denken, das besagt, es fehle an Worten, die der Wirklichkeit Ausdruck verleihen könnten. Musik zu schreiben, am Rande der Stille, bedeutete für Nono daher auch, »die Grenzen des Hörbaren zu erweitern.«¹⁵ Die Klangräume, die sich eröffnen, führen seiner Auffassung nach über die reale Welt hinaus.

»Ich empfinde, dass der Tod vielleicht zwischen Räumen und Zeiten segelt, die sich auf andere Weise öffnen; der Tod ist für mich nicht etwas, was schließt, sondern etwas, was verwandelt. Eine geistige Kraft verwandelt sich und wird zu etwas anderem, wandert in andere Räume mit anderen Gedächtnissen, nimmt vorweg oder bringt neue Gefühle mit sich.«¹⁶

Die Stimme, der Gesang steht auch bei Nono für Abwesenheit:

»In der unendlichen Mannigfaltigkeit des Tonfalls im Gesang koexistieren die verschiedenen Momente der Klage, der Hoffnung, der Liebe, der Entmutigung, der Abwesenheit, des Vergessens, des Bedürfnisses und der Erwartung. Sie erklingen gemeinsam und fügen sich zusammen.«¹⁷

In der Klage manifestiere sich die »Nicht-Abgrenzbarkeit von Leben und Tod«. Auch Nono betont, dass die Musik wie die Kunst allgemein Ordnungsstrukturen in Frage stellt.¹⁸ Sein Musiktheater sollte bekanntlich eine Aufforderung zu hören sein, eine »Hörtragödie«. Wie in Schönbergs *Moses und Aron* – aus dem Text wird am Ende des *Prometeo* zitiert – spielt auch bei Nono das Gesetz eine Rolle: Gesetze zu stiften sei Auftrag des Künstlers. Das Unerreichbare, Fremde, das Andere, das in der Stimme Laut wird, motiviert den kompositorischen Einsatz neuer Technologien. Im *Prometeo* soll Elektronik den mythischen Raum erfahrbar machen, in den das Geschehen gestellt ist. Zu erinnern ist hier auch an Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956), der durch die elektronische Bearbeitung die Aura überirdischen Gesanges einfangen sollte. Beat Furrer hat für sein »Hörtheater« *Fama* (UA Donaueschingen 2005) einen Hörraum konstruiert, das Haus der Fama, in dem eine Vielzahl an Stimmen Laut wird, die im Kontext des Furrer'schen Musiktheater-Kosmos auch mit der Unterwelt assoziiert werden können.¹⁹ Auch hier steht die Stimme an der Schwelle zu einer anderen Welt, die Begegnung mit ihr ist als intensive sensorische Grenzerfahrung gestaltet. Schließlich sei noch Pierre Boulez erwähnt, dessen Musik ebenfalls eine existenzielle Dimension, eine Gedächtnisfunktion inhärent ist. Als Beispiel kann u.a. *Explosante fixe* (1991-93) angeführt werden: Boulez selbst sah sein Schaffen zwischen den Polen von Ordnung und Spontaneität angesiedelt. Die Komposition *Explosante fixe* nahm ihren Ausgang in einer Auftragskomposition zum Gedenken an Igor Strawinsky 1972. Drei der ursprünglich sieben Stücke bilden eine musikalische Stele, die Zentraltöne formen das bedeutungsstark aufgeladene Intervall des Tritonus. Das Stück ist dem Andenken an den Flötisten Lawrence Beaugard gewidmet. Es ist als vielschichtiges Echo konzipiert: Das aus 24 Musikern bestehende Ensemble verstärkt den Part der Soloflöte, deren Stimme zusätzlich von zwei weiteren Flöten ausgeziert wird. Dazu tritt ein elektronischer Klang, der live aus dem Solopart generiert und mit Hilfe von sechs Lautsprechern spatial verteilt wird. Durch die Elektronik entsteht der Eindruck einer Präsenz, die jedoch unfassbar ist. Der Gestus des Werkes changiert zwischen brillanter energiegeladener Virtuosität und lyrischem Ausdruck. Bemerkenswert ist, dass bei

¹⁵ *Incontri: Luigi Nono im Gespräch mit Enzo Restagno*, hrsg. von Matteo Nanni und Rainer Schusch, Hofheim a. T. 2004, S. 108.

¹⁶ Ebd., S. 84f.

¹⁷ Ebd., S. 85.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 28 und S. 70.

¹⁹ Siehe dazu auch Susanne Kogler, »Klingender Mythos. Zur Antike-Rezeption in der Neuen Musik«, in: *Beat Furrer* (= *Musik-Konzepte*, 172/173), hrsg. von Ulrich Tadday, München 2016, S. 58–75.

allen hier angeführten Beispielen die sinnliche Wahrnehmung, das Hören, für das Erfassen des Gehalts essentiell erscheint, wobei dessen Verwirklichung auch von der Haltung der Ausführenden und der speziellen technischen Aufführungssituation abhängt. In analytischen Beiträgen nimmt diese Dimension – wenn überhaupt vorhanden – zumeist nur wenig Raum ein.²⁰ Auch im Werk von Olga Neuwirth kommt dem jeweils individuellen Stimmklang besondere Bedeutung zu. In ihrem Stück *Lost Highway* (2003) nach David Lynch ist der performativ ins Werk gesetzte Vokalcharakter Angelpunkt der gesellschaftskritischen Sicht der Musiktheater-Version des Films: Die Stimme wird zum Machtinstrument, vokale Virtuosität und Stimmgewalt lassen Machtstrukturen hervortreten. Der Einsatz elektronischer Mittel befördert mittels Verfremdungseffekten die Wirkung. Im ersten Teil bleibt die Musik sehr im Hintergrund und vermittelt eine Atmosphäre bedrohlicher Stille: Im zweiten Teil entwickelt Neuwirth einen globalen Sound, der auf der räumlichen Disposition des in vier Gruppen geteilten Ensembles und der hinzutretenden Lautsprecher basiert. Der Klang erreicht die Zuhörenden von allen Seiten, ist quasi dreidimensional konzipiert und inkludiert auch live Elektronik. Die Kraft der Musik kann nur erlebt, nicht durch die Partitur dargestellt werden, zumal die zuvor generierten elektronischen Parts (Samples) auch nicht notiert, sondern nur als solche in die Partitur eingetragen sind. Auch die Stimmbehandlung ist in ihrer Wirkung nur auditiv zu erfassen, im Besonderen was den Unterschied zwischen »performativer« und »sprechender Stimme« betrifft. Hierbei ist auch die jeweilige sängerische oder schauspielerische Gestaltung essentiell. Dasselbe gilt für die elektronisch verfremdete Stimme des »Mystery Man« und für Renees Sprechgesang im ersten Teil, der an Schönbergs *Pierrot* anknüpft. Im zweiten Teil singen alle Protagonisten, was den irrealen Charakter der Handlung verdeutlicht. Die Virtuosität von Mr. Eddys Stimme überwältigt Pete, der angesichts von Eddys Sprachgewalt beinahe sprachlos wird und nur mehr stammelt. Auch Alice übt vokale Gewalt aus. Ihre Kälte wird zudem durch elektronische Verfremdung der Stimme signalisiert, die scharf mit Petes emotionaler, aber schwächerer, eher im klassischen Ton gehaltener Partie kontrastiert. Neuwirth wendet dabei eine ähnliche Technik an wie in *Bäblamms Fest* (1996/1999), wo die Transformation des »Helden« in einen Wolf mit technischen Mitteln visuell und akustisch dargestellt wurde. Die Partitur gibt nur Anhaltspunkte, der elektronische Part wie auch multimediale Elemente sind Erweiterungen dieses fragmentarischen Kerns. Die Gesamtwirkung ist nur im Zuge der Aufführung zu erleben bzw. Berichten oder – spekulativ – den Intentionen der Komponistin, Dichterin und Librettistin, jeweils der Quellenlage entsprechend, zu entnehmen. Wird die Partitur zur Aktionsschrift wie bei Helmut Lachenmann oder zur Grundlage kollektiver Performances wie bei Dieter Schnebel, ist die Unmöglichkeit einer Analyse allein auf Basis des Notentextes gänzlich augenfällig. Ton- und Videodokumente vergangener Aufführungen machen die Wirkung zumindest teilweise nachvollziehbar, ersetzen Live-Erlebnisse aber nicht. Die österreichische Komponistin Pia Palme stellt für ihre Musiktheaterstücke keine Gesamtpartitur mehr her. Die einzelnen Partien treten erst in der Aufführung zusammen, welche als kollektives künstlerisches Handeln konzipiert ist, wie beispielsweise in *Abstrial* (2013), »a radical contemporary opera« der Komponistin zufolge. Die ethische Dimension des Aufeinander-Hörens findet hier – wie auch bei vielen Werken von John Cage – schon in den kreativen Prozess Eingang.²¹ Erscheinen die stille Lektüre und vorrangig kompositionstechnische Analyse der Partitur auch als Rezeptionsform zunehmend unmöglich, sind sie, und das ist nicht zuletzt zu betonen, als eine Form der Annäherung an Musik dennoch unersetzlich. Allerdings gilt auch hier wie für Ton- und Videodokumente das »Bilderverbot«: das Verbot der Fetischierung einer Momentaufnahme bzw. eines geronnenen Zustands von Musik.

²⁰ Siehe dazu z. B. aus der englischsprachigen Welt John Smalley, »Gesang der Jünglinge, History and Analysis«, <http://sites.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf>, 30. 08. 2016.

²¹ Siehe zu Palmes Oeuvre auch die Homepage der Komponistin: <http://piapalme.at/works/>, 30. 08. 2016.

VII. Aufführungsanalysen: die subjektive Seite der objektiven Musikwissenschaft

Auf dem Weg zu einer vielschichtigen Auseinandersetzung stellt sich neben textbezogenen Zugängen die Frage nach der methodischen Ausrichtung von Aufführungsanalysen, die – so meine These – unter Einbindung von Zeitzeugen einschließlich der Autoren, um der Vielstimmigkeit gerecht zu werden, auch die Stimme und damit die subjektive Wahrnehmung des Wissenschaftlers als Rezipienten einschließen sollte. Einerseits auf technische Hilfsmittel (Aufnahmen, Mitschnitte etc.) angewiesen und durch aktuelle Entwicklungen im Archiv- und Bibliotheksbereich begünstigt, schließt Aufführungsanalyse vor allem das eigene Erleben und die Fähigkeit zu dessen Thematisierung ein. Der Ausbau dieser Komponente, der trotz aller längst bekannten Forderungen, mit den Ohren zu denken, erst zu leisten ist, birgt die Chance und die Herausforderung, dass auch die Musikwissenschaft zu einer »responsiven« werden könnte, um die Formulierung von Bernhard Waldenfels aufzugreifen. Das meint, auch die Musikwissenschaft müsste sich dem Appell des zu erforschenden Ereignisses stellen, wie Waldenfels für die Medizin konstatierte:

»Wenn die responsive Therapie [...] einem ethischen Impuls folgt, so bedeutet dies nicht, daß sie sich als angewandte Ethik den Normen einer Zusatzmoral unterwirft, es bedeutet vielmehr, daß sie in sich ein Ethos verkörpert. Dieses Ethos [...] können wir mit Emanuel Levinas als *non-indifférence*, als Nicht-Gleichgültigkeit bezeichnen, nämlich als eine Unausweichlichkeit, die besagt, daß wir auf den fremden Anspruch, sei es eine Bitte oder eine Frage, *nicht nicht* antworten können [...]. Das doppelte »Nicht« bezeichnet keine doppelte Negation, sondern eine praktische Notwendigkeit, der wir im Angesicht des Anderen wohl oder übel ausgeliefert sind. Selbst das gleichgültige Achselzucken oder das Weghören und Wegsehen wäre eine Antwort.«²²

Mit Lyotard kann Schreiben über Musik als Antwort auf die vernommene Stimme verstanden und darin eine Form von Kritik erblickt werden, in der künstlerische und theoretisch reflektierende Weltzugänge konvergieren.

»Als Joyce den Ulysses schrieb, wußten die Künstler und Schriftsteller, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, daß es beim Schreiben im weitesten Sinne – wie zweifellos schon immer, nun aber explizit – darum geht, nicht etwas Schönes zu machen, sondern die [Empfänglichkeit] für etwas zu bezeugen – diese Stimme, die im Menschen über den Menschen, die Natur und ihre klassische Übereinstimmung hinausgeht. Die Ästhetik eines Baudelaire oder Flaubert [sind diesbezüglich schon verbindlich].«²³

VIII. Musik(wissenschaft) und Politik: Rezeptions- und Produktionsfragen

Mit der Frage nach dem Stellenwert der Partitur stellt sich schließlich die Frage nach dem Stellenwert von Kulturpolitik für die Musikwissenschaft. Nicht nur, welche Werke Gegenstand der Forschung sind, gilt es, kritisch zu reflektieren, sondern auch, welche Fragen an sie gestellt werden. Ist es vor allem zentral, wie sie gemacht sind, was lange im Fokus einer hauptsächlich von Komponisten ausgeformten Musiktheorie stand? Oder ist es zentral, wie sie wirken – was die kulturjournalistische und rezeptive Perspektive hervortreten lässt? Oder ist es wichtig, was sie thematisieren, wie und warum, was eine gesellschaftspolitische Dimension einbringt? Rezeptions- und Produktionsforschung können sich als kritisches Korrektiv des Kulturbetriebes oder aber als rein historische oder empirische Forschungsfelder verstehen. Dabei muss auch berücksichtigt werden, dass die Wissenschaft vielfach auch auf den Kulturbetrieb angewiesen ist, bleibt doch ohne Aufführung wiederum nur die Partitur als stummes fragmentarisches Zeugnis eines – vielleicht – hörens- und sehenswerten Ereignisses.

²² Vgl. den Vortrag vom 10. Juni 2016 in Freiburg i. Br. mit dem Titel »Hören auf die fremde Stimme«, der der Autorin im Manuskript vorliegt.

²³ Jean François Lyotard, »Rückkehr: Joyce«, in: ders., *Kindheitslektüren*, Wien 1995, S.13–43, S. 26 (Modifikation S. K.).