

WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Urbanisierte Musik

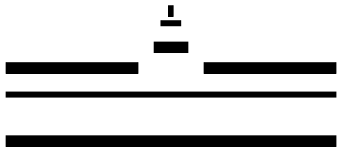
Eine Studie über gesellschaftliche Determinanten
musikalischer Raumproduktion und Rauman eignung

Eberhard Hüppe



Eberhard Hüppe

Urbanisierte Musik



**WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER**

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XVIII

Band 2

Eberhard Hüppe

Urbanisierte Musik

Eine Studie über gesellschaftliche Determinanten
musikalischer Raumproduktion und Rauman eignung

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster
<http://www.ulb.uni-muenster.de>

Eberhard Hüppe lehrt Kultursoziologie an der Universität Münster, Musikwissenschaft an deren Musikhochschule, und er ist als Musiker tätig.
Seine Forschungsschwerpunkte sind: Theorie des musikalischen Feldes, soziale Atmosphären, musikalische Analyse als empirisches Verfahren, Topologie der Fuge.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.
<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Eberhard Hüppe
„Urbanisierte Musik. Eine Studie über gesellschaftliche Determinanten musikalischer Raumproduktion und Raumanerkennung“
Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XVIII, Band 2

© 2012 der vorliegenden Ausgabe:
Die Reihe „Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster“ erscheint im Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster
www.mv-wissenschaft.com

ISBN 978-3-8405-0060-2 (Druckausgabe)
URN [urn:nbn:de:hbz:6-2140955523](http://nbn:de:hbz:6-2140955523) (elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2012 Eberhard Hüppe
Alle Rechte vorbehalten

Satz: Eberhard Hüppe
Titelbild: Gentile Bellini (1429-1507), *Processione della Vera Croce a Piazza San Marco a Venezia* (1496),
Wikimedia Commons
Umschlag: MV-Verlag
Druck und Bindung: MV-Verlag



INHALT

Einleitung	9
Erster Teil: Soziologie und Musikforschung im räumlichen Diskurs	
1. Raum und Klang im kultursoziologischen Prozeß	
1.1 Heterotopie und Unruhe	17
1.1.1 Einspruch der Kulturwissenschaft	19
1.1.2 Raum als ideologisches Problem: Entwicklung und Orientierung von Fortschritt	21
1.2. Raum und Sozialtopologie	32
1.2.1 Raum als Kategorie mehrdimensionaler Analytik	34
1.2.2 Übergang zur Sozialtopologie: Der Habitus im Geflecht von Feld, Raum und Ort	37
1.2.3 Die gesellschaftliche Rekursivität objektiver Raumvorstellungen	42
1.2.4 Wirtschaftsgeographische Einflüsse auf die Entwicklung des Raumdenkens	45
1.3 Die Großstadt als Determinante räumlicher Transformationen der Wahrnehmung	47
1.3.1 Theodor Lessing und der Lärm	52
1.3.2 Georg Simmel: Urbanisierte Erkenntnis Exkurs über die Verortbarkeit des Hörens	60
1.3.3 Die Stadt und die Wirklichkeit akustischer Illusionen	64
1.3.4 Die Widersprüchlichkeit des städtischen Raums	67
1.3.5 Hören und Sehen in diluvialer Landschaft: Lärm als Urkatastrophe der Wahrnehmung	69
1.4 Unterwegs zu einer urbanisierten Musik	74
1.4.1 Gleichzeitigkeit und Synchronisation als symbolische Konstruktion ästhetischer Macht	82
1.4.2 Raum-Zeit-Phantasmagorien der Liebe: Ludwig van Beethoven und Franz Schubert	89
1.4.3 Ambivalente Korrespondenzen: Richard Wagner im Raum-Zeit-Geflecht	94
1.4.4 Musik und Architektur im Rückblick ko-evolutionärer Transformation während der frühen Neuzeit	101

1.4.5	Die Raum-Zeit-Transformation als Impuls für ästhetische Paradigmenwechsel	102
2.	Räumliches und musikalisches Handeln: Raumsoziologische Perspektiven für die Musiksoziologie	
2.1	Über Raumproduktion (und was Musiktheorie dazu beitragen kann)	105
2.1.1	Materialität und Immaterialität	108
2.1.2	Urbanisierte Musik und der räumliche Diskurs der musikalischen Avantgarde	112
2.1.3	Antikes Intermezzo. Von zwei Kulturen des Musik-Raum-Diskurses	117
2.1.4	Verräumlichung und Selbstthematization	120
2.2	Raumsoziologische Perspektiven für die Musiksoziologie	128
2.2.1	Grundlagen raumkonstituierendes Handelns	130
2.2.2	Musiksoziologie im Widerstreit von Innen- und Außenwelt (Musikalisches Handeln 1)	135
2.2.3	Körperlichkeit von Praxis und Werk (Musikalisches Handeln 2)	142
2.2.4	Komponieren als produktive Rezeption (Musikalisches Handeln 3)	153
2.3	Gattung, Raum und Kontext als Weg zur Wissenschaft vom Werk	162
2.3.1	Schnittpunkte musikwissenschaftlicher und kunstsoziologischer Gattungstheorien	163
2.3.2	Mozarts praktische Wissenschaft als Kontextwissen	170
2.4	Raum und die Konstitution von ›atmosphärischer Objektivation‹	176

Zweiter Teil: Urbanisierte Musik

3.	Musikalische Topographien: Venedig, Wien, Paris, New York	
3.1	Urbanisierte Musik und räumliche Eigenlogik	185
3.2.	Venedig: Mehrhörigkeit als Urphänomen urbanisierter Musik	189
3.2.1	Giovanni Gabrieli – SONATA XX a 22	196
3.2.2	Archäologie einer Klanglandschaft: Luigi Nono und Massimo Cacciari hören Venedig	206
3.3	Um 1908: Einige Möglichkeiten und Gründe, in Wien Dissonanzen zu beobachten	214
3.3.1	Dissonantes Wissen	220

3.3.2	Dissonante Distinktionen	225
3.3.3	Schönbergs Übergang im Rückblick	227
3.4	Die räumliche Logik des zwölftönigen Raums	229
3.4.1	Exkurs über das Teilenkönnen von Entdeckungen	237
3.4.2	Anregungen aus der Kunsttheorie	239
3.4.3	Geometrie des Notensystems und die Logik des Visuellen	242
3.5	Im Konnex stadtmusikalischer Eigenlogik: Gustav Mahlers SIEBENTE SYMPHONIE	251
3.5.1	Eine stadtmusikalische Spurensuche: Reisen, Erleben, Erinnern	257
3.5.2	Paris oder Das Konzert im Freien	262
3.5.3	Lindenau, verfremdete Idylle	269
3.5.4	›Rondo-Finale‹	274
3.6	Integrative Heterogenität und heterogene Integration: Urbanisierte Musik in den USA	282
3.6.1	Dvořák in New York: Konstruktion feldübergreifender Wahrnehmung	283
3.6.2	Charles Ives' Entkoppelung von Europa	292
3.6.3	Raumdenken und Lokalisierung im Transzendentalismus	296
3.6.4	Dvořák, Ives – Mahler. New York im Konnex europäischer Städte	300
3.7	John Cage und die Besiedlung des Notenpapiers	302
3.7.1	Der Pionier – ein nationaler Topos	306
3.7.2	Kognitives Kartieren im raumsoziologischen Kontext	310
3.7.3	Grenzerkundung als Metapher lebensstilistischer Transformationen	313
3.7.4	Bild-, Zeichen- und Strukturtransformation	315
3.7.5	Zufallspragmatik	321
3.7.6	Unhintergebarkeit des Intentionalen durch künstlerische Zufallsoperationen	326
3.7.7	Pierre Boulez und die Metapher des Stadtplans	328
3.7.8	Eine überraschende Begegnung: Talcott Parsons und der Zen	329
3.7.9	Die Sternkartenkompositionen	335
4.	Raumkomposition	
4.1	Prolog: An einem Konzertabend	343
4.1.1	Die Räume der Raumkomposition auf dem Feld der musikalischen Produktion	350

4.1.2	Akteure der Raumkomposition in Theorielandschaften	362
4.2	Raumkomposition zwischen urban(isiert)er Semantik und räumlicher Logistik	367
4.2.1	Wechselwirkungen räumlicher Semantiken und Ausstattungen an symbolträchtigen Orten	369
4.2.2	Klangarchitektur mit Doppelprofessionalisierung: Iannis Xenakis	373
4.2.3	Raumkomposition im Geflecht metropolitaner Wissen-Raum-Koppelungen: Paris	375
4.3	Luigi Nonos Räume der Selbstverortung	382
4.3.1	Klangwanderung 1959: Aspekte einer Cinematomorphose des Raumklangs	383
4.3.2	Klangwanderung 1987: Selbstverortung mit Andrej Tarkowskij	386
4.3.3	Klangwanderung als Gestus und Symbol	397
4.3.4	Tableau der Toponymien	402
4.4	Karlheinz Stockhausen: Raummusik in der Hyperrealität	406
4.4.1	Raummusik im Themenpark	408
4.4.2	Kulturalisierung des Religiösen im Feld der musikalischen Avantgarde	415
4.4.3	Homogenisierung heterogener Räume	425
4.5	Orte, Inseln und Netze der Avantgarde	432
4.5.1	›Les isles joyeuses‹	434
4.5.2	Populärkulturelle Implikationen der Neuen Musik: Der ›Sound‹ und Helmut Lachenmann	440
4.5.3	Epilog	451
5.	Zusammenfassung	
5.1	Musik als Reflexion gesellschaftlicher Verräumlichung	453
5.2	Produzieren auf dem musikalischen Feld	460
	Literaturverzeichnis	473

EINLEITUNG

Musik und Raum – eine unauflösliche Beziehung von unerschöpflichem und irritierendem Beziehungsreichtum, dem sich Musik und Musikforschung im 19. und 20. Jahrhundert weit geöffnet haben. Doch was hat es mit der Kategorie des Raums genau auf sich?

Die vorliegende Studie befaßt sich mit der Untersuchung der Beziehung von Musik und Raum unter Ausrichtung an einem soziologischen Raumbegriff. Weil das Verhältnis von Musik und Raum primär ein gesellschaftliches ist, werden die gesellschaftlichen Determinanten dieser Beziehung ins Blickfeld gerückt. Raumwahrnehmung ist einerseits eine von Natur aus gegebene physiologische und kognitive Befähigung, die sich in unserem Körperschema ausformt, sich dabei in der Ontogenese an kulturellen, ethnischen und sozialen Differenzen orientiert, sich habitualisiert.¹ Somit kann Raum andererseits keine Kategorie sein, die einfach existiert; Raum ist eine soziale Konstruktion, ein Produkt der Gesellschaft, das von jedem Einzelnen in zahllosen alltäglichen Abläufen fast ständig hervorgebracht wird. Auch Raumvorstellungen: Sie bilden die Grundlage für Weltkonstruktionen von Ethnien, Stämmen, Nationen oder Religionen. Sogar die Naturwissenschaft unterliegt in ihren Modellvorstellungen historisch in mancherlei Hinsicht gesellschaftlichen Anforderungen an das *Wie* objektiver Erkenntnis, ebenso die Philosophie. Daß eine Wirtschaftsgeschichte mit eigenen Raumvorstellungen aufwartet und daß Entdeckungen oder neue Paradigmen sie verändern, überrascht dann nicht mehr.

Eine solche Blickumkehrung auf den Raum, von der soziologischen Forschung in den 1990er Jahren in Grundzügen abgeschlossen, kann nicht ohne Folgen bleiben, wenn man sie auf ein so verstandenes Musik-Raum-Verhältnis als eine Musik-Gesellschafts- oder Musik-Umwelt-Relation ausrichtet. Von vornherein zeichnet sich damit eine vollkommen andere Perspektive ab in Bezug auf das, was eine musiksoziologische oder klangökologische Fragestellung ist oder als eine solche verstanden wird. In Koinzidenz mit der soziologischen Forschung ist seit den 1990er Jah-

¹ Martina Löw 2001: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main, passim.

ren die ästhetische Problematik räumlicher Reflexion zunehmend auch in der Musikforschung deutlich geworden und bildet einen Ausgangspunkt für die Untersuchungen der vorliegenden Studie.

Urbanisierte Musik – das ist eine Musik, die klangliche, funktionale und strukturelle Merkmale trägt, deren ästhetische Zusammenhänge mit dem Industrialisierungs- und dem Urbanisierungsprozeß in Verbindung gebracht werden können oder evident sind. Musik – als die nach romantischer Auffassung innerliche Kunst schlechthin – macht sich, konfrontiert mit den Einbrüchen der empirischen Welt, genau diese zu eigen. Trotz vieler gegenteiliger ästhetischer Beschwörungen entzieht sich Musik als autonom gewordene Kunst nicht dieser Welt, sondern in ihrem Medium wird vielmehr begonnen, diese zu thematisieren.

Musik wird zu einem Feld des Erlebens, der Beobachtung und Aneignung von räumlichen Entwicklungen, die, als solche aufgegriffen, eigene Räumlichkeiten produzieren, welche die Struktur von Hörgewohnheiten symbolisch verändern können. Unter diesem Gesichtspunkt macht sich die Studie den jüngst von Arnim Nassehi wieder bezogenen Standpunkt zu eigen, „Kunst als eigene immanente soziale Form und Formung“² soziologisch zu verstehen: nämlich ihre Situierung in der Gesellschaft – hierin Niklas Luhmann folgend – als Funktion zu definieren, „Welt in der Welt erscheinen zu lassen.“³ Eine solche Vermittlung von Musik und Raum als Welt erfolgt immer durch ein Handeln. So geht es um eine Sinnhaftigkeit der Aneignung von Welt in und durch Kunst, die sich vor Jahrzehntausenden in den Anfängen von Kunst und Musik verliert als Aufkommen einer evolutionär vorteilhaften sozialen Struktur für den modernen Menschen.⁴

Im ersten Teil werden historische und theoretische Fragestellungen erörtert, die durch das Aufkommen räumlicher Reflexion in der Soziologie und der Musikforschung aufgeworfen worden sind. Es handelt sich um

² Armin Nassehi 2011: *Gesellschaft der Gegenwart. Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft II*, Berlin, S. 311.

³ Niklas Luhmann 1997: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 241; vgl. auch Nassehi 2011: S. 331 und S. 334.

⁴ Nicholas Conard im Interview mit Hubert Filser: »Große Gefühle in der Steinzeit. Musik auf Elfenbein-Flöten, ein Kult um Löwenmenschen und die nackte Venus: Nicholas Conard über die Emotionen unserer Urahnen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16. Oktober 2011, S. 24.

eine vielschichtige Problemkonstellation, weil Raum mit den Kategorien Zeit und Geschichte auf der einen und der Wahrnehmung auf der anderen Seite in Konflikte hineingezogen wird, die auf die musikgeschichtliche Rezeption räumlicher Diskurse nachhaltig einwirken. Ausgehend von Architekturtheorie und Kulturwissenschaft wird die theoretische Entfaltung räumlicher Modelle in der Gesellschaftstheorie, insbesondere in der Stadtsoziologie, Kulturosoziologie und Systemtheorie ins Blickfeld gerückt. Mit der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus und ihrer Theorie der Felder wird auf Kräfte verwiesen, die nicht nur innerhalb eines Feldes wirken, sondern auch in Wechselwirkungen ihre jeweils historisch errungene Eigendynamik und Autonomie entfalten. Dabei rückt mit dem Hinweis auf das musikalische Feld ein Ziel der Studie ins Blickfeld, entlang der Thematisierung der Beziehung von Raum, Stadt und Umwelt eine durchgreifende handlungstheoretische Transformation musiksoziologischer Forschung anzustoßen.

Hippolyte Taine, Georg Simmel und Theodor Lessing werden aus unterschiedlichen Perspektiven zu Beobachtern eines Strukturwandels der Wahrnehmung, der an der akustischen Sphäre der modernen Großstadt festgemacht wird und an vielen Stellen der musikalischen und *literarischen* Produktion des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aufzufinden ist. Die kognitive Situierung des Hörens, das in einer Differenz zum Sehen steht, erzeugt unter den neuen Wahrnehmungsverhältnissen eine Welt eigener Phantasmagorien, welche die Verortbarkeit der Klänge betreffen. Während die Anfänge elektronischer Technologien die Synchronisations- und Kontrollmöglichkeiten musikalischer Interaktion erhöhen, formiert sich unterdessen mit der wissenschaftsgeschichtlichen Grundlegung der modernen Geometrie und Physik ein neues Problemfeld. Populäre und wissenschaftliche Mißverständnisse haben das Phänomen der Raum-Zeit-Transformation in den räumlichen Diskurs der Gesellschaft induziert. Es vermischt sich mit vorhandenen, insbesondere mystischen Raumauffassungen, um in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts zu einem Erfolgsmodell zu werden, das phantasmagorische Raum-Zeit-Effekte mehr verklärt als erklärt – nicht zuletzt in den ästhetischen Selbstbeschreibungen auf dem musikalischen Feld mit Wechselwirkungen (literarisches, wissenschaftliches Feld).

Als das sich hierbei herauskristallisierende zentrale Problem erweist sich nun das Phänomen der Verräumlichung von Musik, das in dieser Studie versucht wird, in seiner Vielschichtigkeit, ja Ambivalenz zu erfassen. Darauf bezieht sich die Frage nach dem *Wie* der Konstitution von Raum. Daß Musiktheorie etwas zum Verstehen der Produktion von Raum beitragen kann, erfahren wir von Henri Lefèbvre, der auf den Gegensatz von Materialität und Immaterialität der Produktion von Raum hinweist, wie er in dem Gegensatz zwischen Musik als Kosmologie und Musik als eine an die materielle Welt gekoppelte, immaterielle soziale Struktur faßbar ist. Was daran anknüpfend Raumsoziologie für die Musikforschung leisten kann, erweist sich an den handlungstheoretischen Implikationen des von Martina Löw entwickelten strukturtheoretischen Konzepts. Konkrete gesellschaftliche Räume wie Städte, die für kompositorische Zwecke beobachtet, durchmustert und thematisiert werden, erfahren eine Transformation durch den besonderen Synthesevorgang künstlerischen Handelns, der in eine Raumkonstitution als Verräumlichung von Musik (Schrift, Klang, Struktur) mündet und schließlich selbstreflexive Züge tragen kann. Die interparadigmatische Beschaffenheit der Raumsoziologie erzwingt im Rahmen der Ausdifferenzierung der Möglichkeiten, Musik zu verräumlichen bzw. Raum durch Musik zu konstituieren, die Wiedervorlage der soziologischen Eigenschaften des musikalischen Kunstwerks als Zugriff auf Welt. Die Studie verficht deshalb den Gedanken einer praxistheoretischen Reformulierung der Adornoschen Theorie des musikalischen Materials.

Im zweiten Teil der Studie werden Modelle musikalischer Rauman-eignung und Raumproduktion von musikalischen Kunstwerken bis in den Bereich der Musiktheorie untersucht. Spielarten des *Wie* musikalischer Verräumlichung werden hinsichtlich ihrer historischen, strukturellen, kulturellen, ethnischen und feldspezifischen Differenzen betrachtet. Es geht um Verräumlichung als

- symbolische Repräsentation,
- Auseinandersetzung mit dem akustischem System von Städten,
- klangkoloristische Lokalisierbarkeit und Transformation,
- Standortvorteil für musikalische Innovation in struktureller wie distinktiver Hinsicht,

- Stadtmusik (touristisch, koloristisch, Simultaneität, Heterogenität),
- Wechselwirkungen zwischen kulturellen und musikalischen Feldern,
- musikalische Orientierung an der Raumauffassung, den Mythen und der Alltagsikonographie einer Gesellschaft, die das Erschließen ihres topographischen Raumes habitualisiert hat,
- Dekonstruktion durch strukturelle Koppelung zwischen unterschiedlichen künstlerischen Feldern.

Es liegt in der Natur der Sache, daß keines der untersuchten Beispiele einem einzigen Typ genau entspricht, sondern daß sie stets als Mischtypen in unterschiedlicher Akzentuierung und Zusammensetzung auftreten, wobei verschiedene Habitualisierungsmuster durchscheinen – ein Sachverhalt, der für die Produktion auf dem musikalischen Feld noch nicht hinreichend gewürdigt wurde.

In einem weiteren Schritt befaßt sich die Studie zuletzt mit dem Genre der Raumkomposition als einem reflexiv gewordenen Modell raumbezogenen musikalischen Handelns. Verräumlichung von Musik geschieht infolge ihrer Mediatisierung, Technologisierung und Reproduzierbarkeit als Verräumlichung zweitens Grades. In den Praktiken und den Selbstbeschreibungen der Raumkomposition fließen ästhetische, musiktheoretische, psychologische, naturwissenschaftliche, technologische, medientheoretische, philosophische, gesellschaftstheoretische, stadt- und architekturtheoretische, raumplanerische, politische, religiöse, mythologische und mystische Aspekte zu einer Gemengelage zusammen, die unter den Händen eines jeden Komponisten die Form individueller Weltkonstruktionen annehmen, um Welt und Wahrnehmung zu transzendieren: Dabei steht künstlerisches Handeln stets im kognitiven Schnittpunkt gesellschaftlicher Diskurse, um seine Entortung oder Verortung zu thematisieren wie Luigi Nono mit Bezug auf die städtische Eigenlogik Venedigs. Wie künstlerisches Handeln immer auf die Welt zurückfällt, zeigt Karlheinz Stockhausens Bezug auf den Weltraum als Metapher für ein ästhetisches Prinzip des Außer-sich-Seins.

Wir besichtigen eine musikalische Inselwelt, in der sich die verschiedenen, hochindividualisierten klanglichen Phänomene auf einem heterogenisierten musikalischen Feld gegenseitig als fremd, exotisch und

heterotop wahrnehmen. Und doch sind die Strukturen des musikalischen Feldes kommerziell, ideologisch und institutionell machtvoll durchdrungen und vernetzt – gekoppelt an den Mikrokosmos von Körper, Instrument/Stimme, Klang und Gestus.

Die erste Fassung der vorliegenden Studie wurde im Frühjahr 2007 abgeschlossen und in dieser Form 2008 als Habilitationsschrift von der Universität Münster angenommen. Für die Bereitschaft, das Werk zu diskutieren, sei allen voran zunächst Prof. Dr. Hanns Wienold herzlich gedankt, ferner Jürgen Henter, Dr. Berthold Warnecke und Dr. habil. Hans Koops. Meiner Familie danke ich für ihre Geduld mit mir – und für ihren nie versiegenden, hilfreichen Humor: die Arbeit ist Saskia, Tobias, Karoline, Jana und Reinhard gewidmet. – Eine Reihe relevanter Neuerscheinungen seit 2008, die nicht übergangen werden durften, führte dazu, daß die Studie von 2010 bis 2011 in Teilen stark verändert wurde. 2012 erschienen, kann sie hier nunmehr als endredigierter Nachdruck vorgelegt werden. Für die abschließende Durchsicht und kritische Ratschläge danke ich Dr. Jörg Jewanski und Dr. Günter Moseler.

ERSTER TEIL:

SOZIOLOGIE UND MUSIKFORSCHUNG

IM RÄUMLICHEN DISKURS

1. RAUM UND KLANG IM KULTURSOZIOLOGISCHEN PROZESS

1.1 Heterotopie und Unruhe

Michel Foucault bezeichnete 1967 vor dem Cercle d'études architecturales in Paris den Raum als *die* zentrale Kategorie der aktuellen Epoche.¹ Und zugleich verwies er auf eine Unruhe, die diese Kategorie während des 20. Jahrhunderts verbreitet habe.

Mit dem Vortrag *Von anderen Räumen* initiierte Foucault Überlegungen über die funktionale Bedeutung von Heterotopien, die das Interesse weckten zu diskutieren, inwieweit sich dieser Zugang für Reflexionen eignet, über architektur- und urbanisierungstheoretische Erwägungen hinauszudenken und raumtheoretische Probleme zu untersuchen.² Dazu analysierte Foucault die Funktionalität, Typologie und gesellschaftliche Einbettung solcher Räume. Er zerlegt sie in ein Ensemble von Dingen, Ereignissen und Institutionen, die in den Prozeß des alltäglichen Lebens verwickelt sind und ihre Bedeutung aus abgegrenzten, gleichsam abgezielten Positionierungen beziehen. Sie entfalten Wirkungen und üben Funktionen aus, welche sie dort und nur dort innehaben können. Foucault befaßt sich mit den heterotopen räumlichen Eigenschaften von Teppichen, Theatern, Spiegeln, Badehäusern, Gärten oder Friedhöfen; mit Markierungen, die Nichtalltägliches festlegen wie beispielsweise Festveranstaltungen; er benennt Orte, die keinen Ort bezeichnen wie etwa Schiffe, Funktionen, die vom Funktionslosen abgegrenzt werden, Ordnungen, deren Ortung sich in einem Raum zwischen überall und nirgends verliert. Auf welche Weise Foucault seine heterotopen Strukturierungsprinzipien generiert,

¹ Michel Foucault 1991: »Andere Räume«, in: Martin Wentz (Hrsg.) 1991: *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*, Frankfurter Beiträge Band 2, Frankfurt/New York, S. 66. Auch unter dem Titel »Von anderen Räumen« in ders. 2005: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, Band IV: 1980-1988, Frankfurt am Main, S. 931-942.

² Über den Grund der Einladung und über die Rezeptionsgeschichte der Beiträge berichtet Daniel Defert 2005: »Raum zum Hören«, in: Michel Foucault 2005a: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main, S. 67-92, hier S. 76ff.

verrät ein Blick in *Die Ordnung der Dinge*.³ Darin betont Foucault die emergente Bedeutung von Anordnungen, die kontingent sind und logisch widersprüchlich, ja absurd erscheinen können.

Um das *Wie* des besagten allgemeinen strukturellen Wandels erfassen zu können, der die raumzeitliche Ordnung der Gesellschaft in der Moderne betrifft, ist es erstens erforderlich, die *funktionalen* Aspekte der Heterotopien zu analysieren.⁴ Foucault interessiert sich für die Beschaffenheit des Prozesses zweitens unter der Maßgabe, wie sich dieser Wandel auf das alltägliche Leben in gesellschaftlichen Räumen auswirkt, die mannigfaltige, vieldeutige und somit fast zwangsläufig widersprüchliche *strukturelle* Eigenschaften besitzen. Dabei ist für ihn drittens nicht die Existenz von Heterotopien selbst ausschlaggebend, sondern die stets zu aktualisierende Frage nach ihrer Situiertheit und Neubildung: Eine gesellschaftliche und kulturelle Entwicklung ist eingetreten, in der von der Thematisierung räumlicher Beziehungen wichtige Impulse für die Reflexion der Moderne ausgehen.

In der Wahrnehmung einer Welt, in der sich die Ausprägung von Differenzen beschleunigt, stellt sich für Niklas Luhmann die Feinkörnigkeit eines Wissens dar, das nach Anhaltspunkten zur Orientierung sucht und Kontingenz findet. Es liegt offenbar in der ›Natur‹ des Räumlichen, daß seine Beschreibung und das fortschreitende Erkennen seiner Komplexität Desorientierung provoziert – mit Risiken für die Wissenschaften selbst: „Man kann daher das Auflöse- und Rekombinationsvermögen immer weiter treiben, mit jedem Erkenntnisfortschritt wird die Komplexitätsunterlegenheit des Wissens deutlicher.“⁵ Thematisierungen oder – so Luhmann – Selbstthematisierungen sind Schlüsselbeobachtungen, die einen Halt bieten, wo sich hinter bald erreichbar scheinenden, zum Greifen nahen Forschungszielen jedoch Theoriedefizite verbergen, hinter denen sich neue Erkenntnisstrecken – um es in ein literarisches Bild zu fassen –

³ Michel Foucault 1974: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main. Vgl. die Auflistung heterogener Objekte aus einer chinesischen Enzyklopädie mit nach europäischen Maßstäben überraschenden Vergleichskriterien. Ebenda, S. 17 und S. 20.

⁴ Vgl. in Foucault 2005a: S. 73.

⁵ Niklas Luhmann 1998: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 370.

„auftun, wie es dem Küstengänger ergeht, der des Wanderns kein Ende findet, weil hinter jeder lehmigen Dünenkulisse, die er erstrebte, neue Weiten zu neuen Vorgebirgen vorwärtslocken.“⁶

So ähnlich dürfte es sich mit den räumlichen Diskursen der Moderne verhalten, wenn die gesellschaftstheoretischen Dimensionen der Wechselwirkungen und Konjunkturen in den Wissenschaften und Künsten erkennbar werden, darunter in dem Diskurs von Musik und Raum.⁷

1.1.1 Einspruch der Kulturwissenschaft

Geht man solchen Fragen weiter nach, so stößt man noch mehr als zwei Jahrzehnte nach Foucaults Vortrag überraschenderweise auf eine, wie der Kulturwissenschaftler Nicolaus Sombart ausführt⁸, nicht überwundene Verdrängung des Räumlichen in den gesellschaftswissenschaftlichen Diskursen – paradoxerweise ganz im Gegensatz zur Überfülle an vorhandenen Ansätzen in (nahezu) allen Wissenschaftsbereichen sowie der Kunst- und Musikpraxis. Auch die Genese der später zur Diskussion stehenden Musiksoziologie fällt in den Kontext eines sich ausdifferenzierenden räumlichen Diskurses in Musik, der dabei gesellschaftswissenschaftliche als sozialtopologische Fragen berührt und neue Probleme aufwirft.

Eine kulturwissenschaftliche Rückversicherung ist also erforderlich, die eine Sichtung schon geleisteter räumlicher Reflexion betreibt und sie nach den inhaltlichen Gemeinsamkeiten ordnet. Auch verdeckt ein „interdisziplinärer Methodenpluralismus“⁹ nach Sombarts Ansicht den Zugang zu einer überfälligen Wiederaufnahme des Raums oder des Räumlichen als Forschungsbereich. Die methodologische Herausforderung besteht of-

⁶ Thomas Mann 1983: *Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs*, Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main.

⁷ Vgl. die Übersicht von Peter Noller 2000: »Globalisierung, Raum und Gesellschaft: Elemente einer modernen Soziologie des Raums«, in: *Berliner Journal für Soziologie*, 1/2000, S. 21-48.

⁸ Nicolaus Sombart 1992: »Nachrichten aus Ascona. Auf dem Weg zu einer kulturwissenschaftlichen Hermeneutik«, in: Walter Prigge (Hrsg.) 1992: *Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, S. 107-117.

⁹ Ebenda, S. 108.

fenbar darin, die physisch räumliche Differenzierung von der sozialräumlichen sowohl zu unterscheiden als sie auch wieder miteinander in Beziehung zu setzen. Das heißt: Räumliche Erkenntnis als Form der „empirischen Anschauung und empirischen Gegenstandswelt“ ist mit der unauf löslichen Tatsache verknüpft, daß „eben diese Form von symbolischen Elementen durchsetzt und mit ihnen erfüllt ist.“¹⁰ Erst Martina Löw wird in ihrer *Raumsoziologie* die Umstellung von einem methodologischen zu einem strukturierungstheoretischen Problem vornehmen und ihre Darstellungen theoriegeschichtlich wie handlungstheoretisch fundieren.¹¹ Doch davon und von der Anwendung auf Musik soll in den folgenden Kapiteln noch ausführlicher die Rede sein.

Sombart nimmt den Widerspruch des Reichtums an räumlichen Diskursen und Reflexion und die Armut der Theorie zum Anlaß, sein Anliegen und die Grundstruktur einer kulturtopographischen Hermeneutik auf der Grundlage sinnlicher Evidenz zu umreißen. Dabei folgt er Prämissen, wie sie bereits von Ernst Cassirer in kulturwissenschaftlicher Hinsicht dargelegt worden sind. „Es gibt keine Leistung und Schöpfung des Geistes, die nicht irgendwie auf die Welt des Raumes Bezug nähme, und die sich nicht gewissermaßen in ihr heimisch zu machen versuchte.“¹² An Cassirer fast wörtlich anknüpfend, verweist Sombart auf die vielfältige Lokalisierbarkeit der Faktoren, auf die sich unser alltägliches Erleben, Erkennen, Denken und Handeln stützt: „Es gibt kein von der sinnlichen Welt abgelöstes Reich des Geistes, das nur im Geisterreich kanonischer Texte existiert. Alles ist lokalisierbar.“¹³

Wie Sombart befaßt sich Foucault mit dem Raum als einer anthropomorph ausgerichteten Mannigfaltigkeit: „Wir leben nicht in einem leeren, neutralen Raum. Wir leben, wir sterben und wir lieben nicht auf einem rechteckigen Blatt Papier. Wir leben, wir sterben und wir lieben in einem gegliederten, vielfach unterteilten Raum mit hellen und dunklen Bereichen, mit unterschiedlichen Ebenen, Stufen, Vertiefungen und Vorsprüngen, mit harten und mit weichen, leicht zu durchdringenden, porösen

¹⁰ Ernst Cassirer 1997: *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt, S. 174.

¹¹ Martina Löw 2001: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main.

¹² Cassirer 1997: S. 174.

¹³ Sombart 1992: S. 107.

Gebieten.“¹⁴ Können manche Orte und Räume Sinnbezüge herstellen, die für Gesellschaften und Gruppen kollektive Bedeutung erlangen, so bilden andere wiederum Sinnmuster aus, die für jeden einzelnen individuell gestaltet sind und jeder Biographie – und zwar in räumlich-geographischer, körperlicher und symbolischer Hinsicht – ein unverwechselbares Profil verleihen.

Wie räumlich-geographische, symbolische und körperliche Aspekte miteinander verquickt sind, untersucht Sombart unter anderem an (homo)erotischen Konnotationen, denen machtstrategische Erwägungen zu eigen sein können.¹⁵ Eine Systematik, die nach dementsprechenden Korrespondenzen in der Wirklichkeit sucht und deren Koordinatensystem verstehen will, wie „Geschichte, Sprache, Denken *und* Raum zusammenhängen“, sollte dreistufig angelegt sein, um „die Ebene des Realen, des Imaginären und des Symbolischen“¹⁶ erfassen zu können. Und doch ist Sombarts Kritik in dem Augenblick, in dem er sie formuliert, bereits Teil der Renaissance einer gesellschaftsbezogenen räumlichen Forschung, in die Musik als Phänomen und soziales Kulturgut eingegliedert werden soll. Die verwinkelte Rezeptionsgeschichte des bis 1984 nichtöffentliche Literatur gebliebenen Vortrags *Von anderen Räumen* zeichnet das Wirken dieses vorerst makrosoziologisch erkennbar werdenden Prozesses nach, dem die nun folgenden Ausführungen gelten.

1.1.2 Raum als ideologisches Problem: Entwicklung und Orientierung von Fortschritt

Warum der Raum als Kategorie Unruhe auszulösen vermag, ist aufgrund von Theoriebewegungen im Gefüge der Gesellschaftswissenschaften erklärbar, wie sie für Forschungsprozesse zunächst selbstverständlich sind. Kontroversen stärken Theorietraditionen oder Theoriehierarchien durch

¹⁴ Foucault 2005a: S. 9f.

¹⁵ Vgl. die Betrachtung der Interferenzen von sexueller Metaphorik und Machttopographie in der wilhelminischen Ära bei Nikolaus Sombart 1991: *Die deutschen Männer und ihre Feinde. Carl Schmitt – ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos*, München, S. 191ff.

¹⁶ Sombart 1992: S. 109.

Anpassung an Neues, Konkurrenz motiviert die Argumentation. Doch liegt das Problem tiefer: ideologische Gegensätze verstärken die Unruhe, etwa durch die aufgekommene Meinung, räumlich-relationales Denken sei mit dialektischem Denken unvereinbar.

Topologisches, räumlich-relationales Denken erntete Kritik, weil es sich als Gegenposition zum dialektischen Denken der hegelschen und marxistischen Geschichtsphilosophie auffassen läßt oder als dessen Relativierung begriffen werden kann. Der Vorwurf nämlich, der in der Diskussion gegen Foucault erhoben wurde, der Raum sei „reaktionär und kapitalistisch, Geschichte und Werden dagegen revolutionär“¹⁷, wird teils aus dem politischen Klima der späten sechziger Jahre heraus verständlich, teils bezieht er sich auf historische Hintergründe, die wegen der Verstrickung räumlicher Theoriebildung in totalitäre Politik durchaus Skepsis erzeugen können. Denn der Nationalsozialismus mißbrauchte geographische und geopolitische Analysen und übersetzte sie in ›völkische‹ und rassenpolitische Phantastereien.¹⁸ Ebenfalls wäre an dieser Stelle die wegen ihrer Einlassung mit dem Nationalsozialismus umstrittene Staatstheorie Carl Schmitts (1888-1985) zu nennen.¹⁹ So hängt der räumlichen Forschung ein geschichtlicher Makel an, der weder übersehen noch tabuiert werden darf.

Reinhart Köbler weist auf die Herkunft der raumkritischen Denkweise von Hegel hin. Ihr liegt der Gedanke zugrunde, die Natur verkörpere ein statisches Prinzip und sei demnach dem Raum zuzuordnen, „die Ontogenese, die Entwicklung des Individuums“²⁰, so Köbler, betone „als Analogiefall für den welthistorischen Prozeß“ dagegen ein dynamisches, teleologisches Prinzip der Entwicklung und sei demnach der Zeit zuzurechnen. Tatsächlich haben die Evolutionstheorien des 19. Jahrhunderts sowohl aus naturwissenschaftlicher wie aus gesellschaftstheoretischer Perspektive diese Sichtweise widerlegt, auch wenn, wie am Beispiel der Rezeption der marxschen Theorie zu besichtigen sei, sich die Auffassung

¹⁷ Ein nicht näher benannter Diskussionsteilnehmer. Siehe Foucault 2005: S. 337f.

¹⁸ An die kontraproduktive Rolle des Nationalsozialismus, an die Pervertierung geographischer Reflexion erinnert Edward W. Soja 1991: »Geschichte: Geographie: Modernität«, in: Wentz 1991: S. 74-90, hier S. 88.

¹⁹ Zu Carl Schmitts machtpolitischen Raumvorstellungen Sombart 1991: S. 299ff.

²⁰ Reinhart Köbler 1998: *Entwicklung*, Münster, S. 34f.

einer geradezu naturgesetzlich vorbestimmten Entwicklung zum Sozialismus hier und da noch hält.²¹ Das evolutionäre Denken gibt in vielen Fällen nur die äußere Hülle ab für das latente Fortwirken einer Theodizee, die sich mit Hilfe von Erkenntnissen über biologisch-evolutionäre Prozesse gesellschaftstheoretisch aktualisiert. Um räumlich-relationales Denken in die Reflexion gesellschaftlicher Entwicklung zu integrieren, ist es erforderlich, Gedankengänge durchzuführen, die auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen. Verfolgt man mit Dieter Läßle die Abhängigkeit der Gesellschaftstheorie von naturwissenschaftlichen Raumvorstellungen historisch weiter und beobachtet man dabei die Bewegungen der Wissensstrukturen²², dann zieht die Forderung eines spezifisch gesellschaftlichen Raumbegriffs augenblicklich die Notwendigkeit nach sich, die Lagerung raumtheoretischer Probleme zwischen gesellschafts- und naturwissenschaftlichen Diskursen grundlegend zu überdenken. So schließt sich die Frage an: Müßte sich eine gesellschaftstheoretische Reflexion des Raums nicht gänzlich von Verflechtungen mit den Naturwissenschaften lösen, um ungefährdet zu eigenen Raumanschauungen zu gelangen?

Richtig ist, daß die Gesellschaftstheorie unmöglich auf die Potentiale der modernen Naturwissenschaften (Biologie, Physik, Mathematik und Geometrie) verzichten kann, zumal, wenn sozialwissenschaftliche Erkenntnisse in adäquate wissenschaftliche Formate gebracht werden sollen. Seiner historischen Explikation des Entwicklungsbegriffs schließt Kößler deshalb die Formulierung eines Desiderats an: „Die Entdeckungen der Naturwissenschaften etwa seit Beginn des 20. Jahrhunderts haben ganz neue Bezugspunkte für Vorstellungen von Entwicklung geschaffen, die im sozialwissenschaftlichen und politischen Denken noch kaum reflektiert worden sind.“²³

Mit dem Verhältnis von Raum und Zeit berühren sich Kößlers Ausführungen in dem Punkt, wo Entwicklung und Fortschritt von der Selbstverständlichkeit ›gerichteter Veränderung‹ (Kößler) ausgehen: Entwick-

²¹ Zur Einordnung von Marx als Modernisierungstheoretiker vgl. ebenda, S. 45.

²² Dieter Läßle 1991: »Essay über den Raum. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept«, in: Hartmut Häußermann et al. 1991 (Hrsg.): *Stadt und Raum – Soziologische Analysen*, Pfaffenweiler, S. 157-207.

²³ Kößler 1998: S. 48.

lung verläuft in der Zeit, Richtungen sind mit einer räumlichen Vorstellung, nämlich mit Orientierung verbunden, und zwar zielgerichtet, teleologisch. Wird die – von einer okzidental-geistesgeschichtlichen Prämisse – für selbstverständlich gehaltene Annahme der gerichteten Veränderung, wie geschehen, von entwicklungstheoretischen Erkenntnissen aus der Biologie, Physik und Philosophie in Frage gestellt, dann wird Entwicklung – topologisch gesprochen – gleichsam verräumlicht. Um auszuführen, welche Konsequenzen sich daraus ergeben, geht Kößler auf Henri Bergson als Beispiel für einen Entwicklungsbegriff ein, der auf die Ausdifferenzierung von Pluralität, Partikularität und Divergenz ›abzielt‹, aber ohne Ziel auskommt. An die Stelle der Auffassung von zielstrebig gerichteter gesellschaftlicher Veränderung tritt die Vorstellung, Veränderung sei als Prinzip einer „zielloßen, damit aber auch nach vorne offenen Bewegung oder eben Entwicklung nicht nur möglich, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach auch realistischer“²⁴, ohne damit zugleich die Unmöglichkeit von gerichteten Prozessen zu behaupten. Das „Junktum von Richtung und Ziel“²⁵ kann demnach nicht voraussetzungslos gelten.

Die Auffassung, Fortschritt könne orientiert werden, wie Hans Blumenberg mit Blick auf Denis Diderots Artikel *Encyclopédie* aus dem gleichnamigen Werk darlegt, erweist sich im historischen Rückblick als begrenzt. Wenn sich die Erwartungen von Neuheit – oder heute von Innovation – auf die Reflexion bezieht, „wo man sich denn befindet und wie es weitergehen solle“²⁶, dann könnte man es als die Aufgabe reflexiver Neugierde bezeichnen, sich, wenn sie Fortschritt intendiert, „nicht nur als Bewegung“ zu begreifen. Sie muß vielmehr stets auch „ihre Topographie zu erfassen suchen“, damit Fortschritt orientiert wird. Diese Reflexion leistet bei näherer Betrachtung freilich erst eine Topik, die als Instrument zur Kriteriengewinnung eine Topographie analytischer Schärfung zur Krite-

²⁴ Ebenda, S. 49.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Hans Blumenberg 1996: *Die Legitimität der Neuzeit. Dritter Teil: Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, Frankfurt am Main, S. 271. Vgl. meine musikwissenschaftliche Fallstudie zu Helmut Lachenmann über diese Problematik in künstlerischen Prozessen. Eberhard Hüppe 2005: »Topographie der ästhetischen Neugierde. Versuch über Helmut Lachenmann«, in: Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser (Hrsg.) 2005: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, Saarbrücken, S. 85-104, hier S. 91.

riengewinnung aussetzt, um die Frage zu klären, wie es weitergeht – insbesondere auf Feldern mit rekursiven Strukturen, wie sie in Kunst und Musik zu finden sind. Überprüfungen von Orientierungsprozessen, ob und wie fortschrittstauglich oder -untauglich stilistische Rückgriffe in den Künsten sind, werden ergeben, daß die Ergebnisse stets unterschiedlich ausfallen dürften und deren Kontingenz und Redundanz unterstreichen.²⁷

Für die an Hegel und Marx ausgerichtete geschichtsphilosophische Denkweise Theodor W. Adornos äußert sich Entfremdung in Gestalt von Entkoppelungen, welche den Entwicklungsstil des modernen Kapitalismus und dessen Kulturindustrie charakterisieren. Vor diesem Hintergrund spricht Adorno topologischem Denken die Fähigkeit ab, erfahrungsbezogen zu handeln: „Topologisches Denken, das von jedem Phänomen weiß, wo es hingehört, und von keinem, was es ist, ist insgesamt verwandt dem paranoischen Wahnsystem, dem die Erfahrung des Objekts abgeschnitten wird.“²⁸ Doch hat Adorno topologischen Überlegungen in seinem Denken wenigstens zeitweise einen Platz angewiesen. Das zeigt der Essay *Schubert*, der aus Anlaß des einhundertsten Todestages des Komponisten 1928 verfaßt wurde. Adorno tritt darin erstens der kulturindustriellen Verwertung von Person und Werk entgegen, die sich Schuberts Person und Werk als Kitschobjekte bemächtigt hat. Grund für die topologische Annäherung ist zweitens der *dialektische* Gedanke, der strukturellen Beschaffenheit von Schuberts Musik wohne ein Aspekt inne, der auf den Wahrheitsmoment jener Bemächtigung hindeute. Drittens benötigt Adorno ein Szenario, um von der legitimierten Hauptlinie musikalischer Entwicklungsgeschichte legitim abweichen zu können.

Wegen der Fokussierung des Begriffs einer musikalischen Logik auf Beethoven durch die deutsch-österreichische Musiktheorie des 19. Jahrhunderts kann Franz Schuberts Musik mit dem Begriff nicht ohne weiteres in Verbindung gebracht werden. Um diese strukturelle Legitimie-

²⁷ Mit den operativen Möglichkeiten einer Topik in der Musikforschung befaße ich mich in dem Beitrag: Eberhard Hüppe 1998a: »Topik als Instanz der Kriterienbildung und musikalisches Handeln. Anmerkungen zu einer Forderung bei Carl Dahlhaus«, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.) 1998: *Was heißt Fortschritt?*, = *Musik-Konzepte 100*, IV/98, München, S. 39-53.

²⁸ Theodor W. Adorno 1997: »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen · Ohne Leitbild*, = *Gesammelte Schriften Band 10 · 1*, Frankfurt am Main, S. 11-30, hier S. 28.

nung herbeizuführen, greift Adorno zu einer landschaftsmetaphorischen Beschreibung. Er nutzt die Anschaulichkeit der Topographie zur topologischen Erläuterung formaler Sachverhalte. „Heute erst ist der Landschaftscharakter von Schuberts Musik evident geworden“²⁹, notiert Adorno, und er legt damit die Grundlage für eine musikalische Logik Schuberts, die auf eine Logik des Pasticcio zielt – aber mit der dialektischen List einer insgeheimen Logik des Zerfalls. „Der exzentrische Bau jener Landschaft, darin jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt, offenbart sich dem Wanderer, der sie durchkreist, ohne fortzuschreiten: alle Entwicklung ist ihr vollkommenes Widerspiel, der erste Schritt liegt so nahe beim Tod wie der letzte, und kreisend werden die dissoziierten Punkte der Landschaft abgesucht, nicht sie selber verlassen. Denn Schuberts Themen wandern nicht anders als der Müller oder der, den im Winter die Geliebte verließ. Nicht Geschichte kennen sie, sondern perspektivische Umgehung: aller Wechsel an ihnen ist Wechsel des Lichtes.“³⁰

Adornos Griff zu einer Landschaftsmetaphorik, der Schuberts Stil der Strukturbildung zu erfassen sucht, liegt der Vergleich mit einer naturhaften Zuständlichkeit von Musik zugrunde, die überraschen muß, denkt man an Adornos Ontologiekritik, die erst in seinen Spätschriften ihren Höhepunkt erreicht hat. In der Fragment gebliebenen Monographie *Beethoven. Philosophie der Musik* beschreibt Adorno Beethovens „Idee des Ländlichen“ anhand der SECHSTEN SYMPHONIE F-Dur op. 68 (1807-08), der ›Pastorale‹.³¹ Adornos Gedanke korreliert mit einer Vereinfachung: „eine *zuständliche* Musik“, so Adorno, erfüllt die Musik „trotz allem mit der größten symphonischen Spannung“³². Musikalische Erscheinungsformen des Zuständlichen hat Beethoven in den SONATEN Nr. 14 cis-Moll op. 27 Nr. 2 (1800-01), *Sonata quasi una fantasia* (›Mondschein-Sonate‹),

²⁹ Theodor W. Adorno 1997: »Schubert«, in: ders.: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux · Impromptus*, = *Gesammelte Schriften Band 17*, Frankfurt am Main, S. 18-33, hier S. 20.

³⁰ Ebenda, S. 25.

³¹ Beethoven faßt das Prinzip der ›Pastorale‹ in ein Wort, das er der Partitur voranstellt: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.“ Damit grenzt er sich von Josephs Haydns Verfahren der musikalischen Naturschilderung in den Oratorien DIE SCHÖPFUNG (1796-98) und DIE JAHRESZEITEN (1801) ab.

³² Theodor W. Adorno 1993: *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, S. 162.

und Nr. 15 D-Dur op. 28 (1801), als ›*Pastoralsonate*‹ bezeichnet, realisiert: in dem Klangkontinuum des ersten Satzes der ›*Mondschein-Sonate*‹, in dem Beethoven die Tonart cis-Moll expressiv neu definiert. Im ersten Satz der ›*Pastoralsonate*‹, die sich neben toposgemäßen Orgelpunkten durch Klangflächenbildungen auszeichnet, kommt jedes syntaktische Element prinzipiell zweimal vor, oft variiert. Der Seitensatz tritt aus einer dominantischen Klangfluktuation von fis-Moll hervor. Im Zuge eines geradezu radikalen Abspaltungsverfahrens mündet die Durchführung in ein flächenhaftes Fis-Dur. Entwicklung und Reduktion verschmelzen. Die Wahrnehmung einer Folge von epischen Ereignissen scheint sich so mit dem Eindruck einer stetig waltenden Dynamik vereinbaren zu lassen.³³

Vierzig Jahre nach dem Schubert-Essay hat sich Adorno von der Anmutung einer möglichen geschichtslosen Zuständlichkeit verabschiedet. Der Melancholie-Topos, der dem Landschaftsbegriff in dem Essay zugeordnet ist, erzwingt eine räumliche wie historische Konkretisierung. Zur Erörterung des Erscheinens des Schönen als eine zuständliche Erfahrung, wie es sich in der Natur einer Landschaft, metaphorisch vermittelt, zeigt, nimmt Adorno in der *Ästhetischen Theorie* eine Nuancierung vor.³⁴ Deren Kern besteht in einer Aktualisierung, wenn nicht Rettung des Begriffs des Naturschönen in Relation zur Kulturlandschaft auf der einen und zum Kunstschönen auf der anderen Seite, was in der unten stehenden Abbildung (Abb.1) zusammengefaßt wird.

Schuberts Positionierung in dem jetzt präzisierten landschaftlichen Kontext wird noch mehr dem Naturschönen angenähert. Das erschwert seine strukturelle Bestimmung wieder und ist der Preis für den Schein der Unmittelbarkeit. Um das nach Adorno Unbestimmbare dennoch zu bestimmen, ist es erforderlich, räumlich dem Aspekt der Urbanisierung aus einer von Norbert Elias eingebrachten Perspektive nachzugehen.³⁵

³³ Hierzu wäre ergänzend noch auf den extensiven Typus hinzuweisen, der nach Adorno den frühromantischen Stil bei Beethoven begründet und dabei die Parameter Melodik, Bewegung und Harmonik einschließt. Zum extensiven Formtyp siehe exemplarisch die Ausführungen über das TRIO B-Dur op. 97 (1812) für Violine, Violoncello und Klavier. Adorno 1993: vgl. S. 138ff.

³⁴ Theodor W. Adorno 1997: *Ästhetische Theorie*, = *Gesammelte Schriften Band 7*, Darmstadt, S. 97ff.

³⁵ Adorno 1997: *Ästhetische Theorie*, vgl. S. 101.

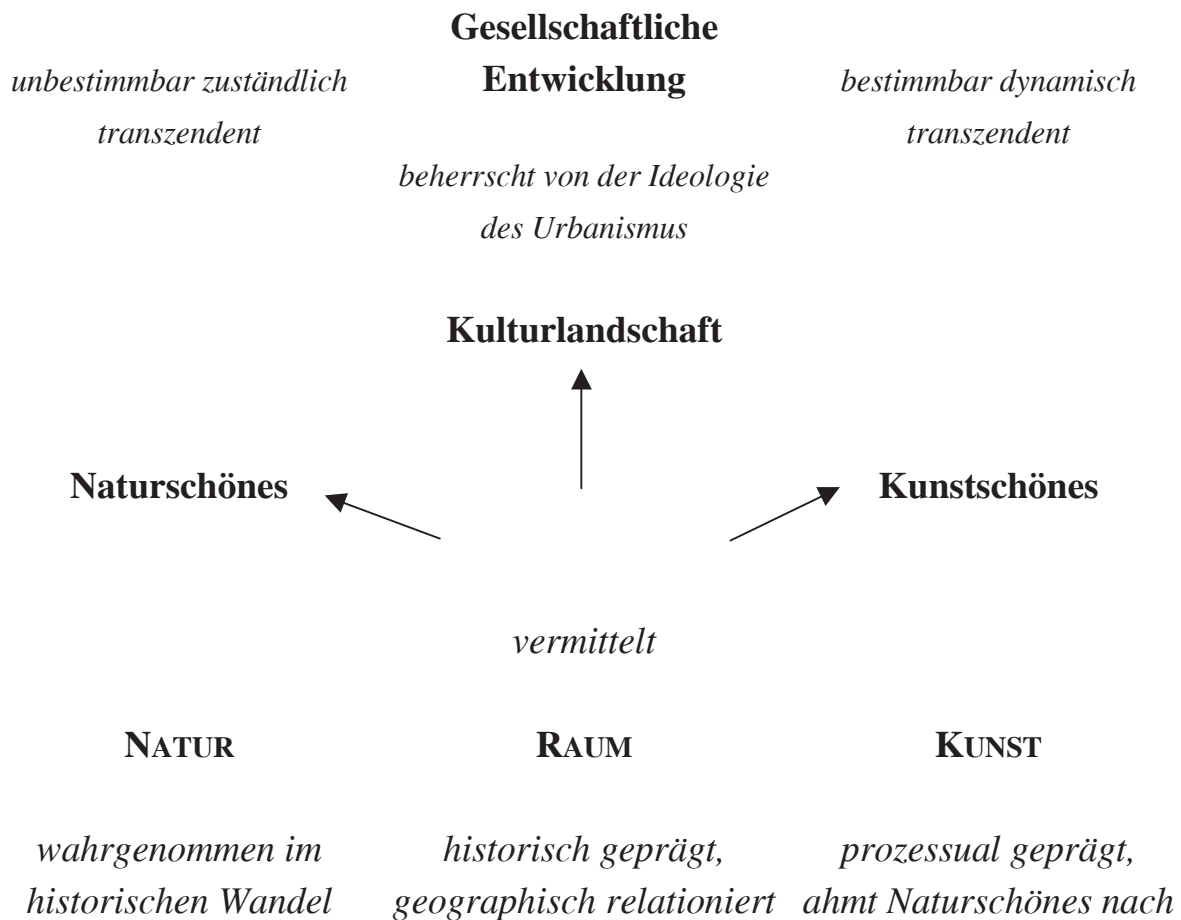


Abb. 1: Theodor W. Adorno: Relationierung von Natur, Raum und Kunst.

Ästhetische Theorie, vgl. S. 101-113.

Elias untersucht in *Die höfische Gesellschaft* einen Strukturwandel, der durch verschiedene Distanzierungsschübe ausgelöst wird, darin die Distanzierung von der Natur, die Adornos Setzung des Naturschönen ähnelt.³⁶ Elias' distanzierungstheoretische Herangehensweise an den Naturbegriff schließt Effekte eines Prozesses der Urbanisierung mit ein, der längst vor dem 19. Jahrhundert mit der Distanzierung von der Natur auch ein „erhöhtes Vermögen der Selbstdistanzierung“³⁷ nach sich zieht. Spielt sich Wahrnehmung von Naturschönheit in einem graduellen Verhältnis von ›Naturentbundenheit‹³⁸ ab, so muß mit der einziehenden Industriali-

³⁶ Norbert Elias 2002: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Amsterdam, siehe S. 407ff.

³⁷ Ebenda, S. 410.

³⁸ Zur Naturentbundenheit siehe im Anschluß an Elias Heinz-Ulrich Nennen 1991: *Ökologie im Diskurs. Zu Grundfragen der Anthropologie und Ökologie und zur Ethik der Wissenschaften*, Opladen, S. 107.

sierung die Entdeckung und Erkenntnis von Naturschönheit sogleich in eine Krise geraten. Schuberts Landschaft, die Adorno ihm zuweist, ist dann ein Nicht-Ort, der atmosphärisch nur noch in der Kunst zur Erscheinung gelangen kann. In Schuberts Lied DER WANDERER op. 4 Nr. 1 (D 489; 1816) flüstert ein Geisterhauch dem Fremdling eine unfrohe Botschaft zu und lädt ihn zur Identifikation ein³⁹: „Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.“⁴⁰

Obwohl „das vorgeblich geschichtslos Naturschöne“, so Adorno, „seinen geschichtlichen Kern“⁴¹ hat, braucht die konkrete Dimension hinsichtlich der topographischen bis zur nationalen Zuordnung von Musikstilen keineswegs ausgeschlossen zu werden. Die Relevanz von lokal, regional und national, überhaupt ethnisch geprägten Musikstilen, die als lokales oder regionales Kolorit von Musik zur Erscheinung gelangen, wird in der *Einleitung in die Musiksoziologie* klar benannt.

Daß Volksmusik im musikethnologischen Sinne ihrem Wesen nach vornational ist, braucht wohl kaum besonders erwähnt zu werden.⁴² Ab dem 19. Jahrhundert hält Volksmusik Beziehungen zu vorindustriellen Lebensweisen aufrecht und wird zur Folklore. Insofern konnte sie nun mit ideologischen Funktionen behaftet werden: etwa mit der Mobilisierung und Kanalisierung von kollektiven Bindungsenergien, die in nationalen Strömungen in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ebenso nachweisbar sind, wie sie in politisch widerständigen Bewegungen – so im Vielvölkerstaat der k. & k. Monarchie Österreich – hervorbrechen. Adorno zufolge artikuliert sich das „gesellschaftliche Wesen von Musik“ demnach „nicht durch Abstraktion von dem, was sie an Raum-Zeitlichem in sich hat, sondern erst durch dessen Konkretion hindurch.“⁴³ Räumlich entspringt das Nationale einer Makrostruktur, innerhalb derer spezifische

³⁹ Siehe auch Peter Gülke 1991: *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber, S. 201ff.

⁴⁰ Mit den empirischen Seiten der Symbolik von Entortung werde ich mich in dem *Exkurs über die Verortbarkeit des Hörens* beschäftigen. Vgl. S. 60ff. (Kap. 1.3.2).

⁴¹ Adorno 1997: *Ästhetische Theorie*, S. 102.

⁴² Vgl. Walter Ludwig Bühl »Musik als Nationalkultur und Menschheitsreligion«, in: ders. 2004: *Musiksoziologie*, Bern etc., S. 346.

⁴³ Theodor W. Adorno 1997: »Nation«, in: ders.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: ders.: *Dissonanzen · Einleitung in die Musiksoziologie*, = *Gesammelte Schriften Band 14*, Darmstadt, S. 347-375, hier S. 352f.

Möglichkeiten der Lokalisierung mit spezifischen Sinngewebungen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Indem der Anspruch auf territoriale oder kulturelle Autonomie symbolisch vermittelt wird, findet zugleich eine Koppelung der räumlichen Denkweise nationalmusikalischer Bestrebungen des 19. Jahrhunderts an territoriale Vorstellungen statt.⁴⁴

Dort, wo nationale Eigenschaften eher in der Anknüpfung an distinktive Merkmale, also am bloßen Tonfall von Musikstilen erkennbar werden, *ohne* dezidiert folkloristisch zu sein, hat Adorno das Nationale vom *Nationellen* unterschieden.⁴⁵ Diese sprachliche Modifikation ist klar motiviert durch die historische Erfahrung der chauvinistischen Vereinnahmung von Musik oder etwa der ›völkischen‹ – und hier schließt sich der Kreis – durch den Nationalsozialismus. „Der Wechselwirkung von Musik und Nation im bürgerlichen Zeitalter eignete von früh neben dem produktiven auch der zerstörende Aspekt des Nationalitätsprinzips.“⁴⁶ Wie es möglich ist, daß ein von außen kommender Impuls zur Bildung von nationalkultureller Identität beiträgt, wird am Beispiel von Antonín Dvořáks Wirkung in den USA noch zu zeigen sein.⁴⁷

Man könnte nun in dem kulturkritischen Stil Adornos fortfahren und weiter ausführen, daß mit der (in den Einschaltquoten und dem musikindustriell begründeten Erfolg) der heutigen *sogenannten* Volksmusik an die Ideologie von einer heilen, vorindustriell-ländlichen Welt appelliert wird. Was kulturkritisch als Recycling musikalischer Trümmerlandschaften beschrieben werden könnte, wäre als Variante des populären Geschmacks – um einen Ausdruck von Gerhard Schulze zu verwenden – objektiver dem „Harmoniemilieu“⁴⁸ zuzurechnen. Dessen Strukturen scheinen tendenziell eher spannungsresistent konstruiert. Und doch verlangt die Zusammensetzung aus Teilen, die einen touristischen Raum, eine touristische Zeit und ein touristisches Musikangebot repräsentieren, eine geradezu virtuose Äquilibristik, um diese Illusion wirkungsvoll, nämlich *glaub-*

⁴⁴ Vgl. Bühl 2004: S. 345.

⁴⁵ Am Beispiel des charakteristischen, französischen Tonfalls der Musik von Claude Debussy ausgeführt. Siehe Adorno 1997: *Musiksoziologie*, S. 350ff.

⁴⁶ Ebenda, S. 355.

⁴⁷ Vgl. Kap. 3.6.

⁴⁸ Gerhard Schulze 1993: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt / New York; siehe zum Begriff und zur Beschreibung des Harmoniemilieus S. 292-300.

würdig zu erzeugen. Denn im „Weltbild des Harmoniemilieus dominiert als primäre Perspektive die Dimension der Gefahr. Gegeben ist eine potentiell bedrohliche Welt.“⁴⁹ Erlebnis-Heterotopien in der Art raumzeitlicher Rückentwicklungsszenarien verfolgen das Ziel, Raum und Zeit außer Kraft zu setzen. Kurt Tucholsky hat die schicksalhaft beschworene räumliche Ordnung dieser Erlebniswelt unerbittlich zusammengefaßt:

*Denn der schönste Platz, der hier auf Erden mein,
das ist Heidelberg in Wien am Rhein,
Seemannslos.⁵⁰*

Im Abstand zu den Belastungen des Räumlichen durch ideologisch bedingte Konflikte ist es erforderlich, Foucaults Beitrag in einem breiten und doch lockeren diskursiven Zusammenhang im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts zu sehen. Neben den Chancen und Möglichkeiten, räumlich-relationales Denken *neu* zu erkunden, verweist die Unruhe, die in seiner Umgebung aufkommt, darauf, daß von der Position im sozialen Raum abhängt, welche Utopie von der einen Position aus als Heterotopie, oder welche Heterotopie von der anderen aus als Utopie wahrgenommen wird.

Wenn dabei Annahmen über das Verhältnis des Raums zur Zeit und zur Geschichte auf dem Prüfstand stehen, dann geht es um eine objektiv beobachtbare Verschiebung der Relation des Raum- und Zeiterlebens, in der neben Foucault auch Elias eine allgemeine kulturelle Transformation am Werke sieht.⁵¹ Ausdrücklich wird hierbei die Vorstellung verfolgt, daß, „wenn an die Stelle geschichtlichen Denkens, ein anderes, ein räumliches Denken“ tritt, eben nicht „Geschichte negiert“ würde, „im Gegenteil: was sich ändert ist lediglich die Perspektive und die Schärfe des Blicks auf den historischen Prozess.“⁵² Auf der Ebene kritischer Postmodernitätstheorien, die sich mit der Frage der Abstimmbarkeit von relatio-

⁴⁹ Ebenda, S. 293.

⁵⁰ Kurt Tucholsky 1975: »Wenn die Igel in der Abendstunde. Für achtstimmigen Männerchor«, in: ders.: *Gesammelte Werke Band 6. 1928*, hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky und Fritz Raddatz, Reinbek bei Hamburg, S. 223f., hier S. 224.

⁵¹ Norbert Elias 1988: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*, Frankfurt am Main, vgl. S. 74f.

⁵² So résumiert von Marvin Chlada 2005: *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*, Aschaffenburg, S. 40.

nalem und dialektischen Denken befassen, wiederholt sich die Denkfigur, daß es um die Neubewertung des *Wie* der Relation von räumlichen und zeitlichem Denken geht. Der Literatur- und Kultursoziologe Fredric Jameson macht deutlich: „the distinction is between two forms of interrelationship between time and space rather than between these two inseparable categories themselves”⁵³. Und was auch immer „one means by evoking its spatialization is rather the will to use and to subject time to service to space, is that is now the right word for it.”⁵⁴

Einwände gegen den Raum als Kategorie der gesellschaftstheoretischen Analyse richten sich also vornehmlich gegen statisch und statistisch gebliebene Vorstellungen und Reduktionen, die nicht den Schritt nachvollziehen, wie räumliche Reflexion und Entwicklungsdenken zusammengeführt und dynamisch und kritisch werden können. Ein weiterer struktureller Grund für den Widerstand gegenüber räumlicher Reflexion ist denn auch darin zu sehen, weil die Raumauffassungen widerständiger Überzeugungen selbst auf statischen Vorstellungen beruhen. Dem soll nun weiter nachgegangen und dabei der Schritt zu sozialtopologischen Denkweisen vollzogen werden, wobei der Determinismusverdacht, der an dieser Stelle erhoben wird, ebenfalls auf statische Vermutungen zurückzuführen sein dürfte.

1.2 Raum und Sozialtopologie

In einer immer komplexer gewordenen Welt, in welcher der Wahrnehmungsraum sich nicht mehr mit traditionellen Nähe-Distanz-Schemata bewältigen läßt, entfällt die Legitimation, den unmittelbaren Wahrnehmungsraum gesellschaftstheoretisch verallgemeinern zu können.⁵⁵ Damit sind Implikationen verbunden, die auf verschiedene Weise die Überwin-

⁵³ Fredric Jameson 1994: »Utopianism After the End of Utopia«, in ders.: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, S. 154-180, hier S. 154.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Kay Junge 1993: *Zur räumlichen Einbettung sozialer Strukturen. Einleitende Überlegungen zu einer Topologie sozialer Systeme*, Gießen, Microfiche, vgl. S. 248.

dung behälterartiger, statischer Raumvorstellungen, mindestens aber deren Reflexion zum Gegenstand haben. Was besagt das Paradigma des Behälter-Raums? Es handelt sich um eine dreidimensionale Struktur, die eine genaue Grenze zwischen seinem Inhalt und der Umgebung festlegt und eine absolute Kongruenz zwischen Inhalt und Form begründet. Warum ist der Behälter-Raum als alleinige Orientierungsinstanz für gesellschaftsbezogene Raumvorstellungen unakzeptabel geworden?

Ein soziologischer Raumbegriff kann nach Löw nicht auf räumlichen Annahmen und Gegebenheiten beruhen, die einfach mit sozialem Leben gefüllt werden, da Raum selbst ein Erzeugnis sozialen Lebens ist.⁵⁶ Demnach wäre bei einem Abrücken von dem Behälter-Paradigma zu erwarten, daß damit eine vollständige Ablösung der Gesellschaftstheorie von naturwissenschaftlichen Erklärungsmodellen einhergeht. Warum dies nicht der Fall ist, warum die Impulse für eine sozialwissenschaftliche Revision weiterhin von mathematischen, geometrischen und physikalischen Erkenntnissen über den Raum ausgegangen sind, hängt mit bahnbrechenden Entdeckungen zusammen, die im 19. Jahrhundert zuerst in der geometrischen Forschung gemacht wurden. Deren Beiträge zu einem völlig neuen Raum-Zeit-Verständnis, das Allgemeinverbindlichkeit beanspruchen darf, gipfeln schließlich in Albert Einsteins Formulierung der *Speziellen Relativitätstheorie* (1905). Durch die geometrische Forschung⁵⁷ (euklidische, nicht-euklidische Geometrien) und Topologie ist ein Wissen über die unendliche Differenzierbarkeit, Diversität und Mannigfaltigkeit von räumlichen Strukturen, Raumbegriffen und Raumarten erschlossen worden, das sich von dem Wissen voriger Epochen nunmehr grundlegend unterscheidet und auf vielen Gebieten von Kultur und Gesellschaft wahrgenommen, ja vereinnahmt wurde.

Kay Junge und Dieter Läßle haben kritische Analysen der Auswirkungen von behälterartigen Raumvorstellungen auf die Gesellschaftstheorie von unterschiedlich historischer Reichweite vorgelegt. Während Junge stets den Kontrast zum Behälter-Paradigma im Blick behält, beleuchtet

⁵⁶ Löw 2001: S. 44ff.

⁵⁷ Zur Geschichte der Invarianten- und Gruppentheorie und zur Entwicklung der nichteuklidischen Geometrie siehe Karl-Norbert Ihmig 1997: *Cassirers Invariantentheorie der Erfahrung und seine Rezeption des »Erlanger Programms«*, Hamburg.

Läpplé das Verhältnis von Gesellschaftstheorie und Naturwissenschaft zum Behälter-Paradigma – dies in strukturierungstheoretischer Absicht: um (a) die Bedeutung wissenschafts- und wirtschaftsgeschichtlicher Wirkungen auf die Gesellschaftstheorie zu klären, (b) die Positionierung der Künste in diesem Kontext zu umreißen und (c) den urbanisierten Raum in die gesellschaftstheoretische Analyse dieser Entwicklungen einzubeziehen. In welcher Hinsicht genau, dies hat Henri Lefèvre in der *Revolution der Städte* so formuliert: daß das Städtische als Widersacher der bisherigen Geschichte ‚am Horizont emporsteigt, langsam auf epistemologisches Gebiet übergreift, zur Episteme der Zeit wird. Geschichte und Geschichtliches entfernen sich. Psychoanalyse, Linguistik haben, wie die politische Ökonomie, ihren Höhepunkt überschritten und beginnen zu verfallen. Das Städtische ist im Kommen.‘⁵⁸

Ausgehend von den metrischen Auffassungen nationalstaatlicher Raumvorstellungen des 19. Jahrhunderts arbeitet Junge den raumtheoretischen Gehalt strukturfunktionaler Theorien und der Systemtheorie aus und streift dabei konkurrierende relationale Konzepte, darunter Pierre Bourdieus Theorie des sozialen Raums. Auf die Beziehung von sozialem und physischem Raum, insbesondere auf dessen gesellschaftliche Aneignung wird im weiteren Verlauf einzugehen sein.

1.2.1 Raum als Kategorie mehrdimensionaler Analytik

Junge geht von historischen Anschauungen des 19. Jahrhunderts aus, in denen die räumlich-territoriale und geographische Analyse von Gesellschaft synonym mit ‚Kultur, Volk und Nation‘⁵⁹ zusammenfällt. Symbolischer Ausdruck dieser vermeintlichen Kongruenz ist die Landkarte. Sie ist Quelle eines folgenreichen ›planimetrischen Irrtums‹, der sich auf die Gesellschaftstheorie auswirkt. An Georg Simmels Ausarbeitung einer Theorie räumlicher Differenzierung verfolgt Junge die Karriere der strukturell unveränderten behälterartigen Raumauffassung in der Soziologie weiter. Nebenbei werden auch Foucaults Ausfuhungen über die Hetero-

⁵⁸ Henri Lefèvre 1972: *Die Revolution der Städte*, München, S. 48, Anmerkung.

⁵⁹ Junge 1993: S. 12.

topien dieser Auffassung zugeschlagen, die, wie er glaubt, an dem Zusammenhang von Ordnung und Ortung bruchlos festhalten. Der interdisziplinäre Dialog zwischen Geographie und Sozialwissenschaften, dessen Anregungen Anthony Giddens zur Anwendung geographischer Modelle bei der empirischen Analyse von Alltagsroutinen in einer globalisierten, urbanisierten und mediatisierten Gesellschaft aufgenommen hat, bildet eine ergänzende Motivationsgrundlage, die topologische Struktur sozialer Räume zu erkunden. Junges Ziel besteht in einer sozialtopologischen Grundlegung eines netzwerkanalytischen Raumkonzepts, das geeignet ist, der Mehrschichtigkeit sozialer Strukturen, Systeme und gesellschaftlicher Kommunikation sowie gesellschaftlichen Handelns gerecht zu werden, ohne gleichzeitig den physischen, metrischen Raum theoretisch zu marginalisieren.

Zur Rekonstruktion der raumtheoretischen Kompetenz der Systemtheorie optiert Junge dafür, die Vernachlässigung des Raums in der Systemtheorie bei Niklas Luhmann, obwohl sie an „bestimmte theoretische Präferenzen gebunden“ sei, ihr jedoch nicht als „theoretische Schwäche“⁶⁰ zuzurechnen. Die Vorstellung von der Unräumlichkeit sozialer Systeme als strukturelle Voraussetzung für räumliche Theoriebildung zu akzeptieren, ist vielmehr eine unabdingbare Voraussetzung, die mit der Überwindung behälterartiger Raumvorstellungen unmittelbar zu tun hat. Unräumlichkeit ist ein anthropologisch bedingter Anschaulichkeitsverlust, wenn geometrische Vorstellungen Einzug in die Theoriebildung halten, denen zwar in der Wirklichkeit nichts mehr entspricht, dafür in der Vorstellungswelt um so mehr. Die angesprochene Problematik ist von grundsätzlichem erkenntnistheoretischen Interesse, da der topologische Anschauungsraum von dem physischen Raum zu unterscheiden ist.⁶¹

⁶⁰ Ebenda, S. 238. Vorher heißt es bei Junge: „Unter gesellschaftstheoretischer Perspektive ist es nicht nur entscheidend, wann etwas mitgeteilt wird, sondern auch wo“ (S. 237). Niklas Luhmann hat Junges Untersuchung rezipiert. Ders. 1997: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 179ff. Siehe zur musikalischen Konstitution atmosphärischer Räume Kap. 2.3.3.

⁶¹ Rudolf Carnap 1922: »Der Raum. Ein Beitrag zur Wissenschaftslehre«, in: *›Kant-Studien‹*, hrsg. v. H. Vaihinger, M. Frischeisen-Köhler und A. Liebert, Nr. 56, siehe S. 66. Vgl. zu der methodologischen Bedeutung der Unterscheidung bei Carnap auch Bernulf Kanitscheider 1974: *Geometrie und Wirklichkeit*, Berlin, S. 48.

Deshalb greift nun Junge Überlegungen von Herbert Spencer auf um nachzuweisen, wie evolutionstheoretisch geleitetes Denken schon seit dem 19. Jahrhundert durch Abkehr von behälterartigen Raummodellen die Voraussetzungen für moderne gesellschaftsbezogene Raumauffassungen entwickelt. In den Netzwerkstrukturen der Weltgesellschaft des 20. Jahrhunderts zeige sich, so Junge, vollends die Hinfälligkeit des Behälterraum-Paradigmas. Es scheitert bereits an den metrischen Vorstellungen, die an soziale Räume herangetragen werden.⁶² Spencers Anregung zum Verzicht auf Modellvorstellungen, die sich zur Beschreibung von sozialen Räumen noch an der euklidischen Geometrie ausrichten, deutet bereits auf andere, zu Lebzeiten Spencers konzipierte geometrische Modelle hin: Soziale Räume können mehrdimensional beschaffen sein; sie gleichen topologisch Netzwerken, deren Strukturen nur kombinatorisch zu erfassen sind. „Die Topologie eines Netzwerks ergibt sich aus der Struktur der Überlappungen zwischen den um einzelne Personen zentrierten Nachbarschaften.“⁶³ Ja, bisweilen, führt Junge weiter aus, ist sogar eine topologische Analyse nicht mehr möglich, und die zu untersuchenden Strukturen können „vielleicht nicht einmal mehr topologisch, sondern nur diskret bestimmt werden“⁶⁴ – als letzte Stufe einer Transformation.

Ein solcher, der unmittelbaren Anschaulichkeit entzogene Raum gibt sich jedoch als Bedingung für die Bildung einer Sozialtopologie zu erkennen, wobei zunächst nach den „durch die jeweiligen sozialen Strukturen selbst aufgespannten Raum gefragt werden“⁶⁵ muß, bevor andere als von der Logik und Topik her gedachte räumliche Strukturen, beispielsweise physisch-räumliche, wieder in die gesellschaftstheoretische Analyse eingeflochten werden können. Bei den Koordinatensystemen dieser Sozialtopologie handelt es sich nach Junge um metaphorisch angelegte Konstrukte, deren wohl einflußreichstes von Talcott Parsons formuliert wurde: Es besteht aus der *Raumachse* mit der Unterscheidung System und Umwelt, der *Zeitachse* mit der Unterscheidung Mittel und Zweck und der

⁶² Junge 1993: S. 249ff.

⁶³ Ebenda, S. 251f.

⁶⁴ Ebenda, S. 259. Diese Überlegungen setzen eine Allgemeine Topologie mitsamt Invariantentheorie und einer darauf gestützten Transformationstheorie voraus, die im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden.

⁶⁵ Ebenda, S. 2.

Kontrollbeziehung, die die Komponenten der Raum- und Zeitachse miteinander in Beziehung setzt.⁶⁶ Daran schließt Junge Ausführungen zu methodologischen Fragen der forschungspraktischen Umsetzung an. Sie leiten zur Diskussion der heuristischen Dimension dieser Sozialtopologie in Bezug auf Struktur und Handeln über.

1.2.2 Übergang zur Sozialtopologie: Der Habitus im Geflecht von Feld, Raum und Ort

Junge nimmt die Darlegung der handlungstheoretischen Vorzüge des Parsonschen Modells zum Anlaß für ein kurzes Eingehen auf Pierre Bourdieu, das ich zum Anlaß nehmen möchte, dessen raumanalytisches Konzept in den vorliegenden Untersuchungszusammenhang einzufügen. Bourdieu betrachtet die Soziologie in ihrer grundlegendsten Form ebenfalls als „eine Art *Sozialtopologie*“⁶⁷. Ich will hier nicht weiter darauf eingehen, daß Junge das Habitus-Konzept Bourdieus gemessen an dem Beharrungsprinzip Parsons für viel weniger flexibel hält – eine Meinung, die sich aus der begrenzten Kompatibilität mit Parsons’ AGIL-Schema ergibt.⁶⁸ Ich möchte vielmehr von der bekannten Tatsache ausgehen, daß auch Pierre Bourdieus Konzeption des sozialen Raums als abstraktes, mehrdimensionales, präziser: als n-dimensionales Gebilde konstruiert ist, das metaphorisch gemeint und im physischen Sinne ebenfalls als unräumlich zu bezeichnen ist.⁶⁹

In Ergänzung zum Raumbegriff wird der Begriff des Feldes verwendet, um durch die horizontale Dimension anzuzeigen, daß Positionen und nicht Werte (als vertikale Dimension) zugrunde gelegt werden.⁷⁰ Die Theoriearchitektur sieht vor: Der Raum funktioniert wie ein Kräftefeld, auf dem Machtmittel (ökonomisches, kulturelles, soziales, symbolisches

⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 159.

⁶⁷ Pierre Bourdieu 1985: »Sozialer Raum und ›Klassen‹«, in: ders.: *Sozialer Raum und ›Klassen‹. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*, Frankfurt am Main, S. 9-46, hier S. 9.

⁶⁸ Junge 1993: S. 167f.

⁶⁹ So dargestellt bei Löw 2001: S. 179ff.

⁷⁰ Joseph Jurt 1995: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt, vgl. S. 75.

Kapital) die soziale Stellung von Akteuren bestimmen und einen Raum von Beziehungen konstituieren.⁷¹ Die kommenden Ausführungen betreffen zwar vorwiegend das literarische Feld, aber das Ziel ist natürlich, hier den Gedanken an eine Musiksoziologie als soziale Topologie der Musik zu motivieren und auf das Desiderat des noch weitgehend unausgearbeiteten – das heißt: noch unspezifizierten – musikalischen Felds nach Bourdieu hinzuweisen. „Mit der Kenntnis über die jeweils eingenommene Stellung eines Akteurs in diesem Raum ist zugleich eine Information gegeben über dessen intrinsische (Lage) wie relationale Eigenschaften (Position).“⁷² Der Habitus ist sowohl struktureller Ausdruck der Lage und Position, als auch Quelle der Art und Weise, wahrzunehmen und zu handeln. Da ein Akteur gewöhnlich in ein Ensemble von gesellschaftlichen Kräftebeziehungen eingebunden ist, die verschiedenen (Unter)Feldern mit eigenen Dynamiken zugehören, erhöht sich – insbesondere in modernen Gesellschaften – die Wahrscheinlichkeit, daß die zirkuläre Konstruktion zwischen Habitus und *dem* Feld grundsätzlich weniger stabil ist, als vom Konzept zunächst suggeriert.⁷³ Dies versucht Bourdieu auf folgende Weise zu bekräftigen: „Der Antrieb – oder die Motivation, wie es zuweilen heißt – steckt weder im materiellen oder symbolischen Zweck des Handelns, wie der naive Finalismus, noch in den Zwängen des Feldes, wie die mechanistische Sicht es will. Er steckt in der Verbindung von Habitus und Feld, so daß der Habitus selber das mitbestimmt, was ihn bestimmt.“⁷⁴

Ein Raum der Möglichkeiten sei gegeben sowohl hinsichtlich des Feldes als auch hinsichtlich des Handelns. Die Zugehörigkeit zu mehreren Feldern erweitert diesen Raum. Er ist, wenn es um künstlerische Tätigkeiten geht, (mindestens) doppelt dimensioniert: künstlerisch und gesellschaftlich. Bourdieu hat diese doppelte Dimensionierung am Werk von Gustave Flaubert untersucht und gezeigt, wie der Autor seinen gesellschaftlichen Ort als Schriftsteller in seiner Tätigkeit mitreflektiert. Genau dies versetzt den Schriftsteller in die Lage, literarische Konventionen ge-

⁷¹ Bourdieu 1985: S. 10f.

⁷² Ebenda, S. 11f.

⁷³ Zum (angenommenen finalen) Determinismusverdacht, der auch Junge zu seinen kritischen Anmerkungen veranlaßt hat, siehe die Einwände von Löw 2001: S. 184ff.

⁷⁴ So Bourdieu (1985) in »Leçon sur la leçon«, in: ebenda, S. 75.

zielt zu überschreiten. Stellt sich Erfolg ein, kann er Einfluß auf die zukünftige Verortung von Literatur und in gewissem Maße auf den Verlauf der Rezeptionsgeschichte nehmen. Dies bezieht Bourdieu auf die Vorstellung eines Raums der Möglichkeiten: „Indem er sich gleichsam an den geometrischen Ort aller Perspektiven versetzt, der zugleich der Punkt mit der stärksten Spannung ist, erteilt er sich gewissermaßen die Weisung, der Gesamtheit der Fragen, die sich im Feld stellen, ihre äußerste Intensität zu verleihen, mit allen Ressourcen, die im Raum der Möglichkeiten angelegt sind, umfassend zu spielen, jenem Raum, der gleich einer Sprache oder einem Musikinstrument sich jedem Schriftsteller darbietet als ein unendliches Universum möglicher Kombinationen, die in einem endlichen System von Zwängen als Potentialitäten eingeschlossen sind.“⁷⁵

Der geometrische Ort ist hier eine räumliche Metapher für eine kognitive Leistungsfähigkeit, die ich vorhin unter dem Gesichtspunkt von Reflexion beschrieben habe. Diese entspringt aus einem Orientierungsvermögen. Die Zielbestimmung des Vermögens ist dabei durchaus offen. Der Raum der Möglichkeiten besitzt eine Struktur, Potentiale zu mobilisieren, die „vor allem in Krisenzeiten einen Platz für Strategien öffnen“,⁷⁶ welche, so Bourdieu, „in Abhängigkeit von dem zur Verfügung stehenden Spielraum die herrschende Verteilung von Chancen und Profiten umzustürzen in der Lage sind.“ Die Möglichkeit von Innovation liegt in der bewußten oder unbewußten Findung von ›strukturellen Lücken‹, die auf Habitus und Feld zurückwirken. Jurt interpretiert das Verhältnis von Habitus und Feld dynamisch, „[D]as Feld ist nicht ein Gebilde in einem statischen Gleichgewicht, sondern ein Ort dynamischer Prozesse“⁷⁷, so daß die Veränderbarkeit des Habitus gewährleistet ist – beispielsweise durch Reflexion: eingeleitet womöglich durch Auseinandersetzungen auf dem Feld (Kämpfe um die Grenzen von Feldern⁷⁸) oder durch andere, vielleicht sogar feldfremde Einwirkungen, die in dem Augenblick, in dem sie feldrelevant werden, dem Feld zuzurechnen wären.

⁷⁵ Pierre Bourdieu 1999: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main, S. 166.

⁷⁶ Ebenda, S. 378.

⁷⁷ Jurt 1995: S. 84.

⁷⁸ Siehe Bourdieu 1999: S. 353ff.

Wie sich der soziale Raum zu territorialen, geographischen und physisch-räumlichen Parametern verhält, veranschaulichen die jeweils gesteckten Untersuchungsziele. Da sich Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* hauptsächlich mit französischer Literatur und Kunst beschäftigt; und weil in diesem Zusammenhang Fragen diskutiert werden, die spezifisch für die französische Literatur- und Kunstgeschichte sind, ist der soziale mit dem nationalen Raum makrosoziologisch deckungsgleich.⁷⁹ Insofern aber die Strukturen exemplarisch und somit übertragbar sind, ist der soziale Raum mit dem nationalen nicht kongruent.

Ein weiterer territorialer Faktor ist in der Stadt Paris selbst zu sehen. So kann man auch behaupten, die urbanen Strukturen von Paris als Metropole seien eine nichttriviale Voraussetzung für die von Bourdieu vorgenommene Analyse des literarischen Felds. Ursachen dafür liegen einerseits in der geschichtlichen Entwicklung des französischen Nationalstaats, in der Ausprägung eines Zentralismus (die Relation von Stadt und Staat), in der Wirksamkeit des Akademiewesens und in einer Tradition von Literaturkritik, die Bourdieus Analyse überhaupt möglich macht. Die territoriale Voraussetzung erscheint andererseits indirekt in der Entwicklung eines nonkonformistischen Lebensstils, der sich in Paris, und nur dort, so ausprägen konnte (*Bohème*) und mit der sozialräumlichen Positionierung der Avantgarde eng zusammenhängt (vgl. Kap. 4.5). Die Untersuchung der Urbanisierung von Avantgarden⁸⁰ als Form der Aneignung von geographischem Raum bleibt bei Bourdieu im Hintergrund. Läßt sich daraus ein methodologischer Vorbehalt ableiten, etwa, wenn doch der soziale Raum verschiedentlich mit behälterräumlichen Strukturen in Beziehung gesetzt wird?

Daß der physische Raum nur näherungsweise in die Topologie des sozialen Raums bei Bourdieu integriert wird, daß die Aneignung des physischen Raums strukturell nicht zu Ende geführt ist, weil sich darin „die Logik eines starren Raums, in den sich soziale Prozesse einschreiben“⁸¹ ausspricht – diesem Einwand von Löw kann ich nicht zustimmen. Denn es fragt sich, ob man das Behälter-Paradigma völlig verwerfen will, oder ob

⁷⁹ Ebenda, vgl. dort die Abbildung S. 203.

⁸⁰ Klaus von Beyme 2005: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München.

⁸¹ Löw 2001: S. 182.

es nicht Sinn macht, es für die Analyse bestimmter Situationen beizubehalten und es ebenfalls als eine Form produzierten Raums zu betrachten.

Sogar Junge möchte es schon deshalb nicht gänzlich zurückweisen, solange es Strukturen gibt, die interaktionsnah gestaltet sind.⁸² Interaktionsnähe allein ist allerdings kein hinreichendes Kriterium für Bourdieus Konzeption. Dieser – um einem Mißverständnis entgegenzutreten – versteht unter dem physischen Raum erst in zweiter Hinsicht eine abstrakte, auf analytisch-algebraische Relationen reduzierbare Anschauung;⁸³ es handelt sich stets um die formalisierte Ebene der Darstellung, die als Abstraktion zur Wirklichkeit in einer Beziehung steht, in der sich der konkrete Raum mit seinen symbolischen Funktionen überschneidet: Gemeint ist *das Haus* als ein Produkt gesellschaftlicher Arbeit vom Planungsvorgang bis zum Bau, mit allen seinen Aufteilungen und seiner Bedeutung als Ort des Wohnens. Und das erfordert ein noch weiteres Zurückgehen in die Geschichte, um den Raumbegriff in einem größeren geistesgeschichtlichen Kontext betrachten zu können. Martin Heidegger führt aus⁸⁴, daß Raum in der antiken griechischen Kultur als „Eingeräumtes, Freigegebenes“ verstanden wurde, als etwas, das in seine Grenze eingelassen ist, „gestattet“, „gefügt“ und „versammelt durch einen Ort“⁸⁵, der durch Dinge zur Erscheinung kommt. „*Demnach empfangen die Räume ihr Wesen aus Orten und nicht aus «dem» Raum.*“⁸⁶ Die Freigabe neuer Orte kommt dem Gestus einer *Schenkung* nahe.

Für diesen Gedanken hat Heidegger ein berührendes poetisches Bild geschaffen: „Die aufgelesenen Früchte in einen Korb leeren heißt: ihnen diesen Ort bereiten.“⁸⁷ Der soziale Raum ist bei Bourdieu folgendermaßen konstruiert: Eine topologische Analyse öffnet die Zugänge zur sozialen Welt, die sich aus dem Zusammenwirken körperlicher, realer, imaginärer

⁸² Junge 1993: S. 293.

⁸³ Pierre Bourdieu 1991: »Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum«, in: Wentz 1991: S. 25-34.

⁸⁴ Daran knüpft auch Stefan Kunze an, auf dessen Ausführungen zur Herleitung eines musikalischen Raumbegriffs ich in dem Kap. 2.1.3 eingehen werde.

⁸⁵ Martin Heidegger 2004: »Bauen Wohnen Denken«, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, S. 139-156, hier S. 149. Kursivierung original.

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Martin Heidegger 1969: *Die Kunst und der Raum / L'art et l'espace*, St. Gallen, S. 12.

und symbolischer räumlicher Komponenten sinnhaft ergeben und Positionen im sozialen Raum erzeugen. Und wirklich verhält es sich mit dem physischen Raum so, daß Bourdieu das Verfahren der relationalen Analyse auf strukturelle Vorgaben des geographischen Raums überträgt. Aber dies Verhältnis ist „niemals deckungsgleich; dennoch lassen sich zahlreiche, gewöhnlich dem geographischen Raum zugeschriebene Differenzierungen, etwa der Gegensatz Zentrum – Peripherie, auf Distanzen im sozialen Raum zurückführen, das heißt auf die ungleiche Verteilung der verschiedenen Kapitalsorten innerhalb des geographischen Raums.“⁸⁸

Außerdem hat Bourdieu die Anordnung von Räumen innerhalb eines Hauses und die Aufteilung des Wohnraums als Sinnstruktur von Orten topologisch analysiert.⁸⁹ Diese rufen wiederum bestimmte Bewegungsmuster im Hause ab. Das Haus ist einerseits eine räumliche Tatsache, in der sich notwendigerweise soziale Prozesse einschreiben und eingeschrieben haben. Diese sind aber keineswegs auf das Haus selbst begrenzt, sondern können auch von außen auf es bezogen sein, weil mit anderen gleichen Strukturen verbunden ist. Andererseits ist das Haus ein konstituierter Raum, der Behälterfunktionen besitzt; nur läßt sich dieser konstituierte Raum nicht auf die besagte Funktion reduzieren, weil der Raum sinnhaft auf die Nutzung seiner Struktur hin ausgelegt ist: nämlich auf die Alltagsroutine des Wohnens, das seinen schon gegebenen Sinn durch das Tun des Wohnens wiederum sinnhaft, und das heißt ebenfalls symbolisch erneuert.⁹⁰ Bevor ich darauf an anderer Stelle genauer eingehe, ist es erforderlich, dem Behälterparadigma in seiner eigenen gesellschaftlichen und wirtschaftsgeschichtlichen Bedingtheiten nachzugehen.

1.2.3 Die gesellschaftliche Rekursivität objektiver Raumvorstellungen

Behälterräumliche Vorstellungen müssen, wie Junge angedeutet hat, nicht generell als Reflexionshindernisse fungieren, sondern sie treten auch

⁸⁸ Bourdieu 1985: S. 43, Anmerkung 4.

⁸⁹ Pierre Bourdieu 1976: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 48ff.

⁹⁰ Vgl. Giddens 1995: S. 111f., Löw 2001: S. 161ff.

als emergente Strukturen in Erscheinung: Wo liegen phänomenologisch die Verbindungslinien zwischen einem Behälter-Paradigma, das seinen Sinn aus den Dingen empfängt, die in ihm situiert sind, und einer ontologischen Auffassung, die ihren Sinn aus einer gleichsam gereinigten metrischen Vorstellung, also aus ›dem‹ Raum schlechthin empfängt?⁹¹ Dazu möchte ich eine Betrachtung vornehmen, in der Wissenschaftsgeschichte in einen Kontext mit sozial- und kunstwissenschaftlichen Erscheinungen gestellt wird. Dazu knüpfe ich an Überlegungen von Dieter Läßle an, dessen Kritik an der physikalistischen Raumauffassung zur Weiterentwicklung eines soziologischen Raumbegriffs beigetragen hat.

Das Behälter-Paradigma in seiner physikalistischen Bedeutung geht auf Isaac Newton zurück.⁹² Das Newtonschen Behälter-Raum-Modell hat seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts eine höchst erfolgreiche und nachhaltige Wirkung auf die Raumvorstellungen zahlreicher, auch vieler nicht naturwissenschaftlicher Bereiche ausgeübt. Seine theoretische Attraktivität besteht in seiner für empirische Betrachtungen besonders geeigneten naturwissenschaftlichen Objektivität, die geistes- oder gar gesellschaftswissenschaftliche Modelle offenbar nicht garantieren können. Durch die geometrische Forschung ist, so wurde schon gesagt, ein Wissen über die unendliche Differenzierbarkeit und Mannigfaltigkeit von räumlichen Strukturen, Raumbegriffen und Raumarten entstanden, das sich von dem Wissen voriger Epochen grundlegend unterscheidet. Auch, daß sich aufgrund der Verschlungenheit der erkenntnistheoretischen, logischen, topologischen, kognitiven und ästhetischen Dimensionen des Raums sich weder die Soziologie noch ein anderer Bereich lösen kann, der sich auf räumliche Forschung einläßt.

Denn Denken und Erleben sind kognitiv in ein räumlich durchsetztes Begriffssystem eingebettet, so daß wir zur Darstellung räumlicher Sachverhalte nicht nur auf dieses System zurückgreifen müssen⁹³, sondern uns räumlicher Metaphern bedienen, die ihrerseits erkenntnisrelevant,

⁹¹ Zentral Edmund Husserl 1991: *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Hamburg.

⁹² Vgl. Läßle 1991 und ders. 1991a: »Gesellschaftszentriertes Raumkonzept«, in: Wentz 1991: S. 35-46.

⁹³ Colin McGinn 1995: »Bewußtsein und Raum«, in: Thomas Metzinger (Hrsg.) 1995: *Bewußtsein. Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie*, Paderborn, S. 183-200, vgl. hier S. 197.

aber auch erfahrungsgeprägt und kulturabhängig sind. Selbst wenn festgestellt werden darf, daß den physikalisch-mathematischen Naturwissenschaften auf diese Weise erneut eine Vorreiterrolle zugestanden wird, Einfluß auf nicht-naturwissenschaftliche Bereiche der Theoriebildung und Methodologie auszuüben, kann nicht übersehen werden, daß sich die erkenntnistheoretische Ausgangssituation, die gegenüber den traditionellen Formen der Analogiebildung in und zwischen den Wissenschaften einst offener war, nachhaltig umgestellt hat. Diese Forschungslage hat Läßple genutzt um darzulegen, daß Paradigmenwechsel in der Physik, indem die Beziehung von Raum und Zeit auf eine neue Basis gestellt wird, zugleich eine Chance für die Gesellschaftswissenschaften bieten, sich von naturwissenschaftlich begründeten Raumauffassungen zu lösen⁹⁴: um diesen eine neue Funktion in den Sozialwissenschaften anzuweisen.

Daß Beobachtungen in der *Relativitätstheorie* jeweils von der Einnahme eines bestimmten Bezugssystems abhängig sind, etwa, „daß die Zeit eine Beziehungsform ist“⁹⁵, wie Norbert Elias ausführt, zieht weitreichende Einsichten nach sich: Nicht nur die Gesellschaftswissenschaften revidieren ihr Verhältnis zu naturwissenschaftlichen Vorgaben, auch die physikalisch-mathematischen Wissenschaften können nunmehr über Zusammenhänge aufgeklärt werden, die ihrerseits mit historischen gesellschaftstheoretischen Auffassungen in Verbindung stehen.

So zeigt Läßple, daß Newtons Behälter-Raum-Modell, dessen Absolutheitskonstruktion sich gegen ein relationales Raumkonzept, das bereits von Gottfried Wilhelm Leibniz und Christiaan Huygens vertreten wurde, historisch durchsetzte, auf eine von der Naturphilosophie des 17. Jahrhunderts vertretenen Entkoppelung der Beziehung von System und Element zurückführbar ist. Diese Erkenntnis führt nun zu einer aufschlußreichen Konsequenz: Selbst unsere objektive naturwissenschaftliche Erkenntnis ist in Abhängigkeit von sozialen Konstruktionen zu sehen. Die Auffassung, die „Elemente des Systems“, so Läßple, könnten „ihre ‘essentiellen Eigenschaften’ unabhängig von dem System“⁹⁶ besitzen, wird nicht nur in die Gesellschaftstheorie übernommen. Sie ist gleichzeitig Grundlage für

⁹⁴ Läßple 1991a: S. 39f.

⁹⁵ Elias 1988: S. 9.

⁹⁶ Läßple 1991a: S. 38.

Newtons Konstruktion des ›absoluten Raums‹. Entsprechend neutral verhält sich Raum zur Gesellschaft, die geprägt ist „durch den Besitzindividualismus freier Bürger und Warenbesitzer“⁹⁷, und zur Herausbildung der kapitalistischen Ökonomie, die Raum auf die Funktion eines Rahmens für reine Tauschbeziehungen reduziert.

1.2.4 Wirtschaftsgeographische Einflüsse auf die Entwicklung des Raumdenkens

Mit der kapitalistischen Ökonomie entsteht ein wirtschaftsgeographisches Raumdenken, das sich in einer bis ins 17. Jahrhundert zurückreichenden Raumwirtschaftstheorie manifestiert. Die Aufgabe dieser Raumwirtschaftstheorie bestand immerhin darin, die neuen Größenverhältnisse und die Bedingungen für einen jetzt weltweit agierenden Handel infolge der geographischen Entdeckungen seit 1492 notwendigerweise auch räumlich zu reflektieren.⁹⁸

Im Gefolge der nationalstaatlichen Entwicklungen im 19. Jahrhundert kommt es jedoch zu einem bemerkenswerten Umschwung. In dem Maße, in dem sich der Kapitalismus transnational ausbreitet, beginnt ein nationalstaatliches Denken den Kapitalismus zu territorialisieren, es schließt den Kapitalismus gleichsam, so Michael Mann, wie „in einen Käfig“⁹⁹ ein. Die im 17. und 18. Jahrhundert entwickelten wirtschaftsgeographischen Betrachtungsweisen werden fast völlig vernachlässigt. Damit gelangt man zu jener Kongruenz von Gesellschaft, Nation und Wirtschaft, die sich nach Junge in dem besagtem planimetrischen Irrtum festgesetzt hat. Das Behälter-Paradigma wirkt nun sowohl einheitsstiftend als auch abgrenzend, es führt zu einem Rückgang der gesellschaftstheoretischen Beachtung des Raums durch Einschluß.¹⁰⁰

⁹⁷ Ebenda, S. 39.

⁹⁸ Karl Marx sieht in dieser Entwicklung den letzten Impuls für den Übergang von der feudalen zur kapitalistischen Produktionsweise. Vgl. ders. 1977: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band*, Frankfurt am Main, S. 345f.

⁹⁹ Michael Mann 1998: *Die Geschichte der Macht. Dritter Band, Teil I: Die Entstehung von Klassen und Nationalstaaten*, Frankfurt / New York, siehe darin: Kapitel 5: Geopolitik und internationaler Kapitalismus, S. 155.

¹⁰⁰ Läßle 1991: S. 171.

Die Auswirkungen sind bis in die politischen und sozialen Bewegungen hinein zu spüren. So zeigt Mann nunmehr, daß sich die politisierten sozialen Klassen entgegen liberal-marxistischen Erwartungen ebenfalls territorialisiert beziehungsweise national ausgerichtet haben. Insofern hat die Arbeiterklasse die Vorstellungen von ihrem internationalen Charakter, der zur revolutionären Überwindung der kapitalistischen nationalen Ökonomien auffordert, nicht eingelöst.¹⁰¹ In der neoklassischen Ökonomie endlich wird der Raum auf ein Hindernis zwischen Ware und Konsument reduziert – auch infolge einer damit parallel einhergehenden Abstraktion des Raums in Zahlen. Das Ergebnis besteht in einer geradezu paradox anmutenden *Raumblindheit* (Läpple) einer räumlich agierenden Ökonomie, was auch angesichts der durch die Industrielle Revolution verursachten Veränderungen überraschen muß: hat diese doch mit dazu beigetragen, Wahrnehmung und Erleben räumlicher Zusammenhänge gründlicher umzugestalten als jemals zuvor. Bis sich dies jedoch im allgemeinen Bewußtsein durchsetzt, gelten Anschauungen, die das Trennende des physischen Raums betonen – oder gar nicht wahrnehmen. Nach 1900 werden zwischen Kunst, Musik und Naturwissenschaft verblüffende Koinzidenzen beobachtet. „Die Maler bilden keine dreidimensionalen Räume mehr ab, die Musiker verlassen die vertrauten Klangräume, und die Dichter schildern nebeneinander herlaufende Entwicklungen.“¹⁰²

Erst nach einer Phase der Überwindung hindernistheoretischer Darstellungen¹⁰³ hat sich die Bedeutung des Raums in der Wirtschaftsgeographie des 20. und 21. Jahrhunderts nochmals entscheidend gewandelt. Die wirtschaftliche Strukturierung des Raums wird an den Kriterien einer Standortpolitik ausgerichtet, in die alle Faktoren der Individualität eines Raums (Kultur, Ethnien, Mentalität, Landschaft, Region, Ressourcen, Infrastruktur etc.) einfließen, sofern sie das ökonomische Gesamtkal-

¹⁰¹ Mann 1998: S. 155f.

¹⁰² Läpple (1991a: S. 40) stützt sich hier auf Lefèbvre (1974: S. 34), dessen Wortlaut zu Anfang des Kapitels 2.1 zitiert wird.

¹⁰³ Auch Braudel konstruiert den Raum als antagonistische Kategorie eines nach Gleichgewicht strebenden Wirtschaftssystems. Vgl. Fernand Braudel 1990: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Zweiter Band*, Frankfurt am Main, darin: *Der Raum, Feind Nummer eins*, S. 1-72.

kül betreffen.¹⁰⁴ Das Zusammenschrumpfen der Welt wird immer dann erlebbar¹⁰⁵, wenn Ereignisse oder (Fehl)Entscheidungen fernab vom eigenen Lebensmittelpunkt politische oder wirtschaftliche Folgen für diesen nach sich ziehen (Terrorismus, Kriege, Naturkatastrophen, Bankenpleiten, Managementfehler). Auswirkungen weltweiter, weltgesellschaftlicher Interaktion¹⁰⁶, globaler wirtschaftlicher Vernetzung¹⁰⁷, Abhängigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung von extremen Unterschieden in verschiedenen Regionen¹⁰⁸, weltweite Kommunikation mit den Strukturen des Internet, Verfügbarkeit und Vermischbarkeit kultureller Vielfalt sowie kultureller Transformation¹⁰⁹ belegen die weitgehende Relativierung mechanistischer, naturphilosophischer Prämissen der Gesellschaftstheorie.

Nicht damit verbunden ist die Verabschiedung eines grenzensetzenden Raumdenkens. Denn die Verabschiedung Stabilität garantierender Raummodelle in der Gesellschaftstheorie wird nicht widerstandslos gegen das Beharrungsvermögen mancher Theorien und kultureller, ethnischer und religiöser Traditionen erfolgen.

1.3 Die Großstadt als Determinante räumlicher Transformationen der Wahrnehmung

Dem Eindruck, daß sich die Gewichtung der raumzeitlichen Koordinaten verändert, ja umgekehrt habe, liegt als Beobachtung der Befund einer weltweit und fiktional erlebbaren Simultaneität zugrunde, die stets eng auf die Erfahrungen mit der modernen Großstadt und – daran anknüpfend –

¹⁰⁴ Vgl. Ludwig Schätzl 2003: *Wirtschaftsgeographie 1. Theorie*, Paderborn · München · Wien · Zürich.

¹⁰⁵ Von Anthony Giddens mit einem phantasmagorischen Ortsbegriff erfaßt, der Raum und Ort voneinander entkoppelt. Ders. 1997: *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt am Main, S. 30f. und S. 137.

¹⁰⁶ Niklas Luhmann 1991: »Die Weltgesellschaft«, in: ders.: *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*, Opladen, S. 51-71, hier S. 53ff.

¹⁰⁷ Manuel Castells 2004: *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Das Informationszeitalter. Teil 1*, Opladen.

¹⁰⁸ Vgl. auch Kößler 1998.

¹⁰⁹ Homi K. Bhabha 2000: *Die Verortung der Kultur*, Studien zur Inter- und Multikultur Band 5, Tübingen.

mit metropolitanen Entwicklungen bezogen wird. Das mit der großstädtischen Entwicklung und Industrialisierung verbundene Raumerleben wird darin zum Gegenstand einer nun im größeren Zusammenhang erkennbaren soziologischen *und* zugleich ästhetischen Reflexion. Entsprechende Beobachtungen beziehen sich zumeist auf die visuelle Wirklichkeit. Für unsere Zielsetzungen ist dagegen die Bezugnahme auf Beobachtungen maßgeblich, welche die akustische und auditive Wirklichkeit der Stadt ins Zentrum rücken. Der musikalische Diskurs über den Raum, mit dessen Entwicklung im 20. Jahrhundert sich die Untersuchung befaßt, benötigt den städtischen Raum sowohl als Bühne für die Akteure als auch als konkreten Gegenstand der Erfahrungsbildung sowie als Determinante.

Der Strukturwandel raumzeitlicher Wahrnehmung wird von Friedrich Nietzsche (1844-1900) aus kritischer Perspektive als Ablauf einer zivilisatorischen Dramaturgie analysiert. In der Erlebnisstruktur der „*Modernität*“ entdeckt Nietzsche die dynamische Skala einer Simultaneität, die, von der Kunst bis zur Kulinarik reichend, schließlich zur Entdifferenzierung, zum völligen Mischmasch und endlich zur Vereinigung des Disparaten führt: „*Schwächung* der Verdauungs-Kraft resultirt daraus“, urteilt Nietzsche. „Eine Art *Anpassung* an diese Überhäufung mit Eindrücken tritt ein“, die im „*tempo*“ des „*prestissimo*“ auf den Menschen einströmt¹¹⁰ und ineinandergreifend *erlebt* werden.

Beschleunigung und Geschwindigkeit heißen die Erfahrungen, die für die Transformation der Wahrnehmungskordinaten sorgen und einen gesellschaftlichen Wechsel von Bezugsebenen zu motivieren und mobilisieren beginnen. Distanzen verkürzen sich durch den Ausbau der Infrastruktur und durch die Eisenbahn auf einen Bruchteil der Zeit, die noch im 18. Jahrhundert für das Reisen aufgewendet werden mußte. Durch die Erfindung und Einführung erster elektronischer Kommunikationsmittel beschleunigen sich die Informationsflüsse und synchronisieren Prozesse über weite Distanzen. Telegraphie und Telephon, führt Giddens aus¹¹¹, ent-

¹¹⁰ Friedrich Nietzsche 1970: *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1887 bis März 1888*, = *Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli undazzino Montinari, Achte Abteilung. Zweiter Band, Berlin, Fragment 10 [18] (151), S. 130. Nietzsches gesperrte Schreibweise wird kursiv wiedergegeben.

¹¹¹ Anthony Giddens 1995: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt / New York, S. 175.

koppeln den einstigen Zusammenhang von Informations- und Transportmedium. Die Ereignisse einer scheinbar enger zusammenrückenden Welt werden gleichsam verräumlicht wahrgenommen.

Norbert Elias geht mit seinen Überlegungen noch weiter. Er schlägt vor, die Ebene des Erlebens neben Raum und Zeit als eine fünfte Dimension anzunehmen, um den Übergang von struktur- zu erlebnisbezogenen Begriffen als Möglichkeit soziologischer Reflexion in Betracht ziehen zu können.¹¹²

Auf die Schrift *Philosophie de l'art*¹¹³ von Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) sei hier nun näher und kritisch eingegangen, weil in ihr erstmals die Wirkung umwelträumlicher Entwicklung auf die Entstehungsbedingungen von Kunst explizit ausgearbeitet worden ist. Kurt Blaukopf hat auf die Relevanz Taines für die kunstsoziologische Forschung hingewiesen.¹¹⁴ Taine – die Arbeit an der *Philosophie de l'art* umspannt den Zeitraum zwischen 1865 und 1882 – beobachtet wie Nietzsche, daß sich innerhalb von wenigen Jahren Rahmenbedingungen so verändern, daß sich für die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Gruppen in der „démocratie industrielle et savante aux XIX^e“¹¹⁵ ursprünglich günstige Bedingungen in ungünstige verwandeln und umgekehrt – wechselnden Umweltbedingungen vergleichbar, wenn etwa durch die Veränderung der klimatischen Verhältnisse Pflanzen- und Tierwelt zu einem neuen natürlichen Gleichgewicht finden müssen. Nur daß es eben bei Taine um einen gesellschaftlichen Gesamtzustand der Lebensgewohnheiten, Gebräuche (mœurs), Sitten und der Geisteshaltungen (esprits) geht. *Umwelteinflüsse tragen zur gesellschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Entwicklung bei* – so könnte die Kernthese lauten, die im Rahmen eines milieutheoretischen Konzepts ausgearbeitet wird. Landschaftliche, klimatische sowie städtische und industrialisierungsbezogene, selbst ethnische Aspekte werden – in jedoch problematischer Weise – als Determinanten in die Sozialforschung eingeführt: Wie viele andere Autoren seiner Zeit zieht Taine eigene Schlüsse aus den Evolutionstheorien von Herbert Spencer und Charles

¹¹² Elias 1988: S. 52.

¹¹³ Hippolyte Taine 1882: *Philosophie de l'art*, Paris.

¹¹⁴ Zur kritischen Würdigung Taines siehe Kurt Blaukopf 1996: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge einer Musiksoziologie*, Darmstadt, S. 31-33.

¹¹⁵ Taine 1882: S. 101.

Darwin. Verobjektivierbare natürliche, biologische Prozesse werden in gesellschaftliche transformiert und durch Analogien und Metaphern verfestigt. Der breitere Kontext der Theorie ist in den nationalen Strömungen des 19. Jahrhunderts zu sehen, die mit entsprechenden Raumvorstellungen verknüpft sind.

Das Nationale bildet den ideologischen, zeitbedingten Hintergrund für Taines Erörterung kultureller, regionaler und ethnischer Unterschiede und physisch-geographischer Einflüsse auf Völker oder Volksgruppen.¹¹⁶

Die „situation générale“ als „ensemble de circonstances auxquelles les hommes se trouvent pliés et assujettis“¹¹⁷ schürt Erwartungen, daß sich anhand von Künstlerbiographien und etwaigen Besonderheiten künstlerischer Praktiken Merkmale nachweisen lassen, die zu der nun entscheidenden Frage führen, unter welchen Bedingungen der gesellschaftlichen Entwicklung Konjunkturen eintreten, welche die Entstehung bestimmter künstlerischer Resultate begünstigen. Indem die Wirkung der ›température morale‹¹¹⁸ auf das Kunstwerk als die Bedingung seiner Möglichkeit schlechthin aufgefaßt wird, wird es „determinée par un ensemble qui est l'état générale de l'esprit et des mœurs environnantes.“¹¹⁹ Unterstützung könnte Taine bei den ästhetischen Theorien der frühen Moderne finden. Richard Wagner etwa exponiert den Künstler als Kollektivpersönlichkeit als Ausdruck eines solchen kollektiven Willens.

¹¹⁶ Am Begriff der ›race‹ manifestiert sich begrifflich das Zusammenspiel von gesellschaftlichen und geographischen Kräften und angeborenen Fähigkeiten, die unmittelbar formend, „jointes à l'aptitude innée de la race“ (Taine 1882: S. 203) auf die Kunst einwirken sollen. Der Begriff hat Anlaß zur Irritation gegeben. Blaukopf verweist jedoch auf die Bedeutung des Wortes in der französischen Sprache und damit auf das Problem der Übersetzbarkeit (ders. 1996: vgl. S. 32f.).

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Die empirischen Bedingungen zur Veränderung der ›température morale‹ sind in der Geschichte der räumlichen Bevölkerungsverlagerung und regionalen Dynamik Frankreichs im 19. Jahrhundert zu finden, die den Industrialisierungs- und Verstädterungsprozeß kennzeichnen. Dabei schreitet die Bevölkerungsverdichtung in manchen Regionen und Städten insbesondere im Raum von Paris und in den Bergbauregionen erheblich fort. Siehe dazu die Dokumentation von Alfred Pletsch 2003: *Frankreich. Geographie, Wirtschaft, Politik*, Darmstadt, S. 104-108. Die sozialen Probleme sind etwa in den sozialkritischen Romanen von Émile Zola *Nana* (1880) und *Germinal* (1885) beschrieben worden.

¹¹⁹ Taine 1882: S. 101. Kursivierung original.

Modernen Erkenntnissen einer weiterentwickelten sozialökologischen und systemtheoretischen Forschung hält Taines Determinismus nicht stand. Die Verknüpfung von physischer Umwelt und Kunstproduktion bei Taine erfaßt den strukturellen Zusammenhang zwischen Beobachtungsweisen und Entwicklungsstand der Gesellschaft erst in einem vorläufigen und diffusen Sinne. Es bleibt nämlich ungeklärt, welchen Stellenwert die physische Umwelt soziologisch, über die Analogien hinausgehend, tatsächlich einnimmt. Dazu wäre es freilich erforderlich gewesen, die Frage der Vergesellschaftung der physischen Umwelt mit in den Überlegungen zu berücksichtigen. Es hätte bedeutet, daß sich die Darstellung von Umwelt in Kunstwerken als Ausdruck einer bestimmten Beziehung der Gesellschaft zur Umwelt erweist, vermittelt über eine vorstrukturierte Wahrnehmung und interessengeleitete Aneignung. Dies kommt zwar in den Hierarchien räumlicher Strukturen zum Ausdruck, wird aber, wie Bourdieu ausführt, durch einen „Naturalisierungseffekt, den die dauerhafte Einschreibung der sozialen Realitäten in die physische Welt hervorruft“¹²⁰, verschleiert.

Außerdem hat sich Taine in eine paradoxe Situation verstrickt: Zwischen sozialer und physischer Umwelt wird nicht nur eine unmittelbare, sprich monokausal gedachte Beziehung angenommen; der ›état générale des mœurs et des esprits‹, als Umwelt exponiert, erweist sich gleichzeitig als deren Subjekt. Damit befindet sich Taine im Zwiespalt eines Begriffs von Selektion, der sich gleichzeitig subjektveranlaßt *und* umweltveranlaßt darstellt. Der Begriff von umweltbezogener Selektion hat sich durch die Evolutionstheorie jedoch so verändert, daß ein Subjektbezug wie der in Taines Theorie diese in Widersprüche verwickeln muß.¹²¹ Ganz gewiß ist Taine sicher nicht unterwegs zu der systemtheoretischen Anschauung, die „den Menschen als Umwelt sozialer Systeme“¹²² betrachtet. Und so zeigen sich die Grenzen der Herangehensweise Taines geschichtlich darin, daß er wohl eine neue Seite aufschlägt, diese jedoch unbeschrieben hinterlassen muß.

¹²⁰ Bourdieu 1991: S. 27. Zu den Machtbezügen von Raumanneignungen vgl. S. 29ff.

¹²¹ Vgl. Niklas Luhmann 1984: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main, S. 56f.

¹²² Luhmann 1984: S. 325.

1.3.1 Theodor Lessing und der Lärm

Wie Taine als Theoretiker eines Prozesses, der einen Strukturwandel der künstlerischen Wahrnehmung, der sich praktisch äußert, mit einem räumlichen und einem sozialen Wandel zumindest in Beziehung gesetzt hat, fügen sich die Beobachtungen Theodors Lessings als Zeitzeugnis in ein Ensemble von Feststellungen ein, die sich mit der Unruhe des akustischen, namentlich der des städtischen Raums direkt oder indirekt beschäftigen: darunter Künstler, Soziologen, Philosophen und Schriftsteller wie Gustav Mahler, Charles Ives, Georg Simmel, Marcel Proust und eben Lessing selbst. Darunter nimmt Lessings bis heute kaum beachteter kulturkritischer, klangökologischer und visionärer Essay *Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens*, im Jahre 1908 erschienen, eine Sonderstellung ein. Lessings Schrift besitzt eine historische Priorität vor R. Murray Schafers Buch *The Tuning of the World* (1977), indem sie dessen Thesen fast sämtlich vorwegnimmt.¹²³

Lessing fokussiert mit der städtischen Entwicklung gleichzeitig die des Verkehrs, der Industrialisierung und des Musikwesens, und zwar unter dem Gesichtspunkt, wie sich diese Veränderungen auf Räume auswirken, die dem städtischen entgegengesetzt sind: Dem Tourismus wird in dem Lärm-Essay die Rolle eines bedeutenden Urbanisierungsfaktors zugewiesen, der die ländliche Kultur nachhaltig verstädtert, Regionalkulturen dagegen in den städtischen Raum trägt und zur Freizeitkultur herabwürdigt. „Lieber Leser! Begib dich in das tiefste, weltfernste Alpental, du wirst mit Sicherheit einem Grammophon begegnen. Fliehe in die Oase der Wüste Sahara, du wirst einen Unternehmer finden, der dort einen Musikautomaten mit Glockenspiel und Trommelschlag soeben aufstellt. Du bist nicht auf den Halligen, nicht in pontinischen Sümpfen davor sicher, dass unvermutet ›Ich komme vom Gebirge her‹ dir entgegendröhnt.“¹²⁴ Der Ton absichtlicher polemischer und pointenreicher Übertreibungen wird von

¹²³ Vgl. Theodor Lessing 1908: *Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens*, = *Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens*. Hrsg. v. Dr. L. Loewenfeld, Heft 54, Wiesbaden. R. Murray Schafer 1977: *The Tuning of the World*, Toronto. Deutsch: ders. 1988: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main.

¹²⁴ Ebenda.

Gedanken getragen, die sich sozial einer pessimistischen bürgerlichen Kunstauffassung zuordnen lassen. Die Stellung der Musik in Lessings Essay ist dadurch definiert, daß sie als das dem Lärm entgegengesetzte Medium schlechthin fungiert.¹²⁵ Musik habe, so Lessing, wie die Religion „das bunte Narrenkleid des *wirklichen* Lebens von sich gestreift“¹²⁶ und redupliziere „alle die tragenden Grunderlebnisse der Seele“. Musik zeichne – ähnlich wie die von allen Rücksichten auf faktische Anwendbarkeit gelöste Mathematik als das Strombett des Geistes – das Strombett des Lebens nach.

Über das Hören von Musik stellt bereits der junge Georg Simmel in seiner frühen musikethnologischen Untersuchung *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* von 1882 fest, „in der modernen Zeit ist man ja fast stets davon umgeben“¹²⁷. Diese Erfahrung hat sich im 20. Jahrhundert weitestgehend verstetigt. Unsere konkrete Lebenswelt, befindet Bernhard Waldenfels – er stützt sich auf Erfahrungen mit der musikalischen Avantgarde –, unser „Alltag ist immer schon musikdurchtränkt, unser Ohr ist auf Musik eingestimmt. Wir wachsen in einer Welt von Klängen auf wie in der Welt der Sprache, noch bevor wir die Lektionen eines Sprach- oder Musikunterrichts durchmachen.“¹²⁸

Die Unterscheidung von Musik und Geräusch ist nicht Gegenstand der Kritik Lessings. Bereits aufgrund ihrer mannigfaltigen Gebrauchsweisen trägt die Musik zur Durchlärmung der Gesellschaft bei. Lessing hält deshalb eine weitgehende Regulierung des Lärms überhaupt für erforderlich. „Ungeheuerliche Unruhe, grauenhafte Lautheit lastet auf allem Erdenleben.“¹²⁹ Dazu zählt Lessing musikalischen Dilettantismus aller Art, Promenadenkonzerte, Militärkapellen, Restaurant- und Kaffeehauskonzerte. Nicht einmal das häusliche Musizieren bleibt verschont.¹³⁰

¹²⁵ Vgl. ebenda, S. 6f.

¹²⁶ Ebenda, S. 5

¹²⁷ Georg Simmel 1975: »Psychologische und ethnologische Studien über Musik«, in: Tibor Kneif (Hrsg.) 1975: *Texte zur Musiksoziologie*, Köln, S. 110-139, hier S. 132.

¹²⁸ Bernhard Waldenfels 1999: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt am Main, S. 187f.

¹²⁹ Lessing 1908: S. 3

¹³⁰ Vgl. Lessing 1908: S. 66, 68, 69. Man denkt hierbei unwillkürlich an Thomas Bernhard. Bernhard schwingt sich in dem Buch *Alte Meister* von der Bemer-

Zwei fundamentale, gegenstrebige Seelenmächte, „die an allen Gebilden der Menschenkultur weben und in allen Erscheinungen menschlicher Wirtschaft lebendig sind“, macht Lessing für den Zustand verantwortlich: einerseits Rationalisierung als formendes Netz zur Beherrschung der „rastlosen Begierden und primitiven Leidenschaften“ des Menschen, andererseits das „Bedürfnis nach Bewusstlosigkeit und Vergessen, unser Hang zu alle Dem, was das bewusste Wissen betäubt oder verdunkelt.“¹³¹ Als positives Beispiel führt er die Lärmgesetzgebung in New York an, welche bereits auf vielen anderen Gebieten Fortschritte erzielt habe und sich allgemein in eine „Hygiene des Städtelebens“¹³² einfüge.

Daneben verkennt Lessing jedoch keineswegs, daß Wahrnehmungszumutungen bedeutsame Impulse für die Etablierung neuer ästhetischer Prinzipien liefern können. Er trifft deshalb eine Unterscheidung zwischen Lärm und einer Lautheit, deren Erfahrung zur Sensibilisierung des Hörens anregt, damit das – so wörtlich – abgestumpfte Nervensystem zu überfeinerten Wahrnehmungen befähigt werde. „Denn Stumpfheit gegen Lärm und Empfänglichkeit für Musik, grosse Lärmhaftigkeit des Volkslebens und qualitative Verfeinerung des Gehörs bilden durchaus keinen Gegensatz. Vielleicht sind die feinsten musikalischen Ohren in Stadtvierteln zu Hause, vor deren Getöse ein unmusikalischer Kannibale die Flucht ergreifen würde.“¹³³

Eine Entwicklung zu einer – für Lessings Ohren – legitimen Lautheit, die mit einer „entschiedenen *Verfeinerung* des Gehöres“ einhergeht, stellt „das Opernwesen seit Richard Wagner“¹³⁴ und seiner Dynamik dar. Wagner verlangt für die Tetralogie DER RING DES NIBELUNGEN durchweg eine vierfache Besetzung der hohen Holzbläser, der Trompeten

kung, „daß Musikhören zu einer banalen Alltäglichkeit geworden ist durch die Technik“, über die Goebbels-Paraphrase, in unserer Zeit sei „die *totale Musik* ausgebrochen“, schließlich zu der Sentenz auf: „Die Musikindustrie ist der Massenmörder, die Musikindustrie ist der eigentliche Massenmörder der Menschheit, die, wenn die Musikindustrie so weitermacht, wie bisher, schon in Jahrzehnten keine einzige Chance mehr hat, mein lieber Atzbacher, so Reger erregt“. Thomas Bernhard 1988: *Alte Meister. Komödie*, Frankfurt am Main, S. 277-279.

¹³¹ Ebenda, S. 3.

¹³² Lessing 1908: S. 57; zur Lärmgesetzgebung in New York siehe S. 43f.

¹³³ Ebenda, S. 30f.

¹³⁴ Ebenda, S. 31.

und Posaunen, acht Hörner mit neu konstruierten Tuben als Nebeninstrumenten und eine entsprechend große Besetzung des Streichorchesters.

« Un concert à mitraille et Berlioz »



Abb. 2: Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, 1803-1847), L'Illustration, 15. November 1845 (Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, Paris 1846) :

« **Heureusement la salle est solide... elle résiste !** »

Inspiziert wurde die Entwicklung indes durch Hector Berlioz (1803-1869). Großstädtische Wahrnehmungs- und Erlebnismuster erfahren alltagstranszendente Überformungen, die in der Summe der Ereignisse künftig alle jene ästhetischen Brüche erzeugen, welche die Substanz der Moderne repräsentieren. Die Übersteigerung der orchestralen Mittel, die sich bei Ber-

lioz erstmals zuspitzt, wird von vielen Zeitgenossen kritisch erlebt und dem Geräusch gleichgesetzt. „Glücklicherweise ist der Saal gut gebaut ... er hält stand!“ legt der Karikaturist dem Komponisten und Dirigenten Berlioz in den Mund und denkt womöglich an den Paukendonner der GRANDE MESSE DES MORTS (1837).

Auf das diesen Beobachtungen zugrundeliegende Problem geht Hermann von Helmholtz in der 1863 erschienenen Abhandlung *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* ein. Darin relativiert Helmholtz erstmals die ästhetische Auffassung der Unvereinbarkeit von Musik und Geräusch aus qualitativer Sicht. „Zwar können Geräusche und Klänge in mannigfach wechselnden Verhältnissen sich mischen und durch Zwischenstufen in einander übergehen, ihre Extreme sind aber weit voneinander getrennt.“¹³⁵

Zum Zeitpunkt der Abfassung des Lärm-Essays beschreiten Gustav Mahler (ACHTE SYMPHONIE, ›*Symphonie der Tausend*‹; 1906), Richard Strauss (ELEKTRA, 1906-1908) und Arnold Schönberg (GURRELIEDER, 1900-1911) den Weg zu Riesenorchestern mit bis zu 150 Mitwirkenden oder mehr. Nicht die auch ausgespielte Klangkraft ist hierbei allein entscheidend; alle genannten Partituren weisen als gemeinsames Merkmal die Fähigkeit auf, eine kammermusikalische Differenzierung des Orchestersatzes vorzunehmen und in den Dienst feinsten Nuancierungen des Ausdrucks und überhaupt der Klangfarbe zu stellen.¹³⁶ Letztgenannter Gesichtspunkt trägt das eigentliche zukunftsweisende Potential dieses Prozesses in sich. Es geht um den Vorgang einer *Emanzipation des Klangs* als *solchem*, die Entkoppelung des Klangs von harmonischer und – weitgehend – motivischer Entwicklung, wie es im Vorspiel zu RHEINGOLD (1854), dem ersten Teil der Tetralogie, exemplarisch geschieht: die Set-

¹³⁵ Hermann von Helmholtz 1863: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, Nachdruck Frankfurt am Main 1981, S. 14.

¹³⁶ Ähnliche Entwicklungen sind im Orgelbau zu beobachten. Er profitiert von der Erfindung des Elektromotors, der es erlaubt, große Windmengen und hohen Druck zu produzieren. Als Traditionshandwerk erfährt der Orgelbau nach der Ausrichtung auf expressive symphonische und mondäne Bedürfnisse – repräsentativ die Orgel von *Saint Sulpice* in der Metropole Paris (100 Stimmen, 1862 erbaut von Aristide Cavallé-Coll; 1811-1899) – die Normierung seiner ›werkimmanenten‹ Industrialisierung.

zung einer Klangfluktuation oder Klangtextur als zuständige räumliche Impression. Genau dies besagt die Rede von einer Verräumlichung des Klangs, die einem musikalischen Ereignis den Anschein verleiht, als seien die Gesetzmäßigkeiten, in der Zeit fortzuschreiten, aufgehoben. Wie man sich dem Sachverhalt nähern kann, ohne in einen mystifizierenden Diskurs abzurutschen, ist die Frage, die im Zusammenhang mit der Konstituierung von Raum durch Musik noch raumsoziologisch erörtert wird.

1.3.2 Georg Simmel: Urbanisierte Erkenntnis

Aus diesem Grunde wende ich mich jetzt den Anfängen raumtheoretischer Überlegungen in der Soziologie zu, in denen beobachtet wird, daß ein Strukturwandel der räumlichen Wahrnehmung vor sich geht, der, wie an den Beispielen Nietzsches, Taines und Lessings zu sehen war, nirgendwo deutlicher als im Alltag des städtischen Lebens verspürt wird.

Eine *Soziologie des Raumes* hatte Georg Simmel schon 1903 vorgelegt. Die Abhandlung wird mit weiteren Untersuchungen, *Über räumliche Projektionen sozialer Formen* und der 1907 entstandenen *Soziologie der Sinne*, in die *Soziologie* eingegliedert¹³⁷, die als Gesamtwerk im selben Jahr, in dem Lessing seinen kulturkritischen Essay veröffentlicht, erscheint. Obwohl Raumqualitäten (z. B. Grenze, Nähe und Distanz, Fixiertheit, Nachbarschaft) und Raumgebilde (z. B. Staat, Haus, Kirche) von Simmel als rein formale Aspekte der Vergesellschaftung vorgestellt werden, die als „durch seelische *Inhalte* erzeugte Tatsachen“¹³⁸ für sich genommen wirkungslos bleiben, geht es Simmel um allgemeine beziehungssoziologische Strukturen, die im Kern topologisch sind und Wechselwirkungen¹³⁹ – ein Grundbegriff Simmelschen Denkens – zwischen vielerlei

¹³⁷ Georg Simmel 1992: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, = *Gesamtausgabe Band 11*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main, hier als »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, S. 687-790.

¹³⁸ Ebenda, S. 688.

¹³⁹ Zur Raumtheorie Simmels siehe Bernhard Schäfers und Bettina Bauer 1991: »Georg Simmels Beitrag zur Raumbezogenheit sozialer Wechselwirkungen«, in: Hartmut Häußermann et al. 1991 (Hrsg.): *Stadt und Raum – Soziologische Analysen*, Pfaffenweiler, S. 45-54.

Faktoren ermöglichen. Motiviert wird die Theorie zur räumlichen Differenzierung von den Beobachtungen der großstädtischen Moderne um 1900. Eine ausführliche Analyse der Simmelschen Raumtheorie als Beitrag zur Geschichte der Moderne hat Norbert Kuhn vorgelegt, die sich methodologisch an Simmels Raumbegriffen orientiert.¹⁴⁰ In *Die Großstädte und das Geistesleben* hat Simmel gezeigt, wie die kulturellen Umbrüche des 19. Jahrhunderts, die sich in der Transformation städtischer Strukturen geradezu vor den Augen ihrer Betrachter abspielten, neben weitreichenden Auswirkungen auf die Lebensverhältnisse und Sozialstruktur auch Veränderungen in der ästhetischen Wahrnehmung verursacht zu haben scheinen.¹⁴¹

Besagte Umstellungen, von dem Erlebnis des Städtischen und der Verstädterung ausgehend, spielen eine Rolle in den Wechselwirkungen zwischen sozialen und ästhetischen Erscheinungen, die von Simmel in der *Soziologie der Sinne* näher umrissen werden.¹⁴² Darauf sei nun etwas näher eingegangen. Simmel stellt eine Leistungsdifferenz von Auge und Ohr fest, die er an der Beschreibung der Wahrnehmungsstrukturen in den öffentlichen Verkehrsmitteln einer Großstadt festmacht. Die räumliche Ordnung und die Enge öffentlicher Verkehrsmittel erzwingen, daß sich Menschen „minuten- bis stundenlang gegenseitig anblicken“ und dabei kein einziges Wort miteinander wechseln. Simmel faßt seine Betrachtung über das Lebensgefühl der Moderne zusammen, indem er es charakterisiert als „Gefühl der Unorientiertheit in dem Gesamtleben, der Vereinsamung und daß man auf allen Seiten von verschlossenen Pforten umgeben ist.“¹⁴³ Trotz größter Nähe bleibt in der dicht gedrängten Menge die soziale Distanz der Personen unverändert. Er bringt damit einen anthropologi-

¹⁴⁰ Norbert Kuhn 1994: *Sozialwissenschaftliche Raumkonzeptionen. Der Beitrag der raumtheoretischen Ansätze in den Theorien von Simmel, Lefèbvre und Giddens für eine sozialwissenschaftliche Theoretisierung des Raums*, Saarbrücken, S. 15-52.

¹⁴¹ Georg Simmel 1995: »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: ders. 1995: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band 1*, = *Gesamtausgabe Band 7*, hrsg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main, S. 116-131.

¹⁴² Simmel 1992: »Exkurs über die Soziologie der Sinne«, in: ders. 1992: S. 722-742.

¹⁴³ Ebenda.

schen Aspekt ins Spiel, der, weil darin eine Bewertung der kognitiven Leistungsfähigkeit der Sinne enthalten ist, erkenntnistheoretische Konsequenzen nach sich zieht. Der Einzelne wird zunehmend isoliert, die gewohnte Gewichtung von Auge und Ohr verschoben. Das Sehen überwiegt das Hören in solchen Situationen jetzt bei weitem. Ursprünglich aber seien Auge und Ohr „auf die gegenseitige Ergänzung angelegt“¹⁴⁴ gewesen, und zwar „auf die Feststellung des plastisch-bleibenden Wesens des Menschen durch das Auge, auf die seiner auftauchenden und versinkenden Äußerungen durch das Ohr.“ Aus der Verungleichgewichtung entstehe eine neue zivilisatorische Wertigkeit, folgert Simmel. Und er nimmt an, die Dissoziierung der großstädtischen Lebensgestaltung, die aus der „*Steigerung des Nervenlebens*“¹⁴⁵ und „aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke“ hervorgehe, lasse sich schon als neue vereinheitlichende Sozialisierungsform deuten.¹⁴⁶ Die Instabilität des Ohres, die darin besteht, physiologisch alles, was kommt, aufnehmen zu müssen, entspricht der Sensibilisierung für die Unruhe, die konkret von der räumlichen Erfahrung der Großstadt ausgeht. Es tendiert zur Individualisierung der Wahrnehmung und fördert die Vervielfachung der Eindrücke, die in der massenhaften Erscheinung, wollte man alles verarbeiten wollen, die Sinne überfordern. Simmel führt aus, es „vermittelt die Fülle der divergenten Stimmungen des Einzelnen, den Fluß und die momentane Aufgipfelung der Gedanken und Impulse, die ganze Polarität des subjektiven wie des objektiven Lebens. Aus Menschen, die wir nur sehen, bilden wir unendlich viel leichter einen Allgemeinbegriff, als wenn wir mit jedem sprechen könnten.“¹⁴⁷ Die Reflexion über die mutmaßliche Einheit des städtischen Raums gleitet nach und nach über in das Erkennen einer in sich durch und durch widersprüchlichen Struktur, die zum erkenntnistheoretischen Sinnbild für die Rahmenbedingungen modernen Lebens wird.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 729. Blaukopf hebt die musiksoziologische Bedeutung dieser Überlegungen hervor, allerdings ohne auf deren erkenntnistheoretische Dimension einzugehen. Blaukopf 1996: S. 92ff.

¹⁴⁵ Simmel 1995: S. 116.

¹⁴⁶ Ebenda, vgl. S. 123.

¹⁴⁷ Simmel 1992: S. 732.

Exkurs über die Verortbarkeit des Hörens: *Die Frage nach der Möglichkeit der Verortung des Hörens in dem Fluß des subjektiven wie objektiven Lebens – so Simmel – erlaubt eine Feststellung von erheblicher Tragweite: das Hören befindet sich in stetem Übergang. Die Physik erklärt den akustischen Sachverhalt damit, daß sich die Schallwellen vom Ursprungsort als mechanische Störung durch das Trägermedium Luft fortpflanzen. Zur phänomenologischen Charakterisierung dieser Hörwelt nimmt Bernhard Waldenfels eine Unterscheidung zwischen dem Ort der Erzeugung eines Tons und seiner anschließenden Delokalisation durch Abstrahlung vor: „Der Ton hat wie jedes Geräusch oder jeder Klang eine Quelle, einen Ort, wo er erzeugt wird, doch der Ton selbst scheint ortlos, nicht lokalisierbar.“¹⁴⁷ Aus diesem dem Hören eigenen transitorischen Charakter leitet sich die – für Simmel und andere, nicht aber für Waldenfels geltende – anthropologiegeschichtliche Auffassung von der eingeschränkten Erkenntniskraft der Sinnesfunktion ab.*

Das Ohr ist ein Organ mit ›Nehmerqualitäten‹, weil es sich passiv verhält. Der Wahrnehmung kann es sich aus eigener Kraft nicht entziehen. Aus dieser physiologischen phänomenologischen Situiertheit heraus resultiert fast wie von selbst ein Nicht-Ort des Hörens, weil das Ohr trotz aller Feinheit seiner Lokalisierungsfähigkeit, die durch ein zeitliches Differenzierungsvermögen auftreffender Schallwellen entsteht und dabei kleinste Sekundenbruchteile kognitiv nutzt, schon immer überallhin unterwegs sein kann, ohne etwas dauerhaft in einem geometrisch-visuellen Sinne festzuhalten oder zu fixieren.

Selbst Helmuth Plessner konzidiert als ein Verfechter der Einheit der Sinne nur dem „Sehen und Tasten einen strukturellen Bezug zum Erkennen und Wahrnehmen“, den „das Hören bei all seiner Wahrnehmungsdienstlichkeit“ nicht besitze. „»Ich sehe etwas« und »Ich höre etwas« macht gnostisch keinen Unterschied, verdeckt aber die Art und Weise des Erlebens und bringt sie auf gleiche Niveaus. Diese Nivellierung kann man übrigens mit der Ausschaltung der Wahrnehmung erreichen: ich kann die Augen schließen, mir die Nase und die Ohren zuhalten – und, in gewissen Grenzen, Berührungen vermeiden. Trotzdem ist es merkwürdig, daß das menschliche Ohr sich selber nicht schließen kann wie das Auge. Eindring-

¹⁴⁷ Waldenfels 1999: S. 194.

lichkeit – nicht im Sinne von Intensität und Nachdrücklichkeit – ist ein Strukturmerkmal des akustischen Modus.“¹⁴⁸

Aus dem anthropologiegeschichtlich so vorgezeichneten, ja belasteten Nicht-Ort des Hörens folgt bei Immanuel Kant ein „Mangel der Urbanität“¹⁴⁹ in Verbindung mit Musik. Kant benutzt den Begriff der Urbanität noch im Sinne einer zivilisatorisch einzuhaltenden Begrenzung – also in der genau umgekehrten Tendenz wie der Begriff Urbanisierung hier verwendet wird. Der Mangel wird der Musik angelastet, weil sie – aus Schallwellen bestehend und dem akustischen Raum angehörend – transitorische Eigenschaften besitzen muß und daher als Lärmbelästigung empfunden werden kann: als persönliche Einschränkung von Freiheit.

Im ästhetischen Wahrnehmungszusammenhang geht eine nicht geringe Irritation davon aus, daß es den Unterschied zwischen Erzeugungs-ort und Ausbreitung gibt, der mit physikalischen Kategorien nicht eingeholt werden kann. Die ambivalente Empfindung, die eine solche Delokalisation auslöst, liegt – genau genommen – nicht nur in der Erfahrung eines Nicht-Orts begründet, sondern in der Gleichzeitigkeit von Ort und Nicht-Ort. Sie erst begründet eine panakustische Situation, eine Omnipräsenz oder, wie Pascal Amphoux zeigt, eine stadttypisch gewordene Ubiquitätserfahrung.

Amphoux erkundet in einem Überschneidungsbereich von Architekturtheorie, Urbanistik und akustischer Forschung die Situierung akustischer Phänomene in den räumlichen Strukturen des alltäglichen Lebens. Als Mitarbeiter einer Forschungsgruppe am Laboratoire Cresson, Grenoble, werden die Phänomene des akustischen Raums in enzyklopädischer Weise differenziert, geordnet und dekonstruiert nach den Rubriken:

- (a) ›psychologie et physiologie de la perception‹,
- (b) ›acoustique physique et appliquée‹,
- (c) ›sociologie et culture du quotidien‹,
- (d) ›esthétique musicale‹,

¹⁴⁸ Helmuth Plessner 1980: »Anthropologie der Sinne«, in: ders.: *Gesammelte Schriften III. Anthropologie der Sinne*, Frankfurt am Main, S. 344f.

¹⁴⁹ Immanuel Kant 1977: *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Band X, Frankfurt am Main, S. 269.

(e) ›architecture et urbanisme‹ und

(f) ›expressions scripturaires et médiatiques‹¹⁵⁰.

Zwischen Ubiquitäts- und Klangerfahrung besteht ein inneres Band : „Il y aurait donc une sorte de lien fondamentale et intrinsèque entre le son et l’ubiquité.“¹⁵¹ Daraus ergebe sich der Eindruck, woher der Klang auch komme, „il vient de partout et nulle part à la fois.“ Solchen Eindrücken, Erfahrungen und Erlebnissen ausgesetzt, erscheint eine Dimension, die gedeutet werden kann als Präsenz oder dem Zustand einer geheimen „manifestation d’une force supérieur ou d’un pouvoir transcendental : Dieu, l’État, la Nature, le Père.“¹⁵²

Solchen Reflexionen entspringen fächerübergreifende Konjunkturen, die, wie anfangs mit Bezug auf Luhmann gezeigt wurde, unter dem Gesichtspunkt der Steigerung von Rekombinationsmöglichkeiten zu sehen sind. Die Überschreitung von Fachgrenzen korreliert hier mit dem Überschreiten von Grenzen in den Räumen der Wahrnehmung, ohne die wir die Rahmenbedingungen von modernen Lebenszusammenhängen nicht zureichend erfassen könnten.

Die Rede von Rahmenbedingungen ist durchaus wörtlich zu nehmen: Simmel hat den Begriff der Grenze so ausgearbeitet, daß dieser sowohl soziologische als auch ästhetische Aspekte erfaßt und verbindet. Gegenstand der *Soziologie* sind Fragestellungen, die eine differenztheoretische Erörterung räumlicher Strukturen ermöglichen.¹⁵³ Zuerst nimmt Simmel

¹⁵⁰ Zur epistemologischen Grundlegung dieses Forschungsansatzes siehe Jean-François Augoyard · Henri Torgue (Hrsg.) 1995: *À l’écoute de l’environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, S. 14f.

¹⁵¹ Pascal Amphoux 1995: »Ubiquité«, in: Augoyard · Torgue 1995: S. 141-158, hier S. 142.

¹⁵² Ebenda, S. 150.

¹⁵³ Ich habe hier den differenztheoretischen, ontologiekritischen Formbegriff Luhmanns im Blick, der mit einer ähnlichen Denkfigur operiert. Dadurch wird es möglich, das Immanenz- und Transzendenzprinzip von Kunst einerseits den Erfordernissen seiner Systemtheorie anzupassen und andererseits die Polarität von Kunst und empirischer Welt als historisch bedingte Systemleistung zu erkennen. Ohnehin geht Luhmann davon aus, daß die „Einheit der Welt“ unerreichbar sei: „sie ist weder Summe, noch Aggregat, noch Geist.“ Niklas Luhmann 1997: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 51.

eine methodologische Abgrenzung vor. Der Begriff sei zwar in „allen Verhältnissen von Menschen“¹⁵⁴ bedeutsam, aber seine Verwendung bedürfe in einem soziologischen Sinne einer näheren Bestimmung. Denn nur wo der Begriff „die Sphäre des Andern“ bezeichne, sind Wechselwirkungen am Werk, die eine „soziologische Grenze“¹⁵⁵ entstehen lassen. Der Ursprung der soziologischen Grenze liegt jedoch nicht in den topographischen Eigenschaften einer Stadt, eines Bezirks oder einer Landschaft, sondern die Wahrnehmung räumlicher Grenzen resultiere vielmehr aus Übersetzungen in geistige Vorgänge: „Wenn dieser Allgemeinbegriff des gegenseitigen Begrenzens von der räumlichen Grenze hergenommen ist, so ist doch, tiefer greifend, dieses letztere nur die Kristallisierung oder Verräumlichung der allein wirklichen *seelischen* Begrenzungsprozesse.“¹⁵⁶ Nach Simmels Auffassung ist Verräumlichung – hier metaphorisch umschrieben als Kristallisierung – eine Ausdrucksweise, welche die Wahrnehmung von Differenz einschließt. Ein weiterer Gesichtspunkt besagt, daß es sich dabei um ein prozessuales Geschehen handelt. Eine Grenze ist „eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.“¹⁵⁷ Simmel öffnet an dieser Stelle die kantianische Erkenntnis, der Raum sei das Resultat einer synthetischen Tätigkeit, für eine soziologische Anschauung, die zugleich wirklich, sinnlich und ›ästhetisch‹ ist.

Simmels differenztheoretisch angelegter Begriff der Grenze kann bereits auf eine längere Vorgeschichte zurückblicken, die der ästhetischen Reflexion entstammt. Der Begriff wird auf künstlerische Zusammenhänge übertragen, und zwar hier auf die funktionalen Eigenschaften eines Bilderrahmens. Der Grundgedanke des Essays *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch* (1902) besteht darin, die Einheitsvorstellung von Kunstwerken innerhalb des Rahmens zu lokalisieren und ihn dadurch abzugrenzen. Mit der Differenz zielt Simmel zugleich darauf ab, den Zusammenhang von geistiger Welt und Wirklichkeit auf paradoxe Weise zu bekräftigen. Mittels des Rahmens bzw. der Grenze öffnet sich dem Betrachter im Kunstwerk eine eigene, geistige Welt, die sich darbietet, als stünde sie zur sozialen Welt im Gegensatz. Insofern bezeichnet der Rahmen „Dis-

¹⁵⁴ Simmel 1992: S. 696.

¹⁵⁵ Ebenda, »Exkurs über die soziale Begrenzung«, S. 698-702, hier S. 699.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 697, vgl. auch S. 699.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 697.

tanz und Einheit, Antithese gegen uns und Synthese in sich“¹⁵⁸. Grenzen und Rahmen erzeugen Räume durch Differenz.¹⁵⁹ Sie benennen Grundunterscheidungen, die für die soziologische Verortung von Kunst konstitutiv sind, weil Kunsterleben gleichzeitig aus den Alltagsroutinen herausfällt und dennoch stets in die Prozesse des alltäglichen Lebens eingebunden ist. Wie geschieht das?

Bilderrahmen bestimmen das, was sie umgeben, als Kunst – auf der nächst höheren Ebene dem gerahmten Bild vergleichbar, das seinerseits eine symbolische Rahmung dadurch erhält, wenn es im Museum hängt und derart durch einen Vorgang sozialer Konstruktion einen Kunstwert erhält. Als räumlicher Rahmen einer Gruppe bildet das Museum einer Stadt in einem sozialräumlichen Sinne eine Grenze zu jenen, die nicht zur Gruppe von Museumsbesuchern gehören. Auch markiert das Museum als baulicher Bestandteil einer Stadt auch eine Stelle sozialer Differenz, die in der Gliederung der städtischen Struktur segregativ zur Erscheinung kommt. „Auch nach dieser Seite hin“¹⁶⁰, so Simmel, drücke „sich das innerlich-soziologische Wesen des Stadtlebens in der Sprache des Raumes aus.“ Neuere empirische Untersuchungen helfen dabei das, was sich jeweils „zwischen dem Diesseits und Jenseits einer Grenze“¹⁶¹ entspinnt, als Erlebniskontexte historisch zu rekonstruieren. Der Raum der ›Stadt‹ wird zu einem Faktor der *Thematisierung* akustischen Erlebens.

1.3.3 Die Stadt und die Wirklichkeit akustischer Illusionen

In der Schrift *L'espace sonore de la ville au XIX^e siècle* greift der Architekturtheoretiker und Urbanist Olivier Balaÿ den Sachverhalt auf, wie in der Romanliteratur des 19. Jahrhunderts die Veränderung der städtischen Klangsphäre durch den industriell forcierten Urbanisierungsprozeß genau

¹⁵⁸ Georg Simmel 1995: »Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch«, in: Simmel 1995: S. 101-108, siehe hier S. 102.

¹⁵⁹ Bei Martin Heidegger wird diese Differenz selbst zum Raum, zu einem geräumten Raum der Leere, der zwischen dem Kunstraum einer Plastik und dem Raum, der die Plastik ausstellt, vermittelt. Vgl. auch Heidegger 1969.

¹⁶⁰ Simmel 1992: S. 713.

¹⁶¹ Ebenda, S. 702.

bemerkt und thematisiert wird. Am Beispiel von Lyon zeichnet er anhand historischer Dokumente die Entwicklung der städtischen Klangsphäre nach. Balay behandelt die Wandlung der akustischen Verhältnisse im öffentlichen Raum durch stilistisch und verkehrstechnisch bedingte bauliche Maßnahmen und beschreibt, wie diese Veränderungen damals von der Bevölkerung wahrgenommen wurden.¹⁶²

Hinsichtlich der künstlerischen Verarbeitung läßt sich durch den empirischen Abgleich zwischen den Beobachtungen in der Bevölkerung und der künstlerischen Weiterverarbeitung solcher Erfahrungen schließen, daß und *wie* umweltliches Erleben auf ästhetische Einstellungen einwirkt oder die Konzeption bestimmter ästhetischer Szenarien, die diesen Zusammenhang thematisieren, anregt, wenn die gesellschaftliche Entwicklung den Rahmen dafür hergibt.

Etwa so: In der literarischen Transformation des auditiven Erlebens von Paris in Marcel Prousts *La Prisonnière* aus *À la recherche du temps perdu* öffnet sich uns die Vieldeutigkeit solcher Hörwelten wie von selbst. „L’ouïe, ce sens délicieux, nous apporte la compagnie de la rue dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur.“¹⁶³

Der Erzähler befindet sich mit Albertine im Schlafzimmer, er liegt im Halbschlaf. Das Ohr, nicht das Auge regt seine Erinnerung und Phantasie an. Zunächst schiebt sich der Nachklang abendlicher Opernbesuche in die Erinnerung und überformt die von außen eindringende Welt der Klänge. BORIS GODUNOW (1869/1872) von Modest Mussorgsky und PÉLLEAS ET MÉLISANDE (1902) von Claude Debussy werden in Betracht bezogen, später – so ist zu lesen – ein Oper von Jean-Philippe Rameau. Oder ist es vielleicht doch ALCESTE (1674) von Jean-Baptiste Lully? – Schon überlagern sich diese ungefähren Erinnerungen mit dem Vergleich

¹⁶² Je eigene Kapitel sind Émile Zola, Honoré de Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert und Marcel Proust gewidmet. Siehe Olivier Balay 2003: *L’espace sonore de la ville au XIX^e siècle*, Grenoble, S. 141-178.

¹⁶³ Marcel Proust 1999: *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*, Paris, S. 1689. Balay beschäftigt sich mit anderen räumlich-akustischen Phantasmagorien aus der *Recherche*, darunter mit der berühmten Telephon-Szene des Erzählers mit der Großmutter in *Du côté de chez Swann*, die klangliche Orte des Erinnerens entstehen lassen. Vgl. Balay 2003: S. 165-173, siehe auch den Artikel »Filtrage«, ders. 1995, in: Augoyard · Torgue (Hrsg.) 1995: S. 59-67, hierzu vgl. S. 66.

des Psalmodierens „d’une prêtre en cours d’office dont ces scènes de la rue ne sont que la contrepartie bon enfant, foraine, pourtant à demi liturgie.“¹⁶⁴ Die Anregung zu dieser Szene beruht auf der als ›roman musical‹ bezeichneten Oper LOUISE (1887-1896) von Gustave Charpentier mit ihren musikalischen Milieudarstellungen.¹⁶⁵ Das Vexierspiel zwischen Sakralsphäre und Straßen- und Marktszene beschäftigt den Erzähler so sehr, daß er darüber nachzudenken beginnt, was er im Schlaf alles versäumen könnte zu hören. Indem er darüber reflektiert, was ihm von den „cris où nous est rendue sensible la vie circulante des métiers, des nourritures de Paris“¹⁶⁶ entgeht, durchlebt er in den Traumsequenzen eines leichten Schlafs eine andere Wirklichkeit dieses städtischen Alltags, transformiert von der Erfahrung der Musik.

Der Gedanke an Albertine, die bei ihm ist und dieser Geschäftigkeit gern zuhört, befördert die Dramaturgie der Imagination. Aus dem Geschrei der Händler, die Muscheln, Fisch, Obst, Gemüse und Wein anbieten oder zum Lumpenaufsammeln gekommen sind, kristallisieren sich immer wieder einzelne sakrale Momente heraus, die an die Liturgien von Messe oder Requiem erinnern. Selbst der Tonfall eines Lumpenhändlers und Abdeckers gleicht dem Tonfall zelebrierender Priester, „digne de l’accentuation réglée par le grand pape du VII^e siècle“¹⁶⁷. Diese Wandlungsfähigkeit erlebt der Erzähler indessen als Glück, da die „matériau parfois la plus grossière de la vie“ auf eine Weise behandelt werden kann, daß sie „s’effiler jusqu’à des hauteurs énormes, qu’on ne la reconnaît pas.“¹⁶⁸

¹⁶⁴ Proust 1999: S. 1689.

¹⁶⁵ Siehe die literaturwissenschaftlichen Nachweise in Marcel Proust 2002: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 5. Die Gefangene*, hrsg. v. Luzius Keller, Darmstadt, S. 622f. und 625. Vgl. auch in diesem Buch Kap. 3.5.2.

¹⁶⁶ Proust 1999: S. 1697.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 1698. Gemeint ist Papst Gregor I (reg. 590-604).

¹⁶⁸ Ebenda, S. 1693.

1.3.4 Die Widersprüchlichkeit des städtischen Raums

Einerseits mit Blick auf Foucault, andererseits unter Beibehaltung einer sich auf Karl Marx stützenden Dialektik zeichnet Henri Lefèbvre in *Die Revolution der Städte* ein widersprüchliches Bild der städtischen Entwicklung. Damit unterstreicht Lefèbvre, daß topologische Reflexion und relationales Abwägen nicht *per se* einen Gegensatz zu dialektischen Denkfiguren bilden müssen. „Ein erneuertes Raum-Zeit-Gebilde entsteht, eine Topologie, ganz anders als das Raum-Zeit-Gebilde aus der Landwirtschaft (das zyklisch gewesen war und lokale Eigenheiten Seite an Seite nebeneinandergestellt hatte), anders auch als das Raum-Zeit-Gebilde der industriellen Epoche (das nach Homogenität strebte, nach einer rationalen und durch Zwangsplanung bewirkten Einheit).“¹⁶⁹ Durch den Zusammenprall der Logiken der Ware, des Staates, des Gesetzes, der kommunalen und regionalen Raumordnung, des Alltagslebens, der Sprache, der Kommunikation, der Information und anderes mehr ist ein heterotopes räumliches Gebilde entstanden; Lefèbvre schlußfolgert: „Der städtische Raum *ist* konkreter Widerspruch.“¹⁷⁰

Lefèbvres Schrift eröffnet – anders als Foucault – erstmals einen Zugang zu einem *prozessualen Verstehen des Räumlichen*, die für die *Fragen der Raumkonstitution von zentraler Bedeutung* sein wird. Raum ist ein gesellschaftliches Produkt, „die Entfaltung der Welt der Ware ergreift das die Objekte enthaltende Gefäß“¹⁷¹, den Raum. In Lefèbvres These von der Produzierbarkeit des Raums treffen wir auch eine behälter-räumliche Auffassung an, die bereits im Zusammenhang mit dem physikalistischen Erbe unserer Raumvorstellungen erörtert worden ist. Bezeichnet Lefèbvre den städtischen Raum als konkreten Widerspruch, so hebt Blumenberg dagegen nun dessen illusionären Charakter explizit her-

¹⁶⁹ Lefèbvre 1972: S. 43.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 46 und vgl. S. 41. Lefèbvres Ausführungen lassen die Kenntnis des Foucaultschen Vortrags vermuten: vgl. ebenda, S. 44f., z. B. mit Foucault 2005: S. 938f. Überlegungen zur Eigenart und der gesellschaftlichen Bedeutung von Heterotopien hat Lefèbvre erstmals in der 1968 erschienenen Schrift *La vie quotidienne dans le monde moderne* (deutsch 1972a: *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, Frankfurt am Main, vgl. S. 222) unter einem dialektischen Aspekt angestellt.

¹⁷¹ Siehe Lefèbvre 1972: S. 164.

vor. Großstädtische Räume erzwingen eine Disparität der Wahrnehmung, die von Blumenberg, an Simmels Analysen anknüpfend, auf das Höhlengleichnis bezogen wurde. „Die Überflutung des Gehörs in der Großstadt ist nicht informativ, sondern illusionär; der Lärm schließt jeden in seine Höhle, auch wenn Simmel noch nichts von transportablen Kopfhörergeräten wußte oder, bezeichnender für andere Systeme, von den auf Straßen aufgestellten Lautsprechern.“¹⁷²

Trotzdem erlangt das Sehen, obwohl die Umwelt wie nie zuvor mit Geräuschen angefüllt ist, ein Übergewicht „über das Hören Anderer“.¹⁷³ Blumenberg weist auf die Möglichkeiten zur Privatisierung und Individualisierung der Reizüberflutung durch die Stadt hin. Gemeint sind die modernen Medien in ihren Anfängen und die vielfältigen Ent- und Verkopplungsmechanismen des akustischen und visuellen Raums, die eben bei Proust zu besichtigen waren. Die abgeschottete Situation, die Differenz zwischen innen und außen, regt zu einer weiteren Verknüpfung von Stadt und Höhle mit Blick auf den philosophiegeschichtlich bedeutsamen Ort des platonischen Höhlengleichnisses in erkenntnistheoretischer Hinsicht an: „Die Stadt ist die Wiederholung der Höhle mit anderen Mitteln. Sie ist vor allem Abschirmung gegen alle Realitäten, die sie nicht selbst hervorbringt oder als bloße Materialien in sich hineinzieht. Im Schutz dieser Abschirmung ist sie der Inbegriff von Künstlichkeit. Die Stadt verdrängt die Wirklichkeit dessen, wovon sie abhängig ist, läßt den parasitären Zug in ihrer Existenz gegenüber einem weiten Umfeld von ›Zulieferungen‹ im weitesten Sinne vergessen.“¹⁷⁴

Die Metapher von der Stadt als Höhle wäre aber unvollständig, ohne die akustischen Bedingungen, die in ihr herrschen, zu erwähnen. Blumenberg beruft sich dazu auf Simmels *Soziologie der Sinne*, um Simmels Darstellungen im Licht der Metaphorik des Höhlengleichnisses aufzugreifen. Blumenberg geht „auf die Höhlennatur der modernen Großstadt im Zusammenhang mit der Funktionsdifferenz der Sinne“¹⁷⁵ ein, um räumliche Homogenisierung als phantasmagorisches Erlebnis unüberschaubarer diffuser Eindrücke zu beschreiben. In diesem Sinne überbieten die elek-

¹⁷² Hans Blumenberg 1996a: *Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main, S. 80.

¹⁷³ Simmel 1992: S. 727.

¹⁷⁴ Blumenberg 1996a: S. 76.

¹⁷⁵ Ebenda.

tronischen Medien nur die medialen Eigenschaften städtischer Wahrnehmungsweisen. Aus ihnen entspringt durch neue Koppelungen „Kultur, wenn sie als besonderer Raum entdeckt“¹⁷⁶ wird.

1.3.5 Hören und Sehen in diluvialer Landschaft: Lärm als Urkatastrophe der Wahrnehmung

Spuren der Verungleichgewichtung von Hören und Sehen, die mit der für den europäischen Kulturkreis typischen unterschiedlichen erkenntnistheoretischen Bewertung der beiden Wahrnehmungsmedien korrespondiert, lassen sich bis zur Grenze der Vorgeschichte zurückverfolgen. Schon in den Anfängen der Geschichte der Stadt beginnen sich die Konturen einer Geschichte der Wahrnehmung abzuzeichnen, und zwar als krisenhaft erlebte Situation.

So spielen die Wahrnehmungsbedingungen, die sich in der noch jungen Kulturform Stadt herausgebildet haben, auf der Suche nach Erklärungen, warum es etwa zu den Überschwemmungskatastrophen im vierten Jahrtausend v. Chr. in Mesopotamien kommen konnte, eine bedeutende Rolle. Dies wird plastisch in den schriftlichen Erinnerungen an die Sintflut, die in den mythischen Überlieferungen der Sumerer, im *Atrahasis*-Mythos, einer mit dem babylonischen *Gilgamesch*-Epos verwandten, älteren Dichtung, wachgehalten wurden. Der sumerische Gott Enlil – mit ihm erscheinen vor mehr als viertausend Jahren erste Spuren einer Geschichte des Hörens – konnte wegen des Tumults, den die Menschen verursachten, nicht mehr schlafen. In seinem Bedürfnis nach Stille schält sich bereits im Altertum die Problematik einer doppelten, sowohl ästhetischen wie kogni-

¹⁷⁶ Wolfgang Pircher 1995: »Höhlenansichten. Bedingungen und Folgen von Platons Höhlengleichnis«, in: Michael Fehr / Clemens Krümmel / Markus Müller (Hrsg.) 1995: *Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien*, Köln, S. 25-35; hier S. 25; zur Rolle von Entdifferenzierung und Differenzierung im Hinblick auf Koppelung und Entkoppelung medialer Kontexte sei verwiesen auf: ebenda, Siegfried J. Schmidt 1995: »Platons Höhle – Ein philosophischer Betriebsunfall«, S. 36-56, hier S. 45. Auf den Austritt aus der Höhle als Metapher für ein auch evolutionär zu verstehendes Geburtstrauma des Menschen spielt Wolfram Ette 2002 an: »Thesen zu Musik, Technik, Raum«, in: *Musik & Ästhetik*, 6. Jg., Heft 24, Oktober 2002, Stuttgart, S. 60-67, vgl. hier S. 61f.

tiven Unruhe heraus. Enlil, als Gott für die Länder und auch für die jungen Städte zuständig, wuchsen die Dinge schließlich über den Kopf.

*Twelve hundred years had not yet passed
When the land extended and the people multiplied.
The land was bellowing like a bull,
The god got disturbed with their uproar.
Enlil heard their noise
And addresses the great gods,
'The noise of mankind has become too intense for me,
With their uproar I am deprived of sleep.'*¹⁷⁷

Der *Atrahasis*-Mythos erzählt weiter, daß die Götter beschlossen hatten, die Menschen – die geschaffen wurden, um ihnen zu dienen – mit einer Sintflut zu vernichten. Die Vereinbarung sollte geheim gehalten werden. Mit günstigen Zeichen versuchten die Götter den Gedanken an drohendes Unheil gar nicht erst aufkommen lassen. Dies war nötig, weil sich die Menschen durch Himmelsbeobachtung inzwischen erhebliche Erkenntnisse über Astronomie und Meteorologie erworben hatten, die zur Organisation der Landwirtschaft, des Kults, der Kriegsführung gebraucht und kenntnisreich angewandt wurden. Erzählt wird eine Geschichte, bei der die Gewichtung der Wahrnehmungsebenen bereits differiert. Ihre Schlüsselfiguren sind der Wassergott Enki, der uns als Schöpfer der Menschheit vorgestellt wird, und Atrahasis – eine Figur, die im *Gilgamesch*-Epos in der des Utnapischtim aufgegangen ist. Von dort aus führen andere personale Verzweigungen der vorderorientalischen Mythologien zur Sintflutgeschichte der Bibel und Noah und schließlich zu Prometheus.¹⁷⁸

Der Mythos erzählt von Atrahasis' Rettung durch den Wassergott Enki, der seinem obersten Gott das Übel mit den Menschen ›eingebrockt‹ hatte. Enki hintergeht den Götterrat. Er begibt sich zu dem Hause des Atrahasis, das – dem *Gilgamesch*-Epos zufolge – im sumpfigen Mün-

¹⁷⁷ W. G. Lambert and A. R. Millard with M. Civil 1969: *Atrahasis. The Babylonian Story of the Flood*, Oxford, S. 73, Z. 1-8.

¹⁷⁸ Zur Konkordanz der Götter und Personen in den Epen siehe Lambert et al. 1969: S. 89, Z. 20 ff., und Wolfram von Soden (Hrsg.) 1988: *Der Gilgamesch-Epos*, übersetzt von Albert Schott, Stuttgart, S. 93f., Z. 20ff.

dungsgebiet von Euphrat und Tigris, weit ab von den Städten, gelegen haben muß. Und um sich an die Absprache der Form nach zu halten, fordert er die Wände von Atrahasis' Rohrhaus auf, seinen Worten zuzuhören. Doch im Hausinneren ist die Warnung Enkis vor der Sintflut zu vernehmen. Und so baut Atrahasis aus seinem Haus ein Schiff, er rettet sich und das Leben überhaupt, aber er wird es – anders als in der biblischen Geschichte von der Arche Noah – nur in Samenform mitnehmen. Enki, der Wassergott und Schöpfer des Menschen, setzt mit einem simplen Trick (– List wäre zuviel gesagt –) auf jener Grenze an, an der die akustischen Begleiterscheinungen des alltäglichen Lebens zu Lärm werden: Hauswände trennen mit den Lebensbereichen zugleich individuelle Sinnsphären, sie teilen den Raum in öffentliche und private, sichtbare und nicht sichtbare Bereiche. Wände unterscheiden zwischen innen und außen, und sie teilen den Raum in eine akustische und visuelle Sphäre auf: Was jeweils auf der anderen Seite geschieht, kann gehört, aber nicht gesehen werden. Sichtbarkeit ist das Kriterium für die Gültigkeit einer Mitteilung. Hören allein genügt nicht.

In dieser Erzählung ist die kognitive Gleichrangigkeit von Hören und Sehen, anders als in anderen Kulturen, zerbrochen. Der Götterrat billigte Enkis Vorgehen; erkenntnistheoretisch stehen sie damit auf der Seite des Sichtbarkeitspostulats. Der akustische Raum läßt nur eine seinem Wesen nach defizitäre Verortbarkeit zu, weil die auditive Wahrnehmung keine visuelle Bestätigung erfährt.

Lärm ist die natürliche Folge aus der Dichte und Mannigfaltigkeit des Zusammenlebens. Ethymologisch erinnert Lärm an Alarm, der ursprünglich eine drohende Gefährdung der sozialen Ordnung durch äußere Kräfte anzeigt. In den Städten kommt diese Bedrohung aus der sozialen Ordnung selbst und scheint sie, von der Position Enlils aus betrachtet, gleichsam zu widerrufen. Lärm macht keinen Sinn. Er ist unstrukturiert, funktionslos und wirkt entstrukturierend. Handel und Verkehr erzeugen Unruhe, die über den Umschlag von Waren weit hinausreicht und das städtische Leben mit fremden kulturellen Einflüssen durchdringt. Lärm wird zum akustischen Zeichen einer unbegreiflich vieldeutigen, kontingenten und irgendwie aus den Fugen geratenen Wirklichkeit. Daß Unordnung und Unübersichtlichkeit auf einen Zustand von Verderbnis hindeu-

ten oder zwangsläufig nach sich ziehen, mochte im Altertum die plausible Erklärung dafür sein, warum Städte zum bevorzugten Ziel göttlicher Kollektivstrafen wurden. Noch Leonardo da Vinci sieht den Weltuntergang als Sintflut kommen – eine Auffassung, die sich bis ins 18. Jahrhundert hält.¹⁷⁹ Im Mythos zeigt sich, warum die Entstehung der Stadt die Entkoppelung von Hören und Sehen begünstigt hat. Lärm wird zum Politikum, weil der Bruch der Einheit von Ordnung und Ortung als *nomos* der Wahrnehmung angezeigt wird.¹⁸⁰ Die Sintflut ist in der Moderne zu einer Metapher für Reizüberflutungen geworden, die es nicht einfach zu bekämpfen, sondern vor allem zu selektieren und zu transformieren gilt.

Massimo Cacciari – Philosoph, mehrmals Bürgermeister von Venedig, Anreger und Librettist einiger Werke des Komponisten Luigi Nono – hat es als Stadtsoziologe unternommen, ein Theorem Carl Schmitts bei seinen Überlegungen zur Zukunft des Lebens und Wohnens in den Städten ins Spiel zu bringen. Darauf möchte ich hier nur insoweit eingehen, als Cacciari seine Untersuchung der deutschen Stadtsoziologie – zur Diskussion stehen deren Exponenten Ferdinand Tönnies, Georg Simmel und Max Weber¹⁸¹ – auf den Aspekt hin betrachtet, ob der von ihnen beschriebene Verstädterungsprozeß auch eine Auflösung der „Einheit von Ordnung und Ortung“¹⁸² reflektiert. Vor allem Simmels Beiträge zur Charakterisierung der modernen Großstadt haben Cacciari zu einer Auseinandersetzung über die Entortung als Folge des Urbanisierungsprozesses geführt.

¹⁷⁹ Vgl. hierzu Alain Corbin 1990: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750 – 1840*, Berlin, S. 18.

¹⁸⁰ Den Ausdruck „Ortung und Ordnung“ entnehme ich Carl Schmitts Schrift *Der Nomos der Erde*, bezogen auf „eine Geschichte raumhaft bestimmter Gründungsvorgänge“, wie sie mit Stadtgründungen und Beginn von Geschichtsschreibungen verbunden sind. Die Verrechtlichung des akustischen Raums durch Lärm- bzw. Emissionsschutzgesetzgebungen ist Anlaß für die Übertragung einer völkerrechtlichen Theorie auf den Raum der Wahrnehmung. Carl Schmitt 1997: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Vierte Auflage, Berlin, S. 50.

¹⁸¹ In dem Essay »The Dialectics of the Negative and the Metropolis«, der 1973 in italienischer Sprache in Rom erschien, behandelt Cacciari die Stadtsoziologie Max Webers, Ferdinand Tönnies' und Georg Simmels. Siehe Massimo Cacciari 1993: *Architecture an Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, New Haven and London, vgl. insbesondere S. 3-42.

¹⁸² Schmitt 1997: S. 217.

Doch wirft er Simmel vor, er gehe bei der Analyse der Negativität der disparaten Empfindungs- und Wahrnehmungsweisen, die zur Entwurzelung des großstädtischen Menschen führen, nicht weit genug, denn: „Simmel does not utilize the perspective of negative thought, which would have allowed him the *theory* of the Metropolis by seeing the Metropolis as the fundamental system of the social integration of the growth of capitalism.“¹⁸³

Das wird etwa an Simmels Auffassung deutlich, derzufolge die Dissoziierung der großstädtischen Lebensformen nichts anderes als „nur eine ihrer elementaren Sozialisierungsformen“¹⁸⁴ sei. Erst Walter Benjamin löse in seinen von Simmel angestoßenen Untersuchungen den Anspruch negativen Operierens ein. Tönnies dagegen entwerfe, kritisiert Cacciari weiter, eine nostalgische Vision der Stadt als *polis*.¹⁸⁵ Doch besitzt diese Mystifizierung, welche die Widersprüche großstädtischen Lebens unter den Tisch kehrt, eine Attraktivität, weil sie an ihr die Wirkung Zusammenhalt stiftender gesellschaftlicher Phantasmagorien studieren läßt. Webers Widerstand gegen die Idylle von Tönnies wird mit dem Hinweis auf die desillusionierenden Ausführungen über die Stadt als Unort in Nietzsches *Also sprach Zarathustra* kenntlich. Für Cacciaris Umgang mit dem Schmittschen *nomos*-Theorem ist entscheidend, daß er Schmitts Forderung nach Wiederherstellung des Zusammenhangs von Ordnung und Ortung als unendlichen, infinitesimalen Prozeß versteht, weil Negativität als Merkmal, als Errungenschaft der Moderne nicht einfach rückgängig gemacht werden kann.¹⁸⁶

¹⁸³ Cacciari 1993: S. 10.

¹⁸⁴ Simmel 1995: S. 123.

¹⁸⁵ Cacciari 1993: vgl. S. 23f.

¹⁸⁶ Walter Benjamin ist für Cacciari ein Kronzeuge für den Einfluß von Schmitt auf die politische Linke. Ein Brief von Benjamin über die Rolle der *Politischen Theologie* als Inspirationsquelle für die Schrift *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* an Schmitt ist wiedergegeben bei Jacob Taubes 1987: *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*, Berlin, S. 27. Die Brisanz solcher Zusammenhänge liegt angesichts der Tatsache, daß sich Schmitt 1933 für die staatstheoretischen und räumlichen Phantasmen der Nationalsozialisten in den Dienst stellen ließ, auf der Hand. Die Reichweite raumtheoretischer Überlegungen wurde geschichtlich zunächst eher von der politischen Rechten erkannt. Das erklärt soziologisch-historisch auch die spätere Zurückhaltung gegenüber Raumtheorien, die in totalitären Landschaften obskure Blüten treiben konnten. Taubes nimmt als jüdi-

1.4 Unterwegs zu einer urbanisierten Musik

Nicht nur ästhetisch, auch kognitiv beginnt sich – lange vor John Cage – die Erkenntnis durchzusetzen, daß Musik als akustisches Phänomen sowohl dem Kontext der Geräuschwelt zuzuordnen ist, als auch, daß die Grenzen fließend sind. Musik und Geräusch sind im akustischen Raum empirisch korepräsentiert. Nicht einmal von Lessing wird bestritten, daß „Ton, Klang und Geräusch“ nicht nur nicht streng von einander abgrenzbar sind, sondern daß es sogar „durchaus unnötig“¹⁸⁷ ist, dies zu tun. Die Differenz zwischen Geräusch und Musik wird zum Erleben der Gegenwart der „phänomenalen Gegebenheitsweise der Musik“ in Relation gesetzt zum „Charakter des Anzeigens und Hinweisens“¹⁸⁸ des Geräuschs aus der Umwelt. Damit ist im Kern der Schritt getan, für die Wahrnehmungszumutungen der modernen Welt Verwendungsszenarien zu entwickeln, die begründet und sinnhaft erscheinen. Für den Psychologen Erwin Straus liegt diese Beziehung in seiner Untersuchung *Vom Sinn der Sinne* schon vor, mit der Tendenz, Lessings kulturkritische Auffassung umzukehren. „Musik beginnt damit, Geräusche zu Klängen zu läutern“¹⁸⁹, formuliert Straus gegen Ende der 1920er Jahre, die Linie von Helmholtz und der Futuristen fortsetzend. Straus sieht – mit anderer Akzentuierung als der Musikpsychologe Albert Wellek – in seinen Überlegungen eine Homogenisierung des akustischen Raums verwirklicht, die das Musikerlebnis als eine reine, den Raum erfüllende Bewegung erschafft.¹⁹⁰ Und so beginnt die künstlerische Nutzung der Geräuschhaftigkeit von Musik als ein nun zu legitimierender Teil ihrer Wirklichkeit und ihres Informationsgehalts einen ästhetischen Konflikt zu beschreiben, dem sich besonders die Musik der Avantgarde ausgesetzt hat. Dieser Konflikt wird dadurch

scher Religionsphilosoph eine kritische Würdigung vor, die den Rang der raumtheoretischen Leistung Schmitts trotz aller Gegensätze bestätigt.

¹⁸⁷ Lessing 1908: S. 37, Fußnote.

¹⁸⁸ Erwin Straus 1960: »Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung«, in: ders.: *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, Berlin · Göttingen · Heidelberg, S. 147.

¹⁸⁹ Erwin Straus 1956: *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin · Göttingen · Heidelberg, S. 399.

¹⁹⁰ Straus 1960: vgl. S. 176; vgl. Husserl 1991: S. 66ff., siehe auch Kap. 2.1.4.

verkompliziert, wenn die reflexiven Kräfte, welche die Sache einer reinen Ästhetik vertreten, den vorreflexiven Strukturen der Wahrnehmung hinterhereilen, die zur Aufrechterhaltung der *illusio* des Felds beitragen.

Erst aus der relationalen Verbindung der beiden Raumqualitäten ergibt sich die erlebnisrelevante Qualität. Eine strikte Trennung zwischen einem inneren musikalischen Raum und einem äußeren Umweltraum ist keineswegs zwingend. Damit sind jedoch weitere Konflikte programmiert: Die innenorientierte musikalische Autonomieästhetik wird genau diesen Konnex als der Musik, wesensfremd verwerfen. Das Erscheinen der empirischen Wirklichkeit in der Musik macht sich als ästhetischer Unruhefaktor als ihr heterotopes Moment bemerkbar. Nicht viel anders verhält es sich in der Malerei des 19. Jahrhunderts, wo die Auflösung von Wahrnehmungskonventionen, die vielleicht zuerst bei William Turner am greifbarsten wird, dann aber motivisch, so Jens Kastner, in der „Hinwendung zur modernen Großstadt“ mit ihren „perspektivischen und farblichen Verschiebungen“ zur Abwendung „von der bürgerlichen Welt der historischen Motive und von den Konventionen ihrer Wahrnehmung“¹⁹¹ führt. Dies ist der von Foucault am Beispiel von Edouard Manet – stellvertretend für die Impressionisten, den ›refusés‹ – beschriebene Effekt, daß ein ästhetischer Wandel einen moralischen Skandal auslöst.¹⁹²

Dessen Forum wird vorzugsweise der Raum der großstädtischen Öffentlichkeit: Besagter Effekt findet seine Gegenstücke etwa in dem Verriß der Opéra bouffon ORPHÉE AUX ENFERS (1858) von Jacques Offenbach durch den Kritiker Jules Janin¹⁹³, weil ein sakrosankter Mythos zur Gesellschaftssatire umfunktioniert wurde. Siegfried Kracauer hat am Beispiel Offenbachs erhellende Worte dafür gefunden, wie sich die Wahrnehmung und das Erkennen von Innovation erst allmählich herauskristallisieren kann: „Werke, die Neuerungen sind, benötigen eine gewisse Zeit,

¹⁹¹ Jens Kastner 2009: *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien, S. 49.

¹⁹² Zu Foucault vgl. ebenda.

¹⁹³ In dem ›Journal des Débats‹. Dazu siehe Hermann Hofer 1987: »Jacques Offenbach und Hector Berlioz gegen Napoléon III. oder: Das Schweigen der französischen Staatsanwaltschaft anstatt eines Prozesses gegen Orphée aux enfers, La belle Hélène und Les Troyens«, in: *Jahrbuch für Opernforschung*, Band 2, hrsg. von Michael Arndt / Michael Walter, Frankfurt am Main, S. 75-86.

um jene Mißverständnisse zu erzeugen, kraft derer sie zünden.“¹⁹⁴ Etwas ›Heiliges‹ wurde angegriffen: Der ästhetische Wandel erzeugt eine von Max Weber in seiner Religionssoziologie beschriebene Spannung, die auf einem doppelten Effekt der Autonomisierung von Kunst zurückgeht. Weber sieht in der von ihm hervorgehobenen bewußten Entdeckung des spezifisch Künstlerischen einen Prozeß, in dem „das Gemeinschaftstiftende der Kunst ebenso wie ihre Verträglichkeit mit dem religiösen Erlösungswillen“¹⁹⁵ im Schwinden begriffen ist. Dies begründet einerseits den Intellektualismus der reinen Kunstanschauung. Zugleich findet mit dem Auseinanderbrechen beider Ebenen nun auch andererseits eine – entscheidende – Übertragungsleistung statt, die mit einer Zunahme von immanenten Spannungen verbunden ist, und zwar seitens „der dem Intellektualismus eigenen, der ästhetischen nachgebildeten Haltung in ethischen Dingen.“¹⁹⁶ So bezeugt der Skandal die Autonomisierung der künstlerischen Wahrnehmung als Signal einer Übertragungsleistung im Sinne einer Bewußtwerdung, die auch Foucault in seiner Argumentation im Blick hat.¹⁹⁷

Mehr noch erschüttert der Skandal um die Inszenierung des TANNHÄUSER (1845) von Richard Wagner von 1861 die städtische Öffentlichkeit. Welchen Rang solche Skandale operngeschichtlich einnehmen, wird deutlich, wenn man den Ausnahmecharakter solcher Ereignisse in Betracht zieht. Auf eine längst eingespielte Passivität des Pariser Opern-Publikums weist Anselm Gerhard in seinem Werk *Die Verstädterung der Oper* hin, die er unter anderem mit generell zu beobachtenden Verhaltensveränderungen des Publikums bei Konzert- und Operndarbietungen in Verbindung bringt.¹⁹⁸ Die Einhaltung disziplinierter Stille bezeichnet Richard Sennett als „ein ausgesprochenes großstädtisches Phänomen“¹⁹⁹. In seiner Untersuchung der für die Pariser Oper bestimmten

¹⁹⁴ Siegfried Kracauer 1976: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt am Main, S. 176.

¹⁹⁵ Max Weber 1972: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, S. 365.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 366.

¹⁹⁷ Michel Foucault 1999: *Die Malerei von Manet*, Berlin, vgl. S. 36f.

¹⁹⁸ Anselm Gerhard 1992: *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, S. 27. Gerhard bezieht sich seinerseits auf Untersuchungen von Richard Sennett. Siehe dazu ders. 1983: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main, S. 236ff.

¹⁹⁹ Sennett 1983: S. 237.

Werke arbeitet Gerhard die These aus, daß sich „nur unter dem Druck neuer Wahrnehmungszumutungen Anschauungsformen ausprägen konnten“, die mit den Wahrnehmungserwartungen der in Paris etablierten Grand Opéra verbunden wurden, „nichts mehr zu tun haben.“²⁰⁰ Gerhard zeichnet einen Prozeß nach, welche Korrespondenzen in der Gattung der Grand Opéra zu der neuen Erfahrungswelt des Städtischen gebildet werden. Aus der Anwendung der Ästhetik des Kontrasts auf das Musiktheater, das die klassische französische Ästhetik ursprünglich der Malerei vorbehalten hatte²⁰¹, geht ein Prinzip hervor, das sich insgesamt immer mehr einem mosaikartigen Strukturverlauf annähert²⁰², wobei die „Verselbständigung charakteristischer Details“²⁰³ von Gerhard wiederum an der großstädtischen Wahrnehmung als Feld von heterogenen Beobachtungen und Ereignissen festgemacht werden, die im Strom des alltäglichen Lebens als widersprüchlich erfahren werden. Neuerungen wie das Panorama-Bild erfüllen den Publikumswunsch nach bloß visueller, spektakulärer Kulinarik²⁰⁴, so daß Berlioz die Frage aufwerfen konnte, was denn dies alles noch mit Musik zu tun habe.

Diese Wahrnehmungsweise zur Heterogenität der Struktur der Grand Opéra als Gesamtwerk in Beziehung zu setzen, ist als einfache Analogsetzung mindestens fragwürdig, wenn nicht sogar falsch, wenn die Relation der ästhetischen Dimensionen von Stadt und Bühne außer acht gelassen wird. Es geht um das Verhältnis von Wirklichkeit und Illusion, wobei sich nach Sennett eine eigenartige Verkehrung der Dinge ergibt, welche alle Qualitäten einer heterotopen, paradoxen Struktur der Wahrnehmung aufweist: Der Ort der Illusion wird zum Ort wirklicher Gewißheit. „Mit anderen Worten, in inszenierten Illusionsverhältnissen war die Wahrheit über die Menschen leichter zugänglich als auf der Straße. ... Die Gesellschaft war auf die Kunst geradezu angewiesen, um der Mystifikation ein Ende zusetzen, um eine Wahrheit zu artikulieren, zu der die Menschen anders nur auf dem Weg über oft irrtümliche Schlußfolgerungen aus miniaturisierten Indizien gelangen konnten ... Authentisches Le-

²⁰⁰ Gerhard 1992: S. 5.

²⁰¹ Vgl. ebenda, S. 51.

²⁰² Ebenda, S. 393.

²⁰³ Ebenda, S. 158.

²⁰⁴ Ebenda, S. 136ff.

ben, in dem es nicht mehr nötig war, Erscheinungsbilder zu entschlüsseln, spielte sich fortan nur noch auf der Bühne ab.“²⁰⁵

Zunächst wäre die Relation zwischen der phantasmagorischen Wirklichkeit der Stadt und der wirklichen Illusion der Oper, weil auf der Grundlagen von Unterschieden basierend, als strukturelle Homologie zu beschreiben.²⁰⁶ Ein Komponist, der daran geht, seine musikalische Konzeption den ständig wechselnden Illusionserwartungen und temporär bedingten praktischen Bedürfnissen des Musiktheaterbetriebs anzupassen, wird zu keinem abgeschlossenen Werk mehr gelangen, sondern einen Materialkorpus produzieren. So geschehen in der Grand Opéra LE PROPHÈTE (1849) von Giacomo Meyerbeer²⁰⁷, von der kein definitiver Endzustand der Partitur vorliegt. Zeigt das philologische Abenteuer der Rekonstruktion eines Erstzustands demnach ein hypothetisches Resultat? Gesetzt den Fall, die Erstschrift wäre nur als Ausgangspunkt gedacht gewesen: Unser heutiges Werkverständnis schließt eine strukturelle Flexibilität eines fertigen Werks von vornherein aus, während der Erwartungshorizont einer Grand Opéra sie als Verhältnis zwischen Produzenten und Konsumenten womöglich einschloß.²⁰⁸ Für Wagner war das unakzeptabel. Das erlaubt ein genaueres Verständnis des TANNHÄUSER-Skandals von 1861.

Wagner trifft mit dem TANNHÄUSER auf das Produktionsfeld der Grand Opéra. Diesem paßt er sich insofern an, als er mit der eingefügten Ballettszene den ortsüblichen Gattungserwartungen nachgibt. Die Wahrnehmungszumutung an das Publikum bleibt bestehen, weil er das Ballett nicht als Divertissement in den weiteren Verlauf plaziert, sondern es der ›Venusbergsszene‹ handlungsverstärkend voranstellt; auch gehen Vorspiel und Ballett direkt ineinander über. Wagner realisiert den seit dem Beginn der Arbeit an der RING-Tetralogie erlangten formalen Standard. Die Erfüllung der anderen Gattungsnorm erweist sich als deren Konterkarierung.

²⁰⁵ Sennett 1983: S. 204.

²⁰⁶ Zum Begriff der Homologie siehe Bourdieu 1999: S. 259ff.

²⁰⁷ Giacomo Meyerbeer: *Le Prophète. Opéra en cinq actes*, = Abt. 1 Bühnenwerke, Bd. 12, *Le Prophète*, Partitur und Anhang, 5 Bände, hrsg. v. Matthias Brzoska, München 2011; siehe auch: Matthias Brzoska/Andreas Jacob/Nicole Strohmann (Hrsg.) 2009, *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption. Bericht über den Internationalen wissenschaftlichen Kongress*, Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 33, Hildesheim.

²⁰⁸ Vgl. Bourdieu 1999: S. 395.

Zudem setzt Wagner in der Ballettmusik den investigativen chromatischen Stil von TRISTAN UND ISOLDE (1859) fort und konfrontiert das Publikum mit harmonischen Grenzerfahrungen, die darin bestehen, daß den Hörerinnen und Hörern jegliche tonale Orientierung zeitweise verunmöglicht wird. Für eine Verschlechterung der Stimmung sorgten bereits im Vorfeld die Menge der geforderten Proben, was eines deutlich macht: die Kompromißlosigkeit eines Komponisten, sein Werk ohne künstlerische Abstriche und ohne weitere Anpassungsleistungen umgesetzt zu wissen.

Wagner erzielt Erfolge gerade bei denen, die eine emphatische Vorstellung von ästhetischer Autonomie besitzen wie Charles Baudelaire²⁰⁹, der 1857 in einen Skandal nach dem Erscheinen der *Fleurs du mal* verwickelt wurde – zeitnah übrigens zu den ebenfalls skandalösen Folgen der Veröffentlichung von Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary*. Daran ist abzulesen, wie das Feld des Kulturlebens einer Metropole von Brüchen in den herrschenden gesellschaftlichen Wahrnehmungskonventionen durchzogen wird, deren Wandel sich zu einer symbolischen Revolution ausweiten.²¹⁰ Daß Wagner solche Revolutionen in seinen Schriften mit Titeln wie *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* oder *Das Künstlertum der Zukunft* mit dem Untertitel ›Zum Prinzip des Kommunismus‹ – alle aus dem Jahr von Meyerbeers LE PROPHÈTE – scheinbar

²⁰⁹ Charles Baudelaire 1869: »Étude sur Richard Wagner et Tannhäuser« und die Nachschrift »Encore quelques mots«, in: ders.: *L'Art romantique*, Paris, S. 207-253 und 254-265.

²¹⁰ Zu Baudelaire als dem „Gesetzgeber“ in dem Autonomisierungsprozeß literarischer und künstlerischer Ordnungen und der Kandidatur für die Académie française als „symbolisches Attentat“ (vgl. Bourdieu 1999: S. 103-114). Der Verstoß gegen die herrschenden akademischen Normen stellt ein weiteres erforderliches Kriterium dar, das von Bourdieu bezüglich der Malerei nach drei Aspekten differenziert wird: erstens Lesbarkeit der Werke, zweitens Verstoß gegen die geltende Norm technischer Perfektion und drittens Sichtbarkeit, Unabgeschlossenheit oder Skizzenhaftigkeit des Herstellungsprozesses. Vgl. Kastner 2009: S. 50; Pierre Bourdieu 1993: »Manet and the Institutionalization of Anomie«, in: ders.: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge/Oxford, S. 238-253, hier S. 246ff. Auf Musik sind nur die ersten beiden Punkte übertragbar: Der erste zielt auf Verständlichkeit als ebenso distinktive wie diffuse Orientierung an den Wahrnehmungs- und Gattungskonventionen, der zweite benennt die akademischen Prinzipien der Güte eines Tonsatzes, welche die Konservatorien, Musikwissenschaft, Musikkritik und einige konkurrierende Komponisten im Blick haben.

vorausgesagt hat, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich zu vor- dringlich um ein Selbstbeschreibungsformat handelt, welches das ästhe- tisch-politische Klima jener Zeit genauso diffus erfaßt, wie die Diffusität des antisemitischen Pamphlets *Das Judentum in der Musik* (1850) noch am genauesten Auskunft über die ›geistig-moralische‹ Position seines Urhebers gibt.

Ein anderes Phänomen, das sich an der Struktur der Grand Opéra fassen und in die Rubrik von zeitspezifischen Wahrnehmungszumutungen einordnen läßt, ist die Beobachtung einer „Beschleunigung“ der Drama- turgie²¹¹. Gerhard erörtert den Vorgang ebenfalls am Beispiel einer Oper von Meyerbeer, an einer Szene aus *LES HUGUENOTS* (1836). Hier kommt es auf das von Gerhard gewählte Bild der kulturwissenschaftlichen Veran- schaulichung an. Die Eisenbahn ist im 19. Jahrhundert das Kollektivsym- bol der Veränderung von Zeit und Raum schlechthin: Gerhard greift zur Erläuterung des Meyerbeerschen Verfahrens die zu der Zeit verbreitete Eisenbahnmetaphorik in Worten von Jules Vernes Erzählung *Une Fantai- sie du Docteur Ox* (1872) auf. Um auf die katalytische, ja erkenntnistheo- retische Kraft einer von einem frühen Verfasser von *science fiction*- Literatur benutzten Metapher hinzuweisen, sei erwähnt, daß Albert Ein- stein zur Einführung in die Grundlagen der *speziellen* und *allgemeinen Relativitätstheorie* sich ebenfalls der Eisenbahn bedient, um mit einem Beispiel aus dem alltäglichen Leben Anschaulichkeit für die Abstraktheit seiner Darlegungen herzustellen.²¹² Implizit besteht dadurch ein Bezug zwischen einem soziokulturellen Prozeß und der Aufdeckung der Raum- Zeit-Beobachtungsstandpunkt-Relation, einer objektiven physikalischen Gesetzmäßigkeit, wie sie auch für Newton nachgewiesen worden ist.²¹³

Wenden wir uns nun der Verortung von Simultaneität als Bestand- teil der Grand Opéra zu. Simultaneität entsteht durch musikalische Tex- turtypen, die in quasi polyphoner Weise unterschiedliche musikalische

²¹¹ Gerhard 1992: S. 170. Dort findet auch sich das zitierte Motiv der vorbeirasen- den Eisenbahn. Charles Valentin Alkan komponierte 1844 die futuristisch anmutende Etüde *LE CHEMIN DE FER* op. 27 für Klavier, die das Stampfen der Maschine nachahmt.

²¹² Vgl. Albert Einstein 1988 [1917]: *Über die spezielle und die allgemeine Rela- tivitätstheorie*, Braunschweig / Wiesbaden, etwa S. 6f., 10f., 16ff.

²¹³ Siehe hier Kap. 1.2.3.

Charaktere kombinieren und zudem geeignet sind, die Einheit des Ausdrucks, des Ortes und sogar der Zeit zu durchbrechen. Das Konzipieren imaginärer Szenerien, die auf dem Prinzip des „simultanen Kontrasts“²¹⁴ beruhen, gehört zu deren „stereotypen Wirkungsmitteln“ und beschreibt deren Funktionsprinzip am Beispiel des von Meyerbeer für Preußen komponierten Bühnenfestspiels *EIN FELDLAGER IN SCHLESIEN* (1844) sowie anhand von Opern Giuseppe Verdis, der es maßgeblich weiterentwickelt hat. In Verdis letztem Bühnenwerk, in der Zweiten Szene aus dem Ersten Akt des *FALSTAFF* (1893) werden drei Ebenen exponiert. Jede Schicht entspricht einem dramaturgischen Ort. Die sich steigernde Komik der Situation legt Verdi als Funktion immer komplexer werdender Überlagerungen und Verschränkungen an. Dennoch – und darin besteht Verdis Virtuosität – bleibt die Simultaneität der Schichten in jedem Augenblick durchhörbar transparent und plastisch.

Berlioz ist schon oft als Pionier mancher musikalischer Innovationen angeführt worden. Nicht immer haben seine Leistungen eine adäquate Würdigung erfahren. In der Vergangenheit dienten sie verschiedentlich dazu, Einwände gegen vermeintliche satztechnische Mängel zu erheben, wobei damit eine Differenz Berlioz' zu jenen akademischen Normen bezeichnet wurde, die das Pariser Conservatoire als Institution des französischen Staats symbolisch repräsentiert. Die dramaturgischen Möglichkeiten simultaner Texturen, wie sie beispielsweise in Berlioz' Partitur von *HAROLD EN ITALIE* (1834) zu hören sind, erfüllt das Bedürfnis nach einer – im wörtlichen Sinne – Vielschichtigkeit, die gerade programmatischen Absichten besonders entgegenkommt. Hier ist nun auf die innovative Nutzung einer erst jungen Erfindung durch den Komponisten und Dirigenten Berlioz hinzuweisen.

²¹⁴ Gerhard 1992: S. 182.

1.4.1 Gleichzeitigkeit und Synchronisation als symbolische Konstruktion ästhetischer Macht

Gerhards Bewertung des Finales der Oper *LES TROYENS* (1856-1863), wo ein Geschehen an zwei Orten zu zwei unterschiedlichen Zeiten simultan dargestellt wird, als Szenen, die in ihrer „atemberaubenden Modernität kaum zu überschätzen“²¹⁵ seien, hat einen konkreten Erfahrungshintergrund. Gemeint ist die Erfindung der elektrischen Telegraphie, von der es – Gerhard zitiert Neil Postman – heißt, sie versetze das Publikum „in eine Welt der Gleichzeitigkeit und Augenblicklichkeit“ und sprengte „den menschlichen Erfahrungsraum“ (Postman).

Im 19. Jahrhundert setzt in der Musik eine sich verstetigende Entwicklung ein, in der es nicht mehr nur darum geht, den vorgefundenen akustischen Raum einfach zu nutzen, sondern ihn musikalisch zu organisieren beziehungsweise gezielt zu strukturieren. Der qualitative Sprung liegt in der Anwendung einer Logistik, die unabhängig davon, welche Ziele im einzelnen verfolgt werden, eher unspektakulär in der musikalischen Praxis zum Tragen kommt. Die Erzeugung von Simultaneität ist darunter nur eine von verschiedenen möglichen Formen der Synchronisierung von Musik. Und dazu sind neue Technologien eben recht. Denn die Künste, darunter die Musik, sind unter den Einfluß eines massiv sich auf allen Gebieten durchsetzenden Fortschrittsbegriffs geraten, das sich gerade im Bereich ingenieurstechnischer Innovationen mit unmittelbar anschaulichen Ergebnissen legitimieren kann.²¹⁶

Esteban Buch hat eine Studie vorgelegt, die sich eingehend mit der Position des Dirigenten in sozialen Machtgeflechten auseinandersetzt.²¹⁷ Berlioz gerät darin als ein Akteur in unser Blickfeld, der maßgeblich zur Prägung der sozialen Rolle des Dirigenten, insbesondere zur Problematik

²¹⁵ Ebenda, S. 183.

²¹⁶ Vgl. Hans-Georg von Arburg 2006: »(An)Gewandte Künste. *Virtuosität als Problem der Ästhetik im technischen Zeitalter zwischen Idealismus und Historismus*«, in: ders. (Hrsg.; in Zusammenarbeit mit Dominik Müller, Hans-Jürgen Schrader und Ulrich Stadler): *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in der Literatur und Kunst der Moderne*, Göttingen, S.102-126, vgl. hier S. 103.

²¹⁷ Esteban Buch 2002: »Le chef d’orchestre: pratiques de l’autorité et métaphores politiques«, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Année 2002, Volume 57, Numéro 4, Paris, S. 1001-1028.

seiner Verortung zwischen dem musikalischen und politischen Feld beigetragen hat. Zwei Schriften, die Novelle *Euphonia ou la ville musicale*, 1844 in der *Revue et Gazette musicale* erschienen²¹⁸, der Essay *Le chef d'orchestre – Traité de son art*²¹⁹, der 1855 den *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* von 1844 (!) ergänzt, und ein Ereignis, die *Exposition de l'Industrie*, bilden einen Zusammenhang.

Für die *Exposition de l'Industrie* 1855 in Paris komponiert Berlioz 1854 die Kantate L'IMPÉRIALE, für die ein Massenaufgebot von über 1200 Mitwirkenden bereitgestellt wurde. Die Aufsummierung von Mitteln ist ein Rückgriff auf Gewohnheiten französischer Revolutionsfeste, was Berlioz schätzte.²²⁰ In diesem Falle ist Napoléon III. der Adressat. Räumliche Differenzierungen des Gesamtapparats spielen bereits in der GRANDE MESSE DES MORTS op. 5 (1837) eine konstitutive Rolle, um Textaussagen (*Tuba mirum*) eine bisher nicht gekannte Eindringlichkeit und Monumentalität zu verleihen. Der geforderte Einsatz von acht Paukenpaaren, deren Klang wegen der Tiefe indifferent wird, unterstützt die Entstehung ubiquitärer Klangszenerien als Ausdruck einer „pouvoir symbolique qui consiste à faire de tout espace spectaculaire un espace inouï“²²¹, als symbolische Form zur Repräsentation ideologischer Macht. Die Zugehörigkeit der GRANDE MESSE zum religiösen Feld relativiert sich in einer Form säkularisierter Überbietung (ebenfalls zu sehen an der GRANDE SYMPHONIE FUNÈBRE ET TRIOMPHALE, 1840, sowie an dem TE DEUM, 1848-1849, rev. bis 1855). Ihre Musiksprache verleiht dem Selbstbild Frankreichs in einem rigorosen Akt der Heldenverehrung Ausdruck und ist somit dem politischen Feld verpflichtet.

In dem Nachtrag zu seinen Memoiren berichtet Berlioz von dem Erfolg der Aufführung der Kantate L'IMPÉRIALE, die Anfang November

²¹⁸ Hector Berlioz: »Euphonia ou la ville musicale«, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 11. Jahrgang, erschienen in acht Folgen vom 18. Februar bis zum 28. Juli 1844.

²¹⁹ *Le chef d'orchestre – Traité de son art* in deutscher Sprache siehe Hector Berlioz 1955: »Der Orchesterdirigent. Theorie der Kunst des Dirigierens«, in: Berlioz-Strauss 1955: *Instrumentationslehre* (ergänzt und revidiert von Richard Strauss) Leipzig, S. 439-451.

²²⁰ Vgl. Matthias Brzoska 1995: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber, S. 189.

²²¹ Amphoux 1995: S. 144.

1855 stattfand. Berlioz schreibt, daß „das Orchester von der Galerie heruntergenommen und im unteren Teil des Saales gut verteilt“²²² wurde. Weiter heißt es: „Ich hatte von Brüssel einen mir bekannten Mechaniker herbestellt, der mir ein elektrisches Metronom mit fünf verschiedenen Leitungen eingerichtet hatte. Durch eine einfache Bewegung mit einem Finger der linken Hand konnte ich so, ohne den Dirigentenstab mit der rechten loszulassen, an fünf verschiedenen und weit voneinander entfernten Stellen in dem großen, von den Musikern eingenommenen Raum den Takt markieren. Fünf Unterdirigenten empfingen meine Bewegung durch den elektrischen Draht und teilten sie sofort den einzelnen Gruppen mit, deren Leitung ihnen anvertraut war. Die Gesamtwirkung war erstaunlich“²²³, stellt der offenbar selbst verblüffte Berlioz fest.²²⁴

Erzählen wir die ganze Geschichte: Berlioz hatte im Frühjahr des Jahres 1855 den belgischen Ingenieur Verbrugge eigens in Brüssel aufgesucht, um sich dort mit der Erfindung – es handelt sich um eine Weiterentwicklung der Telegraphie von Samuel Morse – vertraut zu machen. Aus dem später in die deutsche Ausgabe der *Instrumentationslehre* eingliederten Essay *Le chef d'orchestre – Traité de son art* geht eine genaue technische Beschreibung nebst Anwendungskritik des Geräts hervor.²²⁵ Daß Musiker hinter der Szene agiert haben und jeglicher direkter Sichtkontakt mit dem Hauptdirigenten ausgeschlossen war, veranlaßt Berlioz, die Weiterverbreitung dieser Technologie für das Musiktheater zu empfehlen, wo Bühnenmusiken verlangt werden, die räumlich der Sichtbarkeit entzogen sind.²²⁶ Als Institution kann ein Musiktheater dann bestimmte künstlerischen Aufgaben vorab durchrationalisieren, Kommunikationen werden „über organisatorisch vorgeplante Interaktionen“²²⁷, so Luhmann,

²²² Hector Berlioz 1985: *Memoiren*, Königstein/Taunus, S. 487.

²²³ Ebenda.

²²⁴ Vgl. den Brief an Gaetano Belloni vom 19. März 1855 in: Hector Berlioz 1989: *Correspondance générale*, hrsg. v. Pierre Citron, Band V: 1855 – 1859, Paris, S. 36-38; Berlioz berichtet von dem Erfolg unter anderem an Franz Liszt und Eusèbe Lucas.

²²⁵ Vgl. zur elektromechanischen Revolution, die hier kommunikationstechnische Folgen für das gemeinsame Musizieren hat, Schafer 1988: darin S. 119ff.

²²⁶ Berlioz 1955: S. 447f.

²²⁷ Niklas Luhmann 2005: »Gleichzeitigkeit und Synchronisation«, in: ders.: *Soziologische Aufklärung 5*, Wiesbaden, S. 92-125, hier S. 116.

abgewickelt. „Das ermöglicht es dann auch, die Planung selbst reflexiv werden zu lassen“, heißt es weiter.

Hervorzuheben an diesem Ereignis des Jahres 1855 ist die Erkennbarkeit der Genese von räumlicher Synchronisation aus dem Kontext der Industrie- und Technikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Damit wird ein unmittelbarer Zusammenhang von den Wechselwirkungen zwischen einer Form musikalischer Raumorganisation und den gesellschaftlichen Produktivkräften greifbar. Dem Technikoptimismus der Zeit zu huldigen, galt bereits Berlioz' Kantate *CHANT DES CHEMINS DE FER* (1846). In ihrem vierten Satz werden die „merveilles de l'industrie“ besungen. Ob Wagner in der Verwandlungsmusik des *RHEINGOLD* (1854) am Ende der Zweiten Szene eine Industriemusik mit Ambossen komponiert hat, um die Arbeitswelt der Nibelungen klangrealistisch zu dokumentieren, ist nicht ganz eindeutig, da die Klangkulissen von Schmiedebetrieben zu den vertrauten Geräuschkulissen vorindustrieller Zeiten gehören. Schwerer fällt ins Gewicht, daß ein Klangrealismus dieser Art überhaupt in das Musiktheater Einzug halten kann.

In der erwähnten Novelle *Euphonia ou la ville musicale* – um darauf zurückzukommen – schildert Berlioz, welche Allmachtsphantasien einen Dirigenten kraft seiner autoritären Stellung beherrschen können. Gut zehn Jahre später wird durch den Einsatz eines technischen Kommunikationsmedium eine Utopie wahr. Ohne daß ich auf den Inhalt der Novelle im Ganzen eingehen kann, möchte ich mich darauf beschränken, daß Berlioz die Vision einer Stadt im Jahre 2344 entwirft, welche nur von Musikern, Musikpädagogen und ihnen zuarbeitenden Bevölkerungsgruppen bewohnt ist – einschließlich Musikpolizei und Kaiser. Ein Seitenhieb gilt den urbanistischen Rationalisierungsvorstellungen der Saint-Simonisten, die einen Städtebau nach industriellen und streng segregativen Grundsätzen propagieren. Hinsichtlich der Aufgaben des Dirigenten entwickelt Berlioz in seinen Gedankengängen Vorschläge, die zu seiner Zeit nicht selbstverständlich waren, indem er beispielsweise Werktreue fordert, also die Vorrangigkeit des Komponistenwillens bei der Erarbeitung einer Partitur betont. Problematisch wird erst sein Fazit als Hybris: eine diktatorische Stellung, da dem dirigierenden Komponisten allerhöchste Autorität eingeräumt wird und er sich zur technologischen Be-

glaubigung seiner Stellung einer elektromechanischen Apparatur bedient, die „jede seiner Bewegungen an jedes Pult überträgt“ zum Zweck, „jede seiner Empfindungsregungen auf die Musikermasse zu übertragen, damit diese als ein gigantisches menschliches Musikinstrument seinem Willen untertan ist“²²⁸, führt Matthias Brzoska aus. Genau diesen Eindruck vermittelt die oben abgebildete Karikatur (Abb. 2, S. 55) mit dem Konzert für Kanone und sehr, sehr großes Orchester – noch ohne Apparatur.

Esteban Buch weist auf den Ursprung dieser Hybris in einem dialektischen Verhältnis des so agierenden Dirigenten zur musikalischen Tradition hin, mit der – wie er dargelegt – sorgsam zu verfahren sei. Technische Mittel werden benutzt, um die Ergebnisse der Interpretation zu optimieren. Die Modernität „que représente le chef d'*Euphonia*“ zeigt sich darin, daß er dies „sur la base de compétences techniques amplifiées par ces dispositifs technologiques“²²⁹ vornimmt. In der Novelle läßt Berlioz die gesamt-künstlerische Allmachtsgeste zwar scheitern; mit Blick auf den 1855 verfaßten Essay scheint er jedoch zwischen literarischen Texten und solchen mit praktischen, *aufführungspragmatischen* Zielen zu unterscheiden, so daß sich daraus für die Rolle des Dirigenten die Frage ergibt, wie er mit seinen Befugnissen als Führungspersönlichkeit gegenüber dem Orchester, dem Ensemble, dem Publikum und der Öffentlichkeit verfährt.

Buchs Studie hat sich von der Person Arturo Toscaninis (1867-1957) anregen lassen, der ein Bild von dem Regime eines Orchesterleiters etablieren hat, das sich von seinem Absolutheitsanspruch her in nichts von dem unterschied, was man in der politischen Welt mit der Ausübung antidemokratischer Zwänge vergleichen würde. Der Karikaturist gibt Buch rückwirkend dahingehend Recht, indem er bei der Darstellung eines außergewöhnlichen musikalischen Ereignisses die Symbolik militärischer Macht mit der Ausübung ästhetischer Macht verknüpft. In diesem Zusammenhang stößt Buch auf eine Eigenart des musikalischen Feldes. Er weist auf die eigentümliche Wahl einer totalitären Rhetorik hin, die selbst ein von den Nationalsozialisten diffamierter Stefan Zweig wählt, wenn er das Auftreten seines ebenfalls antifaschistisch gesonnenen Freundes Tos-

²²⁸ Brzoska untersucht die Novelle unter dem Aspekt der Affinitäten von Gesamtkunstwerk und totalitären Gesellschaftsvorstellungen, vgl. ders. 1995: S. 185-196, hier S. 192.

²²⁹ Buch 2002: S. 1007.

canini als Dirigent mit dem Worten eines „commandant, général, dictateur“²³⁰ umschreibt. Gegenstand der Wirkung der „utopie berliozienne, où l’orchestre se confond avec l’État et où l’excellence artistique légitime un système politique antidémocratique“²³¹, ist, führt Buch aus, eine spezifische Leistung der Autonomie des musikalischen Feldes, die eine Rhetorik zu autorisieren beziehungsweise zu legitimieren scheint, welche an sich unakzeptabel ist „dans le champ politique pour l’humanisme démocratique dont l’auteur est alors d’un des représentants éminants“²³².

Wenn man von der Frage einer unangemessenen Rhetorik und – in dem Zeitzusammenhang betrachtet – sogar irritierenden Wortwahl abstrahiert, dann wäre hier die Stelle, um auf eine zentrale Leistung der magischen Wirkung von Kunst hinzuweisen, die sich im Zuge ihrer Autonomisierung deutlicher denn je herauskristallisiert. In der Beschreibung der Produktion von Magie wird nach Worten gerungen, um den Zustand des eigenen Gefesseltseins zu ergründen, das die Entfesselung mechanisch-technischer Kräfte in ihrer illusionistischen Strukturiertheit zu durchschauen hofft.

Berlioz erfindet den Dirigenten als Virtuosen, in dem er seine (eigene) Rolle als eine *raumbherrschende* deutet, definiert und zugleich reflektiert. Als Virtuose steht Berlioz in einem Diskurs, der ihn mit Franz Liszt, Sigismund Thalberg und Niccolò Paganini verbindet. Paganini und Liszt haben maßgeblich auf die soziale Konstruktion des Bildes von Virtuosität Einfluß genommen.²³³ Die raumbherrschende Wirkung von Virtuosität ist exemplarisch dokumentiert in dem Wirken Paganinis, dessen Konzerte vom Auftritt über das Spiel bis zum Verlassen des Podiums minutiös durchkalkuliert waren. „Paganini machte die Aufführung zum Selbstzweck“, urteilt Sennett, wobei es darauf ankam, die Konzerte in ei-

²³⁰ Stefan Zweig zitiert aus der Einleitung zu einem Bildband über Arturo Toscanini von Stefan Paul 1935: *Arturo Toscanini*, Wien; zitiert bei Buch 2002 (nach einer französischen Übersetzung): S. 1023.

²³¹ Ebenda, S. 1007.

²³² Ebenda, S. 1023.

²³³ Vgl. hierzu die Beiträge von Hermann Gottschewski: »Die Klaviervirtuosität und ihre Krise um 1840. Drei Innenansichten«, und »...wie eine melodische Agonie der Erscheinungswelt«. Literarische und feuilletonistische Liszt-Paraphrasen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: von Arburg 2006: S. 83-101 und S. 217-231.

ner Weise „lebendig zu machen, indem sie ihrem Publikum noch in der vertrautesten Musik Dimensionen eröffneten, die es nie zuvor wahrgenommen hatte. Immanenz und Schockerlebnis – das vertrauteste Musikstück klang bei Paganini vollkommen neu.“²³⁴

Das legt natürlich den Schluß nahe, im ausführenden Musiker den eigentlichen Schöpfer eines Werks zu sehen, und den Komponisten mit seinem Werk zum Zuträger des Interpretieren degradiert.²³⁵ Bereits Georg Wilhelm Friedrich Hegel thematisiert die Rolle des Virtuosen in seinen letzten Vorlesungen zur Ästhetik.²³⁶ Daß gelungene Virtuosität einem Kinderspiel gleich daherkommt, ist zunächst die Bedingung der Möglichkeit von Virtuosität überhaupt. Hegel unterscheidet in den Vorlesungen ebenfalls zwischen den praktischen Anforderungen, welche die Gattungen von musikalischen Werken auf verschiedenste Weise stellen können, und er gibt zu bedenken, wo künstlerische Freiheit jeweils verortet ist: in einem durchstrukturierten, abgeschlossenen Werk ist der Spielraum anders beschaffen als in den als Beispiel angeführten Opern von Gioacchino Rossini, wo der Komponist die Freiheit der virtuosen Ausgestaltung durch die Sänger in dem Erwartungshorizont aller künftigen Aufführungen explizit vorgesehen hat.

Bei Berlioz, der Paganinis Auftritte ebenso genauso sorgfältig studiert hatte wie Liszt (welcher sich das Prinzip selbst zu eigen machte), ergibt sich ein Anspruch auf Reflexion, wenn man die gewisse Widersprüchlichkeit zwischen eigener Kritik und Praxis als ein Abwägen von komplexen Aspekten des Planens hier von musikalischer Raumwirksamkeit versteht. Der Preis von künstlerischer Reflexion, die sich literarisch, organisatorisch und schließlich in der musikalischen Praxis als Dirigent und Komponist äußert, ist eine Nichtwiderspruchsfreiheit, die uns nicht zum letzten Mal begegnen wird. Die Komplexität des Planungsvorgangs führt insgesamt zu einer netzwerkartigen Struktur²³⁷, die mehrere Ebenen aufweist und sich hinsichtlich ihrer je eigenen immanenten Eigenschaften

²³⁴ Sennett 1983: S. 231.

²³⁵ Siehe Sennett 1983: S. 229.

²³⁶ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel 1970: *Vorlesungen über die Ästhetik III. Das System der einzelnen Künste*, = *Werke in zwanzig Bänden*, hrsg. v. Karl Markus Michel, Frankfurt am Main, S. 218-222.

²³⁷ Vgl. Luhmann 2005: S. 116.

unterscheider. Ästhetische Zielsetzung – die Verwirklichung einer Monumentalwirkung – und praktischer Zweck – Synchronisation eines oder mehrerer Orchester als virtuose Leistung eines Dirigenten – bedingen einander. Dasselbe gilt bei der Umsetzung kompositorisch beabsichtigter Gleichzeitigkeit.

Das an Zweig und Toscanini aufgezeigte Paradox des Symbolzusammenhangs zwischen Dirigierstock und Marschallsstab als Wechselwirkung zwischen dem musikalischen und politischen Feld läßt sich dadurch auflösen, indem man bei der Außenwirkung ansetzt. Was wahrgenommen wird, ist die Hexis als das „äußerlich wahrnehmbare Ensemble dauerhaft erworbener Körperhaltungen und -bewegungen“²³⁸ – hier in einer ähnlichen Form der körpersprachlichen Ausübung von Macht, die im Sinne Max Webers mit der Wahrnehmung von Charisma verbunden wird. Der Schluß von einem Habitus auf eine Hexis und umgekehrt läßt Mehrdeutigkeit zu, selbst dort, wo Rhetorik und Symbolik ein unakzeptables Zeitgeschehen selbst inakzeptabel widerspiegeln.

Wenn wir nach der historischen und räumlichen Fernperspektive fragen, was im Jahre 1855 der Sache nach als räumlich entkoppeltes, aber kommunikationstechnologisch synchronisiertes Musizieren noch nah-räumlich, aber potentiell angelegt worden ist, dann wird man Berlioz gewiß als einen wegweisenden Prototechniker musikalischer Massenbeherrschung und der Raumkomposition ansprechen dürfen, die mit dem Urbanisierungsprozeß im 19. Jahrhundert einhergeht und sich in städtischen Konzertsälen und Opernhäusern ereignet.

1.4.2 Raum-Zeit-Phantasmagorien der Liebe: Ludwig van Beethoven und Franz Schubert

Bevor wir uns weiter mit der phantasmagorischen Wirklichkeit der Stadt, der wirklichen Illusion der Oper und kompositorischen Strategien befassen, bei denen es um die Schaffung von immer neuen Illusionserwartun-

²³⁸ Gerhard Fröhlich 1999: *Habitus und Hexis. Die Einverleibung der Praxisstrukturen bei Pierre Bourdieu*, S. 1.
<http://www.iwp.jku.at/lxe/wt2k/pdf/FrohlichHabHex.pdf>, letzter Zugriff am 27. Januar 2011.

gen geht, ist es erforderlich, ein Medium miteinzubeziehen, das für das Verstehen, wie räumliche Illusionen zustande kommen, unerlässlich ist: die Liebe.

Liebe setzt hindernisgebundene Raumvorstellungen der empirischen Welt außer Kraft. Das Motiv, Liebe wäre fähig, sowohl das Trennende des Raums wie überhaupt Raum und Zeit zu überwinden, begegnet uns in Liedern Ludwig van Beethovens und Franz Schuberts. Dichtung und literarische Ästhetik der Romantik, in der die Orientalistik eine nicht unwichtige Rolle zu spielen beginnt, verleihen der musikalischen Produktion Impulse, symbolische Ausdrucksformen zu konstruieren, welche die Überwindung unüberwindlicher Grenzen mit der innerlicher Entgrenzung des Musik-erlebens in Übereinstimmung bringen.

Ludwig van Beethovens Liederkreis AN DIE FERNE GELIEBTE op. 98 (1816; Dichtung von Alois Isidor Jeitteles)²³⁹ ist biographisch motiviert. Sie reflektiert das Mißlingen von Beethovens lebenslangem Wunsch nach Ehe und eigener Familie. Hier geht es darum, wie der Komponist mit der formalen Gestaltung eines Werks als Zyklus im Rahmen dieser Thematik zu einer *musikalischen* Lösung gelangt, die eine Korrespondenz zu der Temporalstruktur von Liebe aufweist: als „Paradoxie des Augenblicks mit Ewigkeitswert“²⁴⁰. Die Frage ist, von welcher Art die von Beethoven gefundene zyklische Struktur ist, die eine Raumgrenze durch eine Formgebung symbolisch überwindet, um die Grenzenlosigkeit romantischer Liebe und Hoffnung zum Ausdruck zu bringen. Dabei ist es zweitrangig, ob Jeitteles' Dichtung eine solche Lesart erzwingt oder nicht.

Die Verse des ersten Liedes „Ach, den Blick kannst du nicht sehen, der zu dir so glühend eilt, und die Seufzer, sie verwehen in dem Raume, der uns teilt“ benennen die hindernistheoretische Raumauffassung. Doch bereits in der Dichtung gerät der Trost der Kunst zum Zuspruch, die physische Distanz (die als Metapher für emotionale und soziale Distanz fungiert) könne durch sie negiert und transzendiert werden, „denn vor Liedesklang entweicht jeder Raum und jede Zeit“ (Takte 41-45). Und gegen

²³⁹ Ludwig van Beethoven 1952: *An die ferne Geliebte. Ein Liederkreis*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Max Friedlaender, Leipzig.

²⁴⁰ Niklas Luhmann 1994: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main, S. 116, vgl. S. 177.

Schluß, im sechsten Lied, heißt es: „dann vor diesen Liedern weichet, was geschieden uns so weit“ (Takte 295-305).

152
21

Ach, den Blick kannst du nicht se - hen, der zu dir so glü - hend eilt, und die

26

Seuf - zer, sie ver - we - hen in dem Rau - me, der uns teilt.

cresc. p

© G. Henle, München 1990

Abb. 3: Ludwig van Beethoven: AN DIE FERNE GELIEBTE op. 98 (1816);
Lied I „Auf den Hügeln“, Takte 21-31.

Als *Kassiber d'amour* benutzt Robert Schumann die Wendung, um seiner Sehnsucht nach Clara Wieck in der FANTASIE in C-Dur op. 17 (1836/1838) für Klavier Ausdruck zu verleihen, da sich der Vater Claras der Beziehung zwischen ihr und Schumann in den Weg stellte.

Dazu knüpft Schumann in der FANTASIE an eine konzeptionelle Innovation an, die nicht zu verstehen ist ohne Beethovens Überlegungen, wie Erinnerung an Musik in Musik gestaltet werden kann.²⁴¹ Die poetische Aufhebung der räumlichen Distanz wird bewirkt, indem Beethoven das Trennende des Raums mit demselben thematischen Gedanken bezeichnet. Während die Tempogestaltung der Emphase des Ausdrucks flexibel folgt, wiederholt sich die zyklische Strukturierung auf der tonartli-

²⁴¹ Beethoven macht von diesem Verfahren zeitnah zwei weitere Male Gebrauch, aber nicht ohne die Handhabung dabei zu variieren: siehe die SONATE C-Dur op. 102 Nr. 1 (1815) für Violoncello und Klavier und die SONATE Nr. 28 A-Dur op. 101 (1816) für Klavier. Besonders die Violoncello-Sonate erinnert in ihrer strukturellen Rigidität, die darin besteht, das ganze Werk von einem Quart-Quint-Rahmen elementarmotivisch durchdringen zu lassen, stark an die von Hoffmann erkannte Struktur der FÜNFTEN SYMPHONIE c-Moll op. 67 (1803-08).

chen Ebene. Durchschritten wird eine Folge von Durtonarten Es-G-As/as-As-C-Es. Halbton- und Terzbeziehungen regulieren die Tonartenverhältnisse mit subdominantischem Zentrum, die Adorno gleich bei ihrem ersten Auftreten als das Prinzip „der einen unendlichen Horizont öffnenden Rückung“²⁴² beschreibt. Ein Abschnitt in as-Moll im dritten Lied markiert den tonartlichen Mittelpunkt des Zyklus'; es dreht sich um die Leiden des Liebenden. Im sechsten Lied – Beethoven hat bereits die Tonart Es-Dur erneuert – löst das Wort „Sehnsucht“ die Wiederkehr jenes melodischen Gedankens aus, mit dem der Liederzyklus begann. Das Kunstmittel, das Beethoven einsetzt, ist formal ebenso einfach wie wirksam. Die nichtkonventionelle Anwendung, die Pointe, besteht darin, daß das Prinzip der Wiederholung in der dreiteiligen Form auf die nächst höhere Ebene übertragen wird. Eine zyklische Struktur wird erzeugt, indem sich die Liedform mit sich selbst durchdringt. Übergänge zwischen den einzelnen Liedsätzen verstärken den Eindruck eines durchkomponierten musikalischen Verlaufs: darin erkennen wir Beethovens Bestreben, die Wahrnehmung formaler Grenzen einzubinden und so ein lyrisches Tableau herzustellen.

Ein dem Sujet Beethovens vergleichbarer Gedanke findet sich in dem 1821 vertonten Lied Franz Schuberts SEI MIR GEGRÜSST op. 20 Nr. 1 (D 741) auf ein Gedicht des auch als Orientalisten bekannt gewordenen Friedrich Rückert. Um Trennung und Ferne und ihre Überwindung durch die Liebe musikalisch auszudrücken, schlägt Schubert vor Beginn des Refrains „sei mir gegrüßt, sei mir geküßt!“ jedesmal neue Wege der Modulation ein.²⁴³ Liebe vertritt in beiden Beispielen die Ebene einer Dimension, die Beethoven durch eine Diastematik ausdrückt, wobei die strukturelle Idee des Zyklischen eine symbolische Form der Negation von Distanz re-

²⁴² Theodor W. Adorno 1993: *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, S. 27. Das gleiche Prinzip beschreibt Adorno auch anhand von Beethovens SECHSTER SYMPHONIE F-Dur op. 68 (1807-08), vgl. S. 162.

²⁴³ Franz Schubert 1987: »Sei mir gegrüßt«, = Lieder op. 20, in: *Lieder nach Texten von Rückert, Scott, Schlegel und anderen Dichtern op. 20, 52, 57, 73, 85, 86, 93, 108*, = *Lieder Heft 5*, Kassel · Basel · London · New York / München, S. 6-9. Vgl. die Takte 49ff., 65ff. und 82ff. Über den räumlichen Aspekt der Enharmonik bei Schubert siehe Balz Trümpy 2005: »Zeiträume - Raumzeiten«, in: Annette Landau, Claudia Emmenegger (Hrsg.) 2005: *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, Zürich, S. 93-112, hier S. 103-107.

präsentiert; bei Schubert findet eine Steigerung der harmonischen Diastematik statt, die formal an eine Ritornelltechnik gekoppelt ist.

*Zum Trotz der Ferne, die sich feindlich trennend
hat zwischen mich und dich gestellt;
dem Neid der Schicksalsmächte zum Verdrusse
sei mir begrüßt, sei mir geküßt!*

[...]

*Ein Hauch der Liebe tilget Räum' und Zeiten,
ich bin bei dir, du bist bei mir,
ich halte dich in dieses Arms Umschlusse,
sei mir begrüßt, sei mir geküßt!*²⁴⁴

Die kleinste Distanz wird durch das Erreichen einer enharmonischen Situation zugleich mit der größten nur denkbaren harmonischen Distanz identisch. Balz Trümpy bezeichnet das am Lied SEI MIR GEGRÜSST beobachtete harmonische Verfahren als das Paradox einer sich entfernenden Wiederannäherung an die Ausgangstonart. Das harmonische Paradox verweist symbolisch auf die Erfahrung von Heterotopie²⁴⁵, verschlungen in einen Diskurs der Melancholie, in dem sich die Selbstzweifel des aufgeklärten Bürgertums an seiner Welttüchtigkeit aussprechen.²⁴⁶ Schubert ist in die Gedankenwelt der Vorstellung eines unendlichen Kreislaufs und der Flüchtigkeit des Menschen tief verstrickt (GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN op. 167, D 714; 1820-21).

²⁴⁴ Friedrich Rückert 1988: »O du Entriss'ne mir«, in: *Ausgewählte Werke. Band Zwei*, Frankfurt am Main, S. 43f.

²⁴⁵ Balz Trümpy 1995: *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik*, Winterthur, vgl. etwa S. 96. Trümpys historische Herleitung und seine Schlußfolgerungen hinsichtlich der Enharmonik bei Johann Sebastian Bach und Frédéric Chopin und der Unterscheidung von Schuberts Vorgehen halte ich trotzdem nicht für zutreffend. Bereits um 1700 werden enharmonische Spiralen Gegenstand chromatischer Zirkel und harmonischer Labyrinth, die virtuell bereits unendlich sind. Ihre ästhetische Beurteilung geschieht jedoch – und darin stimme ich Trümpy wiederum zu – in einem gesellschaftlichen Wahrnehmungskontext, der sich die Frage nach dem Verhältnis von Ewigkeit und Endlichkeit (und noch nicht Unendlichkeit) ganz anders stellt.

²⁴⁶ Wolf Lepenies 1982: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main.

1.4.3 Ambivalente Korrespondenzen: Richard Wagner im Raum-Zeit-Geflecht

Wagner dürfte kaum vorausgesehen haben, welche Fülle von Deutungen jene kurze Passage aus einem Dialog seines ›Bühnenweihfestspiels‹ PARSIFAL erfahren hat, die den folgenreichen Gedanken einer phantasmagorisch-realistischen Raum-Zeit-Transformation streift. Eine Regieanweisung Wagners lautet: „Allmählich, während GURNEMANZ und PARSIFAL zu schreiten scheinen, hat sich die Scene bereits immer merklicher verwandelt; es verschwindet so der Wald, und in Felswänden öffnet sich ein Thorweg, welcher die Beiden jetzt einschliesst.“²⁴⁷

Im Unterschied zu den vorigen Ausführungen, die das Wahrnehmungsgeschehen im Musiktheater und im Konzertsaal mit dem raumzeitlichen Wandel nur in Verbindung gebracht haben, wird ein solcher Wandel auf der Bühne zu einem Zeitpunkt thematisiert, in dem das Publikum gerade beobachtet, wie gemäß der Regieanweisung zwei Akteure geradeaus auf ein Ziel zugehen, die Drehbühne dagegen bewegt sich in der gleichen Geschwindigkeit in entgegengesetzter Richtung und bringt ein neues Bühnenbild zum Vorschein. Da sich beide Bewegungen gegeneinander aufheben, verharren die Akteure auf der Bühne in der Bewegung im Stillstand. Es handelt sich um einen der musikästhetisch wie hermeneutisch folgenreichsten Dialoge der Operngeschichte, der im Ersten Aufzug des PARSIFAL zu hören ist:

Parsifal. „*Ich schreite kaum, doch wahn' ich mich schon weit.*“

Gurnemanz. „*Du sieh'st, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.*“

Nicht die Akteure treten in einen neuen Raum ein, sondern es ist der neue Raum, der gleichsam in sie eintritt. Tatsächlich wird von diesem Augenblick an die Geschichte für alle Beteiligten eine entscheidende Wendung nehmen, da mit dem Eintritt Parsifals in das Gralsgebiet eine neue Zeit

²⁴⁷ Richard Wagner 1972: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel, Erster Aufzug*, = *Sämtliche Werke, Band 14 / I*, hrsg. v. Egon Voss und Martin Geck, Kassel et al., vgl. S. 111f., Ziffer 86, Takte 1099-1108.

beginnt. Und so wird man Alfred Lorenz die Zustimmung für seine Lesart unter diesem Gesichtspunkt nicht ganz verweigern können. Nach Lorenz soll die Bewegung des Bühnenbilds besagen, daß „im Gralsgebiet als dem Bereich höchster menschlicher Seelenkräfte die Kategorien des Raumes und der Zeit sich gegenseitig vertreten können“²⁴⁸, so daß reine Bewegung als Veranschaulichung raumzeitlicher Transformation zum Inhalt des gesamt-kunstwerklichen Sinngefüges, der ästhetischen Strategie erklärt wird.

Daß in der Umgebung der Grals-Welt jede Aussage mit einer transzendenten Bedeutung behaftet sein muß, macht es fast unmöglich, ja vielleicht zu einem Sakrileg, hier eine nicht-metaphysische Lesart des Dialogs vorzuschlagen. Zu den Eigentümlichkeiten der PARSIFAL-Stelle gehört, daß der Gegenstand des Dialogs, die Raum-Zeit-Transformation, völlig isoliert von Wagners anderweitigen Äußerungen über sein Verständnis von Raum und Zeit rezipiert worden ist, als ob nicht nur die Zeit aufgehoben, sondern auch die Beziehung zu jedem anderen Kontext abgeschnitten worden wäre. Um den Dialog hat sich ein eigener Diskurs etablieren können, der es nicht unternimmt, die faszinierende Passage in einem größerem Zusammenhang zu betrachten, und sei es nur deshalb, um festzustellen, wie Wagners eigene Präferenzen, Raum und Zeit zu betrachten, aussehen. Weil sich die Bezugsebenen für das Erleben ändern, kann Zeit zum Raum werden – die Beobachtung einer wahren Illusion, die Wagner mit vielen seiner Zeitgenossen im alltäglichen Leben teilt, darunter Nietzsche und Taine, die phantasmagorisches Erleben etwa zeitgleich thematisiert haben. Der Bühneneffekt im PARSIFAL gleicht ungefähr jenem Bild, das Jon Elster zur Konfliktbewältigung eigener, widersprechender Präferenzen benutzt hat: „Ein Kindheitstraum wird wahr: ein Spaziergang in einer Landschaft, in der man von jedem Punkt zu jedem beliebigen höhergelegenen Punkt gelangen kann, ohne jemals aufwärts gehen zu müssen, weil sich die Oberfläche der Landschaft als Funktion des Weges verändert.“²⁴⁹

²⁴⁸ Alfred Lorenz 1966: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Parsifal“*, = *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Band IV, Tutzing, Anmerkung S. 73

²⁴⁹ Jon Elster 1987: »Unvollständige Rationalität: Odysseus und die Sirenen«, in: ders.: *Subversion der Rationalität*, Frankfurt am Main / New York, S. 67-140, hier S. 109.

Nun trägt der Kontext des Musiktheaters, die außeralltägliche Situierung des sich in der Lebenswirklichkeit abspielenden Raum-Zeit-Wandels, ebenfalls einiges zur Veränderung des Beobachtungsstandpunkts bei. Gerhards Darlegungen zur Grand Opéra haben bereits gezeigt, wie sich das Musiktheater zu einem Illusionssystem entwickelt, das Erfahrungen aus der empirischen Welt, die dort als Wahrnehmungszumutungen gelten, unter phantasmagorischen Bedingungen dem Erleben zugänglich werden. Ein endogener Präferenzwechsel findet statt: Andere Sichtweisen verändern den Blick auf bekannte Sachverhalte und verleihen ihm neue Bedeutungen. Und nehmen wir – das ist spekulativ – einmal an, daß Wagner einen Satz über eine Raum-Zeit-Transformation aus dem Munde Nietzsches gehört hat, dann wäre es aufschlußreich zu erfahren, wie sich Wagners Vorstellungen über Raum und Zeit in seinen früheren Schriften darstellen. Sowohl *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) wie *Oper und Drama* (1850-51) enthalten Abschnitte, aus denen sich ersehen läßt, welche Bedeutung Wagner Raum und Zeit vor dem PARSIFAL zuerkannt hat.

In der Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* wird die Architektur ins Spiel gebracht. Von ihr wird eine dienende Funktion verlangt, die kein höheres Ziel haben kann, als „die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung notwendig ist.“²⁵⁰ Wirkliche künstlerische Dienlichkeit einer Theaterarchitektur definiert Wagner nicht als bloße Nutzenfunktion abstrakter Koordinaten, sondern als Stiftung neuer kommunikativer Beziehungen zwischen dem Kunstwerk selbst, allen beteiligten Künstlern und dem Publikum. Das „lebt und atmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Szene, die ihm der Weltraum dünkt.“²⁵¹ Das Kunstwerk wird zum immateriellen Raum des Publikums, der Zuschauerraum ist ›verschwunden‹.

Die Verknüpfung zum gesamt-künstlerischen Erleben entspringt einem umfassenden Akt des Mitteilens, dem Bedürfnis „des *Gebens* und des *Empfangens*, welches sich beziehungsweise gegenseitig durchdringt und bedingt.“²⁵² Dabei beschränkt sich der Raum als abstrakte Größe einer-

²⁵⁰ Richard Wagner 1982: »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: ders.: *Mein Denken. Eine Auswahl der Schriften*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München, S. 124-162, hier S. 145.

²⁵¹ Ebenda, S. 146.

²⁵² Ebenda.

seits auf eine Behälterfunktion, und er ist andererseits nur insofern emergent, wie er dem Drama die Bühne schafft, sich zu entfalten. „Der Raum, in dem sich dieser wundervolle Prozeß bewerkstelligt, ist aber die *theatralische Bühne*; das künstlerische Gesamtwerk, welches er zutage fördert, das *Drama*“²⁵³, so Wagner.

Wie weit die Theorie von der theatralischen Bühne reichen sollte, wie tief sie in die gewohnte Strukturierung des Publikums eingreift, ist schließlich an der Konzeption des Bayreuther Festspielhauses zu besichtigen. In *Oper und Drama* betont Wagner, daß Raum und Zeit als Abstraktionen die „Kraft der Kundgebung bereits verloren haben“, weil „ein einiger, vollkommener Ausdruck des gewollten dichterischen Inhalts ihnen nicht zu Gebote stand.“²⁵⁴ Raum und Zeit sind – Wagner zufolge – zunächst ein Nichts. Damit sie etwas werden, müssen Ausdehnung (Raum) und Bewegung (Zeit) mit Wirklichkeit gefüllt sein: so in der „Einheit der Handlung“, die sich nicht durch Raum und Zeit kundgibt, sondern in dem Ausdruck und Eindruck von etwas Zusammenhängendem. Das zieht in der Konsequenz die Aussage nach sich, daß „Raum und Zeit durch die Wirklichkeit des Dramas vernichtet“²⁵⁵ werden. Raum und Zeit sind weder konvertierbar, noch attestiert ihnen Wagner einen weiteren konzeptionellen Nutzen, der sich erst auf der Ebene seiner künstlerischen Utopie, dort jedoch mit allem Nachdruck einstellt.

Wagners Rezeption der Philosophie Arthur Schopenhauers weckt wegen buddhistischer Einflüsse gewisse Erwartungen an dessen Musikan-schauung bezüglich Raum und Zeit. Doch steht Schopenhauer als Referenz für eine Raum-Zeit-Transformation nicht zur Verfügung. Eine Verbindung von Musik und Raum weist er strikt zurück. Musik werde „einzig und allein in und durch die Zeit, mit gänzlicher Ausschließung des Raumes“²⁵⁶ wahrgenommen. Dem Vorwurf einer ›Raumblindheit‹ (Läpple) entgeht Schopenhauer dadurch, daß er eine unmißverständliche kategoriale Trennung zwischen einer Zeitkunst und einer Raumkunst intendiert. Nach Schopenhauer ist „die Architektur allein im RAUM“, sie ist „ohne

²⁵³ Ebenda, S. 153.

²⁵⁴ Richard Wagner 1982: »Oper und Drama«, S. 191-291, hier S. 286.

²⁵⁵ Ebenda, S. 287.

²⁵⁶ Arthur Schopenhauer 1988: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band*, Zürich, S. 352

irgend eine Beziehung auf die Zeit, die Musik allein in der ZEIT, ohne irgend eine Beziehung auf den Raum.“²⁵⁷ Verräumlichung hätte für Schopenhauer einen unakzeptablen Bruch mit der Innerlichkeit von Musik bedeutet, deren Innenräumlichkeit sich konkreten Raumanschauungen entzieht.

Es gibt jedoch einen Ausweg: Warum Musik und Architektur nun aber trotzdem eine Relation eingehen können, entspringt, so Schopenhauer, der Analogie von Symmetrie (Architektur) und Rhythmus (Musik). Er stellt einen Vergleich zwischen den „Bestandtheilen eines Gebäudes“ und der Struktur einer „musikalischen Periode“²⁵⁸ her und überträgt diese Ordnungsprinzipien auf die noch kleineren und größeren Einheiten eines Musikwerks. Damit folgt Schopenhauer einer in der Musiktheorie damals und heute noch üblichen *Metaphorik* in der Formenlehre. Die Vorstellung eines musikbezogenen, formalen Architekturbegriffs ist durch die Berufung auf die antike Metaphysik (als Autorität) hinreichend legitimiert. Als „Witzwort“ bezeichnet Schopenhauer indes ein von Johann Peter Eckermann überliefertes Zitat Johann Wolfgang von Goethes: „Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden, wo ich die Baukunst erstarrte Musik nenne.“²⁵⁹ Ein Bezug auf Schopenhauer in einem metaphysischen Sinne ist damit ausgeschlossen.

Neben dem verdeckten Alltagsbezug des Raum-Zeit-Wandels, der in Wagners Auffassung erscheint, setzt die von Zeit und Raum unabhängig agierende Figur der Kundry – ähnlich wie die Figur des Holländers aus der nach ihm benannten Oper²⁶⁰ – die dramaturgische Einbeziehung mystischer Raumvorstellungen voraus, die in der Philosophie, besonders durch schauerromantische und esoterische Literatur des 19. Jahrhunderts an Boden gewonnen haben. Neben der Liebe, welche die Aufhebung von Raum und Zeit ebenso beenden wie bewirken kann, beginnen im 19. Jahrhundert zwei gegensätzliche Auffassungen des Begriffs einer ›Vierten

²⁵⁷ Ders. 1988: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band*, S. 527.

²⁵⁸ Ebenda, S. 528.

²⁵⁹ Zitiert nach Schopenhauer ebenda.

²⁶⁰ Zur phantasmagorischen Deutung der Zeitenthobenheit von dem Holländer und Kundrys vgl. Theodor W. Adorno 1997: »Versuch über Wagner«, in: ders.: *Die musikalischen Monographien*, = *Gesammelte Schriften*, Band 13, Darmstadt, S. 7-148, hier S. 84f.

Dimension«, weniger miteinander zu konkurrieren als vielmehr inhaltlich zu oszillieren. Die Zeit als ›Vierte Dimension« der Physik gewinnt in der wissenschaftlichen Ausrichtung an geometrischen Innovationen ein neues Profil als Bestandteil einer vierdimensionalen Mannigfaltigkeit. Dem stehen populäre Anschauungen zur ›Vierten Dimension« als ein mystischer Raum gegenüber, in dem Geister spuken und mit Ketten rasseln, in dem Untote jahrhundertlang über hübsche junge Damen herfallen und sie mit großem Genuß aussaugen oder in dem Tische von unsichtbarer Hand gerückt werden.

Man tut gut daran, auch die satirisch-kritische Spitze gegen *diese* ›Vierte Dimension« wahrzunehmen, auf die Linda Dalrymple Henderson am Beispiel von Oscar Wildes Erzählung *The Canterville Ghost* (1887) hinweist.²⁶¹ Vor allem in der populären Rezeption finden sich beide Anschauungen, in einen Topf geworfen, wieder. Moderne Naturwissenschaften und Mystik scheinen sich mühelos zu ergänzen. Auf solche Weise wird der Rationalisierungsdruck, den die Wissenschaften und die Erfassung der Umwelt durch den technischen Fortschritt ausüben, mit spirituellen Wahrnehmungserweiterungen abgefedert und dabei selbst transzendiert. Haben nicht Physik, Geometrie und Mathematik Grundlagen für neue Weltansichten erarbeitet, deren Abstraktionen sich für das Laienverständnis soweit von jeglicher Anschaulichkeit entfernen, daß sie durchaus eigene Mysterien begründen können?²⁶²

Das Erbe der mystisch verstandenen Raum-Zeit-Transformation findet sich wieder in dem Glauben, mit den der *Relativitätstheorie* zugrunde liegenden Axiomen läge der Nachweis einer wissenschaftlichen Richtigkeit der Transformation gleichsam auf der Hand. Bernulf Kanitscheider hat in seiner Untersuchung *Geometrie und Wirklichkeit* die Geschichte und die Ursachen dieser Mißinterpretation eingehend aufgezeigt.

²⁶¹ Umfassend historisch dargestellt in der ausgezeichneten Untersuchung von Linda Dalrymple Henderson 1983: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton.

²⁶² Die Bedeutung spiritueller Strömungen in der deutschen und französischen Philosophie des 19. Jahrhunderts untersucht Wolfgang Röd (1989): »Die spiritualistische Opposition gegen das wissenschaftliche Weltbild«, in: Stefano Poggi / Wolfgang Röd (1989): *Die Philosophie der Neuzeit 4: Positivismus, Sozialismus und Spiritualismus im 19. Jahrhundert*, = *Geschichte der Philosophie Band X*, München, S. 279-303.

Im Mittelpunkt der Fehldeutung steht die geometrische Abbildung des ›Minkowski-Raums.²⁶³ Raum könnte gemäß der Abbildung durchaus in Zeit verwandelt werden; somit scheint der Theorie tatsächlich eine Veräumlichung der Zeit innezuwohnen. Welcher geheimnisvolle Sachverhalt spielt uns hier einen kognitiven Streich?

Kanitscheider weist nach, wo die Quelle der Irrtums zu suchen ist, und zwar darin, wenn übersehen wird, daß eine vierdimensionale Mannigfaltigkeit, wie sie der ›Minkowski-Raum darstellt, bei der Wiedergabe auf dem Papier zwangsläufig zweidimensional abgebildet werden muß.²⁶⁴ Solchermaßen von der Forschung und der Wissenschaftsgeschichtsschreibung zurückgewiesen, hat der Irrtum dennoch mancherlei philosophische, ästhetische und künstlerische Anschauung oder ihre Interpretation beflügelt und sich zugleich die Bestätigung eingeholt, auf gesichertem wissenschaftlichem Boden zu stehen.

Der Schlüsseltext, der den Irrtum in die Ästhetik ungewollt eingeführt hat, ist die Schrift *Durée et Simultanéité* von Henri Bergson, der Einstein versehentlich vorhält, Zeit verräumlichen zu wollen: Bergson versucht sogar, ihn mit eigenen Berechnungen zu widerlegen. „Il est vrai qu’au moment précis où l’on aurait passé du déroulement au déroulé, il aurait fallu doter l’espace d’une dimension supplémentaire. Nous faisons remarquer, il y a plus de trente ans, que le temps spatialisé et en réalité une quatrième dimension de l’espace.“²⁶⁵ Bergson kommt schlußendlich zu dem Ergebnis, „Espace et Temps restent alors séparément invariants“, beide lassen sich nicht miteinander durchmischen („ils ne s’amalgameront ensemble“²⁶⁶). Übrig bleibt von der Verräumlichung in der Kunst ein allerdings effizientes Mittel zur ästhetischen Spekulation (das nur von Jacques Derridas dekonstruktivistischem Verräumlichungskonzept wieder unterschieden werden muß).

Das Ausmaß an kunst-, wissenschafts-, philosophie- und geschichtshistorischen Verschlingungen, in welche die Sentenz Wagners ver-

²⁶³ Kanitscheider 1974: S. 138ff.

²⁶⁴ Ebenda, vgl. S. 141f. mitsamt einem Lösungsvorschlag zum besseren Verständnis.

²⁶⁵ Henri Bergson 1923: *Durée et Simultanéité. À propos de la théorie d’Einstein*, Paris, S. 78.

²⁶⁶ Ebenda, S. 233. Nichts anderes hat auch Einstein vertreten.

strickt ist und wurde, tritt mit aller Deutlichkeit hervor. Auf eigentümliche Weise berührt sich der Dialog im PARSIFAL mit der Vorgeschichte der *Relativitätstheorie* in einem übergreifenden Diskurs über Raum und Zeit...

1.4.4 Musik und Architektur im Rückblick ko-evolutionärer Transformation während der frühen Neuzeit

Die beschriebenen Irritationen berühren sich langfristig auch mit verschütteten Veränderungen, denen das Verhältnis von Musik und Architektur respektive von *musica* und *architectura* im Prozeß der Renaissance ausgesetzt war. Während des 15. Jahrhunderts findet eine fast unmerkliche Einflußnahme von Kategorien der neuzeitlichen Kunsttheorie auf musiktheoretisches Denken und kompositorisches Handeln statt. Im *Liber de arte contrapuncti* (1477) von Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511) erscheint der als Varietas-Gebot bekannt gewordene Passus „in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est“²⁶⁷.

Als musikhistorische Kategorie liefert *varietas* ein starkes Indiz für die Rezeption der Kunsttheorie der Renaissance in der Musiktheorie: mit erheblichen Auswirkungen auf das im sozialgeschichtlichen Wandel befindliche Selbstverständnis der Kompositionspraxis, deren kompositionstechnische Strukturhöhe sie benennt.

Varietas ist das Äquivalent zu ›varietà‹, eine von mehreren zentralen Begrifflichkeiten der künstlerischen Kategorienlehre des Quattrocento, die wesentlich von Leon Battista Alberti (1404-1472) mitgeprägt wurden (*De pictura* 1435/36; *De re aedificatoria* 1443-1452).²⁶⁸ Sie bezeichnet die „Vielgestaltigkeit der Elemente“ oder Mannigfaltigkeit und genießt höchste Anerkennung als „absoluter Wert“²⁶⁹. Dabei ist es von Belang, daß sich eine Auffassung vom Künstlertum als einer nur individuell ver-

²⁶⁷ Johannes Tinctoris 1477 [1975]: *Liber de arte contrapuncti*, = *Opera theoretica*, Band 2 (*corpus scriptorum musica* 22), hrsg. v. Albert Seay, Rom, S. 155.

²⁶⁸ Michael Baxandall 1999: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, Berlin. S. 140-181. Wie Guillaume Dufay gehörte Alberti zeitweise zur Entourage Papst Eugens IV., während der Dom zu Florenz unter der Leitung von Filippo Brunelleschi seiner Vollendung entgegen ging.

²⁶⁹ Ebenda, vgl. S. 158f.

fügbaren, besonderen Befähigung einer Person durchsetzt. Eine andere Kategorie, ›composizione‹, entlehnt Alberti der humanistischen Literaturkritik und überträgt sie auf die Kunsttheorie, wo sie Aufbau und Gestaltungsprinzip von Bildern regelt.²⁷⁰ Von ihr leitet sich die Berufsbezeichnung ›Komponist‹ ab.

Die Rezeption besagter Kategorien in der Musiklehre wirken am Wandel der Auffassung der *ars musica* mit. In Gioseffo Zarlinos Ansicht von der *arte della musica* deutet sich darum etwas von der „Aura einer schönen Kunst“²⁷¹ an, die das musikalische Handwerk transzendiert und den Boden bereitet für die soziale Anerkennung des Komponierens als eine anspruchsvolle künstlerische gesellschaftliche Tätigkeit. In das ursprünglich metaphysische Verhältnis von *musica* und *architectura* mischt sich ein Verhältnis der Kunst zur empirischen Welt. Indem der proportionale Schönheitsbegriff aus Kunst und Architektur (Alberti) mit den individuell ausgeprägten Fähigkeiten der Komponisten Verbindungen eingehen²⁷², repräsentiert ›composizione‹ nun ein übergreifendes formales, ein *Proportionsbewußtsein*, ›varietà‹ hingegen in der Nachfolge von Tinctoris ein *Strukturbewußtsein*. So sieht man nun, warum die Architekturmetaphorik in der Musik bald eine Immanenz von Form und Struktur und – in weiterer Hinsicht – die von Raum und Zeit transportieren wird.

1.4.5 Die Raum-Zeit-Transformation als Impuls für ästhetische Paradigmenwechsel

Als Dreh- und Angelpunkt für eine Musikgeschichtsschreibung des 20. und 21. Jahrhunderts, die über den räumlichen Diskurs in der Musik zu reflektieren beginnt, stellen sich rund um die Annahme einer Raum-Zeit-Transformation an Ober- und Untertönen reiche Ambivalenzen ein, die

²⁷⁰ Ebenda, S. 161ff.

²⁷¹ Frieder Rempp 1989: »Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino«, in: Frieder Zamminer 1989 (Hrsg.): *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, = *Geschichte der Musiktheorie Band 7*, Darmstadt, S. 39-220, hier S. 51f.

²⁷² Vgl. Rempp 1989: S. 50, und Claude V. Palisca 1989: »Die Jahrzehnte um 1600 in Italien«, in: Zamminer 1989: S. 221-306, hier S. 269, Fußnote 100.

manche ästhetische Reflexion attraktiv erscheinen läßt, obwohl sie in der Physik keine empirische Basis besitzt.

Die Zeit wird zum Raum: Das hat den Verdacht genährt, die Bezüge zu zeitlichem und geschichtlichem Denken würden gelockert. Träfe dies wirklich zu, dann stelle sich die Zeit aus räumlicher Sicht nur noch als eine von mehreren denkbaren „möglichen Verteilungen der über den Raum verteilten Elemente“²⁷³ dar, kritisiert Foucault. Ein solcher methodischer Ahistorismus ist für ihn ein unannehmbarer Standpunkt. Zeit und Geschichte garantieren vielmehr, daß Raum nach seiner wissenschaftstheoretischen Neubestimmung als relationales Prinzip nicht eine passive Kategorie bleibt, die unfähig ist, Zeit, Geschichte und Werden, Entwicklung und Fortschritt als dialektischen Prozeß zu erfassen, sondern eine präzise reflexive und operative Funktion erhält. Auch der Weg zu seiner ideengeschichtlichen Eingliederung dürfte damit geebnet sein.²⁷⁴

Eine breite Debatte über die Zukunft des Städtischen ist, wie wir gesehen haben, zum Motor für einen spezifisch gesellschaftswissenschaftlich angelegten Raumbegriff geworden. Er wird hier benötigt, um eine soziologische Analyse des räumlichen Diskurses in der Musik vornehmen zu können: Die These über die neue Musik des 20. Jahrhunderts als urbanes Phänomen ist 1984 von dem Komponisten und Musiktheoretiker Henri Pousseur vorgetragen worden.²⁷⁵ Helga de la Motte-Haber folgt 1986 mit ihrem Beitrag *Zum Raum wird hier die Zeit*²⁷⁶, der die Geschichte des räumlichen Diskurses in der Musik erzählt – jedoch ohne seine Diskontinuität zu beschreiben. Karlheinz Stockhausens 1959 erschienener Aufsatz *Musik im Raum*²⁷⁷ fällt in der Phase angewandter Theoretisierung räumlich geleiteter Strukturfindung eine Schlüsselrolle zu. Doch nahm der musikwissenschaftliche Forschungsdiskurs erst in den 1980er Jahren

²⁷³ Foucault 2005: S. 933.

²⁷⁴ Inzwischen geschehen bei Andreas Dorschel 2010: *Ideengeschichte*, Göttingen, vgl. S. 26ff.

²⁷⁵ Henri Pousseur 1984: »Neue Musik als urbanes Phänomen?«, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 3 · Februar 1984, Köln, S. 18f.

²⁷⁶ Helga de la Motte-Haber 1986: »Zum Raum wird hier die Zeit«, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 1986, 41. Jahrgang, Wien, S. 282-288.

²⁷⁷ Karlheinz Stockhausen 1963: »Musik im Raum«, in: ders.: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles, Band 2: Aufsätze 1952 – 1962 zur musikalischen Praxis*, Köln, S. 152-175, hier vgl. S. 152f.

Fahrt auf, und zwar koinzident zu den Entwicklungen in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Erst dadurch sind die Voraussetzungen geschaffen worden, Verräumlichung von Musik in der Musikforschung von ihren gesellschaftstheoretischen Voraussetzungen her erörtern zu können.

Die „Wiederbehauptung des Raums“²⁷⁸ setzt sich, Edward W. Soja zufolge, zunächst unter dem Aspekt einer Geographie als kritische Humanwissenschaft durch, die den eingangs dargelegten Vorstellungen von Sombart bereits recht nahe kommt. Kritisch geführte Debatten im Rahmen der Postmoderne-Diskussion weisen stets auf die Illusionsmächtigkeit der Kategorie des Raums hin und verlangen Reflexion, sollten die phantasmagorischen Leistungen von Verräumlichungseffekten zukunftsweisend in Anspruch genommen werden: Verräumlichung wird als „new domain for libidinal investment of the Utopian an even the protopolitical type“²⁷⁹ entdeckt.

Der Schlüssel zu diesen Beunruhigungen durch den Raum liegt in der Produzierbarkeit atmosphärischer Strukturen (vgl. 2.4), die Phantasmagorien begründen. Adorno hat die Eigenart des Phantasmagorischen am Beispiel Wagners erläutert. Im *Versuch über Wagner* heißt es, dessen Formgesetz bestehe in der „Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts“, und das Produkt präsentiere „sich als sich selbst Produzierendes“²⁸⁰. Adorno fährt fort: „Indem die ästhetische Erscheinung keinen Blick mehr durchläßt auf Kräfte und Bedingungen ihres realen Produziertseins, erhebt ihr Schein als lückenloser den Anspruch des Seins.“ Adorno verfügte zwar noch nicht über einen soziologischen Raumbegriff. Im Rahmen ästhetischer Reflexion berühren sich seine Ausführungen über reale, aber illusionistische, von ihm als Phantasmagorien bezeichnete Raumwirkungen, die – über Wagner hinausgehend – ihre gesellschaftliche Produziertheit zu verleugnen scheinen, indes bereits mit Überlegungen von Henri Lefèbvre: daß Kunst die soziale Konstruktion von illusionären Wirklichkeiten mitgestaltet.

²⁷⁸ So Edward W. Soja 1991: »Geschichte: Geographie: Modernität«, in: Wentz 1991: S. 73-80, hier S. 80. Sojas Ansicht, daß Foucault vor der Herausbildung „einer Epoche des Raums“ (S. 74) warnen soll, ist eine Fehldeutung.

²⁷⁹ Jameson 1994: S. 160.

²⁸⁰ Adorno 1997: *Versuch über Wagner*, S. 82.

2. RAUMSOZIOLOGISCHE PERSPEKTIVEN FÜR DIE MUSIKSOZIOLOGIE

2.1 Über Raumproduktion (und was Musiktheorie dazu beitragen kann)

Theoriegeschichtlich kommt Henri Lefèbvre bei der Entwicklung eines soziologischen Raumbegriffs eine Schlüsselstellung zu. In der 1974 erschienenen Untersuchung *La production de l'espace*¹ trägt Lefèbvre ein raumtheoretisches Konzept vor, das die Produktion von Raum an die marxsche Theorie der Produktivkräfte und deren Dynamik koppelt. Die Beobachtung der gesellschaftlichen Kräfte, die sich im Industrialisierungs-, Urbanisierungs- und auch im Globalisierungsprozeß zeigen, wird von Lefèbvre als raumemergent erkannt. Daraus zieht er die Konsequenz, den Rahmen für die soziologischen Konstitutionsbedingungen von Raum erheblich breiter anzulegen als je zuvor. Der Eingriff in Umwelt und Landschaft, die Entwicklung von Dörfern und Städten, das Vernetzen von Wegen – seien es Pfade, seien es befestigte Straßen –, das Bauen von Ställen, Kathedralen oder Kaufhäusern, verweisen auf das Wirken der Produktivkräfte. Wie am Beispiel der Wahrnehmung in den Städten zu sehen war, werden zugleich auch Potentiale freigesetzt, andere Dimensionen als nur die der materiellen Welt erscheinen zu lassen. Gesellschaftliche Raumproduktion wird darum in vierfacher Hinsicht untersucht: alltagstheoretisch, urbanisierungstheoretisch, zeichentheoretisch und – ästhetisch. Warum Raum als produzierbare Kategorie verhältnismäßig spät entdeckt wurde, läßt sich als Folge der historischen Entwicklung der Produktivkräfte und des dadurch ausgelösten Wandels erklären, der seitdem anhält, denn „un mode de production ne disparaît pas avant d'avoir libéré les forces productives et réalisé toutes les virtualités qu'il contient“², wie

¹ Henri Lefèbvre 1974: *La production de l'espace*, Paris.

² Ebenda, S. 75. Lefèbvres Kritik an Foucaults Raumbegriff und den Zeichen in der *Archäologie des Wissens* – ihm liegt der Beitrag *Von anderen Räumen* nicht vor – gilt indirekt auch der Theorie der Transformation, die Marx' Theorie darin einbezieht. Michel Foucault 1981: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main, vgl. S. 251.

auch Lefèbvre, Marx folgend, annimmt. Doch war dafür eine Kritik an der Theorie der materiellen Austauschbeziehungen notwendig.

Lefèbvres raumtheoretische Zielsetzungen erfüllen sich erst darin, wenn sie auch für die Austauschbeziehungen immaterieller und materieller Güter und Qualitäten gelten.³ Lefèbvre greift zur Begründung die Metapher einer räumlichen Architektur auf, um nebenbei den mehrdimensionalen Charakter seiner Theoriekonzeption herauszustellen,⁴ die keinen Raumbegriff, keine Raumanschauung wirklich ausklammern will.

So verdeutlicht der Strukturalismus den texturalen Charakter des Raums, während die Phänomenologie die Aufgabe übernimmt, mit ihrer onto- und phylogenetischen Ausrichtung den Körperbezug einer sozialwissenschaftlichen Raumtheorie zu betonen.⁵ Ein enggesponnenes Netz von Beziehungen und Konstitutionsmechanismen kennzeichnet das Verhältnis von Körper und Raum, der differenziert ist in einen natürlichen und sozialen. Dazu führt Kuhn aus: „Der **soziale Raum** ist als ein Einschreiben der sozialen Praxis in den Naturraum (*espace nature*), der durch die Entwicklung menschlicher Praxis zum produzierten Raum (*espace produit*) wird, aufzufassen.“⁶ Raum situiert, relationiert, er individualisiert und schafft öffentliche Identität, und er vermittelt in medialer Funktion.⁷ Und ebenso gilt: Jeder Körper *ist* Raum und *hat* seinen Raum.⁸

Um dieses Geflecht von Relationen zu verstehen und in einen größeren Kontext zu stellen, den eine so anspruchsvolle gesellschaftliche Raumtheorie benötigt, begibt sich Lefèbvre auf die Suche nach den historischen, anthropologischen und kulturgeschichtlichen Wurzeln, die unsere Raumauffassungen geprägt haben und prägen. Damit rückt er nun diejeni-

³ Es würde hier jedoch zu weit führen, Lefèbvres Überformung der marxschen Theorie durch andere Einflüsse, insbesondere der Phänomenologie im Kontext französischer Theorietraditionen und des Strukturalismus' im einzelnen aufzuzeigen. Es genügt hier darauf hinzuweisen, daß der interparadigmatische Aufbau der Konzeption dazu verwendet wird, verschiedene Theorieleistungen zu einem Paket zu bündeln. Siehe auch Kuhns Darstellungen über die Produktion des Raums bei Lefèbvre. Kuhn 1994: S. 53-94, vgl. S. 64f.

⁴ Lefèbvre 1974: S. 197ff.

⁵ Maurice Merleau-Ponty 1966: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin; Gaston Bachelard 1987: *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main.

⁶ Kuhn 1994: S. 78.

⁷ Lefèbvre 1974: S. 212f.

⁸ Ebenda, S. 199.

ge Überzeugung in den Vordergrund, die besagt, daß eine materialistische raumtheoretische Analyse ohne immaterielle Austauschprozesse unvollständig wäre. Und so kommt die Kunst ins Spiel. Die Unterscheidung von Produkt und Werk gehört zu einer Gruppe grundlegender Weichenstellungen, die Lefèbvre in *La production de l'espace* vornimmt.

Das Problem aber, ob ein räumliches Produkt ein Werk, nämlich ein *Kunstwerk* sein kann, erörtert Lefèbvre am Beispiel einer – Stadt: Venedig. Die Repräsentation des Raums als Ausdruck einer besonderen geographischen Lage und den Repräsentationsraum des architektonisch durchgestalteten städtischen Ensembles beschreibt er als eine doppelte, in sich reziproke Textur, von der das eine wie das andere nicht abstrahierbar ist, ohne den Sinn- als Produktionszusammenhang des Ganzen zu zerstören. „Une théâtralisation aussi raffinée que peu cherchée, une scénographique involontaire rejoignent et métamorphosent le quotidien avec ses fonctions.“⁹ Daraus leitet Lefèbvre die umgekehrte Folgerung ab, die Unterscheidung von Werk und Produkt wieder zu relativieren. Entstehen Werke durch Produktion, dann unterliegen sie auch den Entfaltungsweisen der gesellschaftlichen Produktivkräfte. Im Falle von Venedig zeigt der Blick auf die Verflechtung von Stadt- und Wirtschaftsgeschichte, wie sich die ästhetische Wirkung des städtischen Raums Venedigs letztlich aus dem sozialen Surplus einiger Jahrhunderte ergeben hat. Unterscheidbar sind Werk und Produkt jedoch darin, wie sie in den Sozialraum hinein raumbildend wirken: Besetzt jedes Werk „un espace, l'engendre, le façonne“, gilt für das Produkt, daß es „circule dans l'espace“¹⁰.

Während in jedem Werk Produktivität enthalten ist, soll umgekehrt das schöpferische Moment der Werke, so Lefèbvre, nicht von den repetitiven Mustern absorbiert werden, die ein Produkt auszeichnen. Daß auch Kunstproduktion auf ihre Weise mit repetitiven Mustern arbeitet, zieht Lefèbvre somit nicht in Betracht. Seine Überlegungen dienen vorrangig dem Ziel, eine Theorie des ästhetischen Überschusses aus räumlichen Wirkungen abzuleiten, die das Ergebnis von produktiven Abläufen sind, also von Handlungen verursacht werden. Er benennt immaterielle Formen der Raumkonstitution, die außerhalb der unmittelbaren empirischen Faß-

⁹ Ebenda, S. 90.

¹⁰ Ebenda, S. 93.

barkeit liegen. Der ästhetische Überschuß ist demnach nicht mit phantasmagorischen Effekten gleichzusetzen, die der kapitalistischen Ökonomie entspringen; hier führt die Entkoppelung von Produkt und Produktion stattdessen zum Fetischcharakter der Ware.

Vielmehr will der Überschuß die schöpferischen Potentiale der Gesellschaft bezeichnen, deren Sozialraum in allen Belangen seines Entstehens und Vergehens auf sie rekurriert. „Générer (produire) un espace social approprié, dans lequel la société génératrice prend forme en se présentant et représentant, bien qu’elle ne coïncide pas avec lui et que même son espace soit aussi bien sa tombe que son berceau, cela ne s’accomplit pas en un jour. *C’est un processus*“¹¹, so Lefèbvre.

Nun merkt Lefèbvre an, auch der absolute und abstrakte Raum habe gegenüber den raumemergenten Produktivkräften keineswegs an Wirksamkeit und Gültigkeit eingebüßt. Daß er hierbei ausgerechnet auf einen musikästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts – den französischen, dessen Mittelpunkt hier die Auseinandersetzung mit dem Komponisten Jean-Philippe Rameau und dessen Begriff der Harmonie bildet – stößt, mag erstaunen. Welche Absichten Lefèbvre damit verfolgt, soll nun näher ausgeführt werden.

2.1.1 Materialität und Immaterialität

Lefèbvres Ausführungen über die Dynamik der im Urbanisierungsprozeß wirkenden gesellschaftlichen Produktivkräfte schließen mit der Erkenntnis, daß Raum als Produkt der Gesellschaft zur sozialen Konstruktion der Wirklichkeit beiträgt, das Wissen um die Differenz von materiellen und immateriellen Eigenschaften der sozialen Güter und Phänomene mit ein. Die Art der Austauschbeziehungen zwischen der Materialität und Immaterialität symbolischer Güter zu verstehen, betrifft die wissenschaftstheoretische Grundlegung aller Kunstsoziologien in irgendeiner Form.

Musik verkörpert für Lefèbvre das Paradigma eines Kunstmediums schlechthin. Dessen räumlich-akustische Erscheinungsweise erfordert eine Raumerkenntnis, die im Gegensatz zu den meisten erkenntnistheoreti-

¹¹ Ebenda, S. 43.

schen Traditionen nicht auf die sichtbare Ordnung der Dinge rekurriert. Darum verbindet er seinen Einwand gegen die Anwendung erkenntnistheoretischer Prämissen des Sehens auf Musik nicht nur mit dem Widerspruch gegen die Ontologisierung des Raums¹², sondern auch mit dem Theorem der Verdinglichung. Erwin Panofskys kunsttheoretische, ontologisch begründete Logik des Visuellen lehnt er deshalb ab¹³ (was nicht ausschließen soll, daß eine *prozessuale* Logik des Visuellen möglich ist). Diese Zurückweisung ist in Lefèbvres Theorie der Produktion des Raums intrinsisch angelegt. Den soziologischen Aspekt des Sachverhalts haben wir bereits am Beispiel von Simmels Leistungsdifferenz der Sinne betrachten können: Aus dem Nachteil des Transitorischen des Klangs und des Hörens kann im Gegenzug nun etwas Spezifisches abgeleitet werden, nämlich der prozessuale, transitorische Aspekt von Musik als raumkonstitutives, ›kinetisches‹ Merkmal.

Neben den Überlegungen, wie sich großstädtische Lebensbedingungen auf die Struktur der Wahrnehmung auswirken, stellt sich für Lefèbvre auf der anderen Seite nun die Frage, welche kunsttheoretische Konzeption geeignet ist, logische, topologische, prozessuale, nicht visuell fundierte und zugleich umfassende metaphorische Dienste zur Vermittlung einer Plausibilitätsstruktur zu leisten, in der auch Empirie und Transzendenz miteinander versöhnt sind. Der Schlüsselbegriff ist – es wurde angedeutet – Harmonie: erstens in der Lesart des Komponisten und Musiktheoretikers Jean-Philippe Rameau, zweitens im Rückgriff auf die ursprüngliche Bedeutung des Harmoniebegriffs aus der Alltagswelt der Antike, bevor ihn die Musiktheorie in einen kosmologischen Terminus übersetzt hat, um Zusammenhalt und Ordnung der Welt zu erklären.

Rameaus Harmoniebegriff ist für Lefèbvre attraktiv, weil Rameau – trotz mancher Irrtümer in Bezug auf die angeblich natürlichen Prinzipien, die ihm von den Enzyklopädisten nachgewiesen worden sind – mit der Ableitung seines Harmoniebegriffs aus Akkordumkehrungen sich in seinem 1722 erschienenen *Traité de l'harmonie* auf Grundzüge einer Trans-

¹² Darauf bezieht sich die Kritik Lefèbvres an Heidegger (vgl. Lefèbvre 1974: S. 143f.), ohne dessen Darlegungen zum Raum in *Sein und Zeit* (Martin Heidegger 1993: *Sein und Zeit*, Tübingen, S. 101-113, 367-369) Lefèbvres Ausführungen nicht möglich gewesen wären. Vgl. auch hier S. 122.

¹³ Lefèbvre 1974: vgl. S. 301f.

formationstheorie stützt. Auf diesen wissenschaftsgeschichtlichen Sachverhalt hat Claude Lévi-Strauss hingewiesen.¹⁴ Auch wende sich Rameaus auditives und topologisches Konzept von Harmonie gegen eine Ästhetik, die ausschließlich auf den visuellen Raum ausgerichtet ist.¹⁵ Es sei, so Lefèbvre, „née par et pour l'écoute“¹⁶. Seine methodologische Absicht besteht darin, die immateriellen und materiellen Eigenschaften der sozialen Welt und ihre gesellschaftlichen Austauschbeziehungen miteinander zu verknüpfen. Dieser Ansatz ist wie Rameaus Theorie der Umkehrbarkeit dynamisch, weil sie die Grundlagen harmonischer Prozesse durch Bildungen von Relationen erklärt.

Werfen wir einen Blick auf die musiktheoretische Begriffsgeschichte, auf die Welt ihrer Metaphorik. Wilhelm Seidel führt aus: „Die Vokabel ‚Harmoniai‘ meint ursprünglich die Klammern, die die Planken eines Schiffes zusammenhalten.“¹⁷ ›Harmonie‹ ist also ein Bauteil, das Verbindungen und Anordnungen herstellt und geeignet ist, durch ihre Verwendung ein funktionsfähiges Ganzes zu repräsentieren. Harmonie verbindet Kosmos und Welt, Hören und Sehen – unter der Bedingung, das Hören nicht auf ein Sehen zu reduzieren –, und macht Töne zu Klängen. Harmonie fungiert als strukturemergentes Prinzip und übt als „puissant concept unissant le Cosmos et le Monde“¹⁸ eine Klammerfunktion aus – oder sie deutet auf die Funktion von Signifikantenketten hin.

Musikwissenschaft wird, ja muß solche Deutungen mit Skepsis betrachten; doch das ist hier nicht der entscheidende Punkt. Schon Rameau hatte sich naturwissenschaftlich verspekuliert, ohne daß es die Basis seiner musiktheoretischen Innovation infrage gestellt hätte. Lefèbvre geht es unter Verwendung metaphysikgeschichtlich geprägter Begrifflichkeiten darum zu zeigen, wie von einem materialistischen Ausgangspunkt ausgehend eine transzendenzfähige Sinnwelt entstehen kann, um das hervorzuheben, was gesellschaftlich stets der Fall ist: nur aus der Verbindung von

¹⁴ Claude Lévi-Strauss 1995: *Sehen · Hören · Lesen*, München, vgl. S. 43.

¹⁵ Siehe Lefèbvre 1974: S. 327f.

¹⁶ Ebenda, S. 329f.

¹⁷ Wilhelm Seidel 1985: »Musikalische Terminologie. Eigenart und Wandel«, in: Frieder Zamminer (Hrsg.): *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk, = Geschichte der Musiktheorie Band 1*, Darmstadt, S. 96-118, hier S. 104f.

¹⁸ Lefèbvre 1974: S. 328.

Körpern und materiellen sowie immateriellen Gütern Musik entstehen kann. Deshalb richtet sich die Inanspruchnahme des Harmoniebegriffs mit metaphysischem Hintergrund zugleich auch gegen eine ›Fatalisierung‹ der Verknüpfung von Geist und Leib, wie sie sich bei Heidegger abzeichnen soll.¹⁹ Zur Plausibilitätsstruktur von musikalischen Wirklichkeiten gehört dagegen²⁰, daß der Zusammenhang mit der materiellen, empirischen Seite der Wirklichkeit immer wieder bestritten werden kann.

Ein raumtheoretisches und raumproduktives Konzept von musikalischem Handeln und musikalischem Beobachten der Alltagswelt muß immaterielle Raumanschauungen folglich – bei der antiken musikmetaphysischen handelt es sich um eine solche – mit materiellen konfigurieren können. Die Einbindung der Musik in den Sozialraum betrifft die Repräsentanz des Materials im Raum und bezieht sich nach Lefèbvre auf temporale Unterschiede räumlicher Präsenz von Materialien in diesem. ›Matériau‹ bezeichnet Dauerhaftigkeit: „la pierre, la brique, le ciment, la béton“, denen in der Wissenschaft „les mots, les images, les symboles, les concepts“ und in der Musik „les sons, les gammes, les modes et les tons en musique“²¹ entsprechen. ›Matériel‹ bezeichnet dagegen Verbrauch, Unbeständigkeit, Erneuerungsbedürftigkeit – beispielsweise von Werkzeugen oder Methoden als wissenschaftliches Werkzeug. „Ainsi le luth, le piano, le saxo en musique. Ou bien les méthodes et procédés nouveaux dans la construction des maisons.“²² Innerhalb der Bereiche des ›matériau‹ und des ›matériel‹ überschneiden sich stoffliche und unstoffliche Eigenschaften, wobei die Grenzen der Differenzierung von Lefèbvre „dans les cadres de la division du travail scientifique“ nicht eindeutig gezogen werden. In der Musik und in der konzeptuellen wie methodischen Auffassung von Harmonie sind beide stets korepräsentiert.²³ Weil das Tonmaterial im historischen Prozeß und die Methoden kompositorischer Bauweisen dem Verbrauch unterliegen, bestimmt Innovation und nicht Dauerhaftigkeit die

¹⁹ Heidegger 1993: vgl. S. 368.

²⁰ Zum Begriff der Plausibilitätsstruktur, die Wirklichkeiten konstruiert, selektiert und transformiert, siehe Peter L. Berger/Thomas Luckmann 2000: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt am Main, S. 165ff.

²¹ Lefèbvre 1974: S. 125.

²² Ebenda.

²³ Ebenda, S. 427.

Entwicklungslogik. Aus den stofflichen und unstofflichen Eigenschaften der Musik, in der sich der Prozeß sedimentiert hat, formt Adorno in seiner Theorie des musikalischen Materials eine konfliktuöse Dialektik.

2.1.2 Urbanisierte Musik und der räumliche Diskurs der musikalischen Avantgarde

Die Beobachtung der Einbettung von Musik in die Geräuschwelten des alltäglichen Lebens, die Bewußtwerdung ihres Anteils am Urbanisierungsgeschehen markieren eine ästhetische Zäsur, die es erfordert, das Verhältnis von Materialität und Immaterialität als das von Empirie und Transzendenz in der Musik neu zu bewerten. Lefèbvre faßt die ästhetische Transformation, die auf der verstörenden Konjunktur eines sich immer weiter diversifizierenden Wahrnehmungsgefüges beruht, das in den Städten besonders intensiv erlebt wird, wie folgt zusammen: „vers 1910, l’espace commun an bon sens, au savoir, à la pratique sociale, au pouvoir politique, contenu du discours quotidien comme de la pensée abstraite, milieu et canal des messages, celui de la perspective classique et de la géométrie, élaboré depuis la Renaissance, à partir de l’héritage grec (Euclide et la logique), à travers l’art et la philosophie de l’Occident, incorporé dans la ville, cet espace s’ébranle. Il reçoit tant de chocs et subit tant d’agressions qu’il ne garde une réalité pédagogique dans un enseignement conservateur qu’avec beaucoup de difficultés. L’espace euclidien et perspectif disparaît comme référentiel, avec les autres lieux communs (la ville, l’histoire, la paternité, le système tonal en musique, la morale traditionnelle, etc).“²⁴

Lefèbvre konstatiert Bruchstellen in den Signifikantenketten der westlichen Kultur und ihrem Kunstsystem infolge des Urbanisierungsprozesses. Die Entwicklung der gesellschaftlichen Produktivkräfte hat einen Bruch mit allen traditionellen Vorstellungen herbeigeführt, die einmal den Zusammenhalt des Weltganzen garantiert hatten. Das ursprüngliche We-

²⁴ Lefèbvre 1974: S. 34; vgl. auch ders.: 1972a: S. 170. Bernd Belina 2013 verzichtet in seinem ausgezeichneten Buch *Raum. Zu den Grundlagen eines historisch-geographischen Materialismus*, Münster, auf die Erörterung der ästhetischen Aspekte der Raumtheorie Lefèbvres, die hier im Vordergrund stehen.

sen der Harmonieauffassung wird transformiert, um die Verknüpfung von immateriellen und materiellen Eigenschaften der sozialen Welt und ihre gesellschaftlichen Austauschbeziehungen zu erklären, außerdem, um den Gedanken daraus hervorgehender transzendenzfähiger Sinnwelten aufrechtzuerhalten. In der Musik wird begonnen, den vorfindlichen akustischen Raum nicht mehr nur zu nutzen, sondern ihn infolge des Strukturwandels musikalisch auf vielerlei Weise selbst zu organisieren, etwa durch Entwicklungen, die nicht nur als symbolische Innovationen verstanden werden, sondern zugleich technologisch und wirtschaftlich: medial und massenkulturell.

Wenn also von urbanisierter Musik die Rede ist, dann steht nicht ein bestimmter musikalischer Kunstwerktyp zur Diskussion, der ausschließlich Städte als solche in besonderer Weise thematisiert, sondern Phänomene, die auf den Strukturwandel der Wahrnehmung reagieren und Diskurse auslösen. Im ersten Teil der Studie wurden Veränderungen besichtigt, bei denen an verschiedenen Stellen der Verstärkerprozess in die Kunstproduktion eingreift wie in den Wirklichkeitskonstruktionen des Musiktheaters: hinsichtlich des Raum-Zeit-Erlebens, des illusionären Wechsels eines Bezugssystems (PARSIFAL), der ethischen Interpretation ästhetischer Irritationen und der Synchronisierungsleistungen auf der Bühne und in der Konzertpraxis (Berlioz). Dies schließt räumlich differenzierte und raumzeitlich entkoppelte Formen des Musizierens und Musikerlebens durch Aufstellung, Übertragung und endlich – im 20. Jahrhundert – Speicherung mit ein. Erstmals handelt es sich um eine Auseinandersetzung mit der akustischen Sphäre, die den Raum nicht mehr ausschließlich physikalisch oder geometrisch bestimmt: Raum wird von den gesellschaftlichen, zivilisatorischen und kulturellen Bedingungen abgeleitet, die in ihm wirken. Und Lessing nimmt beinahe alle zentralen Themen der akustischen Ökologie – bis zur Mediatisierung und Musikdurchflutung der Gesellschaft – vorweg, die später im Gefolge der Umweltbewegung formuliert werden.²⁵

²⁵ Auf die Priorität des Essays von Lessing in Bezug auf Schafers Schrift (*The Tuning of the World*, 1977; *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, 1988) sei hier nochmals hingewiesen.

Eine kulturwissenschaftliche Auswertung der Phänomene, die sich in empirischen Arbeiten über das Erleben urbanisierter Klangräume in Musikwerken auffinden lassen, umfaßt folgende Gesichtspunkte²⁶:

- Simultaneität und Heterogenität als Eigenschaften musikalisch vermittelter Raumerfahrung, die sich in der Beschaffenheiten der musikalischen Texturen empirisch und analytisch nachweisen läßt;
- Lärmtexturen;
- Überblendungen, Vordergrund, Hintergrund, Nähe, Ferne;
- Wahrnehmung, Verortung oder Desorientierung hinsichtlich der Provenienz von Instrumenten, Geräuschen und akustischen Zeichen aus der städtischen, dörflichen und landschaftlichen Umwelt mit ihren konkreten und symbolischen Verweisungsstrukturen;
- diskursive Bezüge zur tonmalerischen Nachahmung von Natur als Teil ihrer symbolischen Vergesellschaftung²⁷;
- Entdeckung der Umwelt als Ressource musikalischer und akustischer Klangproduktion;²⁸
- Inszenierungen von naturhaften Klangimaginationen in transzender, phantasmagorischer, visionärer oder mystifizierender Absicht und Bedeutung;

²⁶ Bernhard Appel 1985: »Großstädtische Wahrnehmungsmuster in Gustav Mahlers Symphonien. Ein soziologischer Versuch«, in: *IRASM (International Review of Aesthetics and Sociology of Music)* 16 (1985), Zagreb, 1, 87-102; Hans-Peter Meier-Dallach und Hanna Meier 1990: »Die Stadt als Tonlandschaft. Beobachtungen und soziologische Überlegungen«, in: Wolfgang Lipp 1990 (Hrsg.): *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie*, Berlin, S. 415-428; Barbara Barthelmes 1998: »Großstadt und Musik«, in: Reinhard Kopiez et al. (Hrsg.): *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift für Helga de la Motte zum 60. Geburtstag*, Würzburg, S. 29-40.

²⁷ Klaus Eder 1988: *Die Vergesellschaftung der Natur. Studien zur sozialen Evolution der praktischen Vernunft*, Frankfurt am Main.

²⁸ Klangökologie und Sounddesign erweisen sich hierbei als zwei Seiten derselben Medaille. Siehe Bill Fontana 2003: »Die Umwelt als Ressource der Musik«, in: *MusikTexte*, Heft 96 · Februar 2003, Köln, S. 3. Eine theoretische Aufarbeitung der Arbeit von Klangökologen als eine Form der Anthropogeographie, die Problemfelder zu Innovationsressourcen umfunktioniert, sowie ihr Selbstverständnis als global agierender »Szene« vermittelt Hans Ulrich Werner 1991: *Akustisch-ökologische Spurensuche nach interdisziplinären Kommunikationsansätzen zu »Umwelt als Klang« – »Klang als Umwelt«*, Kassel, Microfiche. Werner behandelt darin ethnographische, urbanistische, tier- und pflanzenweltliche, klangskulpturale, medienästhetische und körperbezogene Klangszenerien.

- Durchmischung und Konfrontation sozialräumlich und musikgeschmacklich differenzierter Musikstile bis zur Verletzung ästhetischer Tabus, die den Charakter verfremdeter, widersprüchlicher, ›gebrochener‹, schockhafter oder provokanter Klanggestaltung und Ausdrucksweisen annehmen können.

Geht man der Frage der Herkunft solcher Frage- und Problemstellungen nach, dann läßt sich erstens auf die inneren Zusammenhänge mit all jenen Beunruhigungen hinweisen, die von der Kategorie des Raums ausgelöst worden sind, zweitens auf die dadurch bedingte Aufwertung räumlicher Theoriebildung, die in den Kontext von Stadtsoziologie und Urbanistik eingeordnet werden kann, drittens der räumliche Diskurs in der Musik selbst, wie er durch den Verwissenschaftlichungs- und Mediatisierungsschub im 20. Jahrhundert auf dem ganzen Feld der Musikproduktion verstärkt worden ist. Zur Selbstreflexion der symbolischen Revolutionen der Moderne gehört es, sich auf die Spurensuche nach ihren kulturgeschichtlichen Grundlagen zu begeben.

Mindestens bis in das 16. Jahrhundert lassen sich erste Ansätze, Raum zu thematisieren, zurückverfolgen: Clément Janequin (um 1485-1558) veröffentlicht 1545 die Chanson *VOULEZ OUYR LES CRIS DE PARIS*, in der in parodistischer Absicht das Stimmengewirr Pariser Marktfrauen klangrealistisch durch eine kleingliedrige, wechselhafte formale Struktur verstärkt wird. In Venedig wird eine Praxis mehrchörigen, räumlich differenzierten Musizierens begründet. In der Folge scheint sich eher ein lockerer Zusammenhang, ein auf Ähnlichkeiten beruhender Verbund unabhängiger Phänomene darzustellen. Die Gemeinsamkeit, an der sich Helga de la Motte-Haber in ihrer historischen Darstellung orientiert²⁹, läßt verschiedentlich eine enge Bindung der Werke an das religiöse Feld durchscheinen, die von einer musikanalytischen und musikpsychologischen Sakralbau-Metaphorik mitgetragen wird.³⁰ De la Motte-Haber interessiert

²⁹ Vgl. de la Motte-Haber 1986.

³⁰ Siehe die einleitenden Worte zu Helga de la Motte-Haber 1995 (Hrsg.): *Musik und Religion*, Laaber. Auch wäre an die Cathedralmetapher in den 1922 erschienenen *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Klaviers«* von Johann Sebastian Bach Wilhelm Werkers zu erinnern, die Bach mit mittelalterlichen Bauhüttengeheimnissen in Verbindung bringen und mystische Ziele verfolgen.

sich für die Transzendenz musikalischer Raumerfahrung, die ohne andere mitschwingende Machtoptionen nicht vollständig beschrieben ist. Die Werke von Giovanni Gabrieli und Hector Berlioz bieten keine musikalische Raumerfahrung in einem autonomen Sinne an, sondern sie schließen symbolische Aspekte mit ein, die sich im Falle Gabrielis (Mehrchörigkeit in *San Marco*) auf die Repräsentation kirchlicher und stadtstaatlicher Macht, im Falle von Berlioz auf nationale Macht und revolutionsgeschichtliche Werte im Kontext des Erlebens von Fortschritt beziehen.

Als der Komponist und Musiktheoretiker Henri Pousseur 1984 die Frage nach der Stadt als kulturelles Bezugsfeld und klangliche Ressource für das Produktionsfeld der musikalischen Avantgarde stellt³¹, nimmt er eine Aktualisierung vor, die auf andere Weise den Gedanken Blumenbergs weiter ausführt, die Stadt sei eine Wahrnehmungsapparatur besonderer Art und einer Höhlensituation vergleichbar. Pousseur knüpft an die Entwicklung einer ›musique concrète‹ als einem medienmusikalischen Stil an, dessen Gegenstand Umwelt, Stadt, Gesellschaft und Ethnien sind.³² In deren Praktiken wird die Mediatisierung von Musik erstmals reflexiv. In Karlheinz Stockhausens Beitrag *Musik im Raum* scheint zunächst das Interesse an der abstrakten Bedeutung räumlicher Operationen im Vordergrund zu stehen, die mit der technischen Entwicklung der medialen Klangsynthese Hand in Hand gehen.³³ Stockhausens struktureller Schritt zur Raumkonstitution durch Raumkomposition stellt für ihn den Auftakt zur Bildung eines eigenen musikalischen Universums dar, das nach und nach mit einer religiösen Semantik angereichert wird.

Daß sich musikalische Raumproduktion und Raumforschung in der Schaffung eigener Infrastrukturen vollenden und darin eine eigene Sozialität entwickeln, zeigt sich auch an dem von Pierre Boulez ins Leben gerufenen Institution des IRCAM und der Cité de la Musique, Paris. Doppelprofessionalisierungen wie bei dem Komponisten und Architekten Iannis Xenakis haben dazu beigetragen, Beziehungen zwischen Musik und Fachgrenzen überschreitenden Aspekten auch empirisch einander anzunähern – hier die Beziehung von Stadt, Architektur und Musik in ästheti-

³¹ Pousseur 1984: S. 18f.

³² Pierre Schaeffer 1974: *Musique concrète. Von den Pariser Anfängen bis zur elektroakustischen Musik heute*, Stuttgart.

³³ Stockhausen 1963: »Musik im Raum«, S. 152-175.

scher, soziologischer und mathematisch-konstruktivistischer Hinsicht (vgl. Kap. 4.2.2).³⁴

2.1.3 Antikes Intermezzo. Von zwei Kulturen des Musik-Raum-Diskurses

An dieser Stelle sei eine Rückblende eingefügt: Die Raumvorstellungen der Antike sind durch kulturelle Differenzen gekennzeichnet, deren Zusammenführung die Ausdifferenzierung räumlicher Begriffe einerseits belebt hat, andererseits wirken ihre ursprünglichen erkenntnistheoretischen Traditionen fort und überlagern sich. Ihre Unterscheidung ist Gegenstand eines Systematisierungsansatzes zur Geschichte des Raums in der Musik.

Von der Forschung, die sich mit der Untersuchung des räumlichen Diskurses in der Musik der Moderne befaßt, seltsamerweise nicht wahrgenommen, unternimmt Stefan Kunze in dem 1974 erschienenen Aufsatz über *Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffs* den Versuch³⁵, die historische Dynamik der Beziehung von Musik und Raum von der Antike über die Venezianische Mehrchörigkeit³⁶ im 16. und 17. Jahrhundert bis in die Moderne zu bilanzieren. Kunze stößt dabei bis zu Differenzen in den Grundbegrifflichkeiten der antiken griechischen und römischen Raumvorstellungen vor. Eingehend werden die soziokulturellen Bedingtheiten der Differenz aufgezeigt.

Die räumliche Theoriebildung und Reflexion erfährt durch Kunze eine erhellende Bereicherung. Er unterstützt die Ziele einer kritischen kulturwissenschaftlichen Forschung, die das raumbezogene Hören als gleichwertige Alternative zur zeitlich-formalen und gestaltorientierten Rezeptiv-

³⁴ Iannis Xenakis 1971: *musique. architecture.*, Paris.

³⁵ Grundlegend Stefan Kunze 1974: »Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffs«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXI/1, 1974, Stuttgart, S. 1-21.

³⁶ Ebenfalls grundlegend Stefan Kunze 1963: *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, = *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, hrsg. v. Thrasybulos G. Georgiades, Band 8, Tutzing. Auch ders. 1964: »Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrielis«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, XXI/2, 1964, 2, Stuttgart, S. 81-110.

onsweise postulierten.³⁷ Auch wird Musik nie anders als (körper)räumlich erfahren. Die Überbleibsel der Raumvergessenheit werden rund zwanzig Jahre danach von Gisela Nauck kritisiert: „Wie lange jedoch noch das Hören selbst brauchen wird, um sich von der kulturgeschichtlich erworbenen Dominanz zeitlicher Musikrezeption zugunsten einer gleichberechtigt räumlichen zu lösen, ist wahrscheinlich nicht nur eine Frage der Zeit, sondern auch von musikalischer Initiative und Verantwortung“.³⁸ Naucks Kritik steht im Zeichen von hohen Erwartungen, die an die Bildungsfähigkeit musikalischen Hörens herangetragen werden.

Ohne in die Diskussionen der Avantgarde (obwohl er bis dorthin gelangt) eingreifen zu wollen, hat sich Kunze die Aufgabe gestellt zu analysieren, auf welchen historischen Fundamenten der Musik-Raum-Diskurs aufbaut und welche Faktoren dabei mitwirken. Kunze beabsichtigt, Ort und Wirkung der Mehrhörigkeit im musikgeschichtlichen Prozeß zu präzisieren. Folgende Feststellungen machen Kunzes Untersuchungen für die weitere Erforschung raumthematisierender musikalischer Praktiken geradezu unverzichtbar:

- Die Vorstrukturierung der Musik-Raum-Beziehung durch die Musiklehre der Antike (und weit darüber hinaus) dient der Entwicklung von begrifflichen Systemen, die „in der Regel der räumlich-anschaulichen Sphäre entstammen“³⁹ und darauf abzielen, Raum als *Objektivierungsmedium* zu gewinnen.
- Nur in Europa konnte das Räumliche eine „spezielle Bedeutung für das musikalische Denken und für den Kompositionsbegriff“⁴⁰ erlangen: und zwar in einer vom Zeitlichen scheinbar unabhängigen

³⁷ So bei Lydia Jeschke 1997: *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, = *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XLII*, Stuttgart. Einen Überblick zum Diskussions- und Forschungsstand bis etwa zur letzten Dekade des 20. Jahrhunderts gibt Gisela Nauck 1997: *Raum in der Musik – Musik im Raum. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, = *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXXVIII*, Stuttgart: S. 19-63. Nauck befaßt sich darin mit einer Fülle von Differenzierungsvorschlägen, die sie zu der Überzeugung gelangen lassen, Raum sei „offenbar zugleich Metapher, Sachbegriff, Synonym und Verlegenheitslösung“ (Nauck 1997: S. 22).

³⁸ Nauck 1997: S. 34.

³⁹ Kunze 1974: S. 1.

⁴⁰ Ebenda, S. 4.

Funktionalität, die als Ausdruck einer *kulturellen Differenz nicht auf andere Kulturkreise übertragen werden kann*.

- Räumliche Anschaulichkeit wird durch *Bewegungsvorstellungen* musikbezogener Gesten (Neumenschrift, Dirigieren) und Klangbewegungen sowie durch
- den Rhythmus und den raumproduktiven Eigenschaften des Tanzens vermittelt.⁴¹

Kunze benennt kulturgeschichtliche Voraussetzungen, die manch ambivalente Aspekte räumlicher Reflexion erklären. Beim Übergang von der Antike zum Mittelalter kommt es in Europa zu einer folgenreichen begrifflichen Überlagerung, an der zwei unterschiedliche räumliche Erkenntnis-traditionen beteiligt sind: die griechisch-antike und christlich-römische. Während sich die griechische Raumauffassung als plastisch, abgrenzend, relationierend und vertikal darstellt, die mit dem topos-Begriff ein Orts-, Lagen- oder Werkbewußtsein zuläßt, bezeichnen die Begriffe ›rūm‹ bzw. ›spatium‹ Weite, Ausdehnung oder Breite ein horizontales „spezifisches Raumbewußtsein“⁴², das der griechisch-antiken Raumauffassung jedoch abhanden kam.⁴³ Indem sich die Vorstellungen des topos-Raums mit dem christlich-römischen Denken verschränken, tritt der unmittelbare Gegensatz zum christlich-römischen Raumbewußtsein zurück.

Ein so zustande gekommenes, aus zwei Quellen gebildetes und dynamisches „*vergegenständlichtes Raumbewußtsein*“ ist die „*Voraussetzung der europäischen Musik*“.⁴⁴ Eine Entwicklungslinie dieses Raumbewußtseins setzt sich in der Verschriftlichungsgeschichte von Musik fort. Historisch hat einmal diese, einmal jene Raumauffassung ein stärkeres Gewicht erlangt: genügend Irritationspotentiale also für die musikwissenschaftliche Theoriebildung, um sich – sollen räumliche, architektonische

⁴¹ Ebenda, S. 3. Vgl. auch Löw 2001: S. 102 und 154.

⁴² Ebenda, S. 16 (Anm.). Vgl. zur Etymologie auch Massimo Cacciari 2002: »Anhang: Roma mobilis«, in: ders. 2002: *Wohnen. Denken. Die Frage nach dem Ort. Essays über Baukunst im Zeitalter der völligen Mobilmachung*, Klagenfurt und Wien, S. 71.

⁴³ Vgl. Frieder Zamminer 2006: »Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland«, in: Thomas Ertelt, Heinz von Loesch und ders. (Hrsg.): *Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz*, = *Geschichte der Musiktheorie Band 2*, Darmstadt, S. 53-256, hier S. 145f., 200, 238.

⁴⁴ Vgl. ebenda S. 15f. Kursivierung vom Verfasser.

und kompositorische Struktur zueinander finden – in dem impliziten, geschichtlich gewachsenen Dualismus zu verfangen. Kunzes Ausführungen kommen daher einer Aufklärungsleistung gleich: instabiler Wechselwirkung zweier kultureller Stile nachzugehen, mit Raum zu verfahren.

Warum Kunzes Funde nicht Eingang in die Erforschung der Theorie der musikalischen Avantgarde gefunden haben, beruht auf überwundenen Asymmetrien in den Interessen- und Reflexionslinien des musikwissenschaftlichen Feldes bis in die 1970er Jahre. Sie belegen das von Bourdieu benannte Phänomen, daß Wissenschaft, indem sie Verobjektivierungsleistungen, die sie historisch zu erbringen glaubt, auf Konstrukte aufbaut, die „selbst paradoxerweise zum Anachronismus“⁴⁵ zuneigen: wenn die Analyse der Bedingungen von Umbrüchen auf dem Feld – der Widerstand gegen symbolische Revolutionen der Moderne – nicht auf Erfahrungen hin reflektiert wird, die auf der *doxa* beruhen und ihr zu verdanken sind.⁴⁶

Daß Raum in der Musik als Räumlichkeit, die am Notenbild festzumachen ist, und als Räumlichkeit, die sich in der akustischen Wirklichkeit des Klangs manifestiert, erfahren wird, ist kennzeichnend für eine weitere Ebene der Differenz von Materialität und Immaterialität. Verräumlichung von Musik ist unterscheidbar (a) als Lage und Situiertheit und (b) als Extension oder Ausdehnung. Lefèbvre fügt dem (c) den Aspekt der Prozessualität hinzu – unter Verwendung eines gegen den musiktheoretischen Strich gebürsteten Harmoniebegriffs, um materielle und immaterielle Ebenen in Beziehung zu setzen.

2.1.4 Verräumlichung und Selbstthematizierung

Was die Ermöglichung von musikalischen Raumkunstwerken betrifft, deren immer schon gegebene Situierung im Raum eigens hervorgehoben wird, scheint außer musikpsychologisch geleiteten Phänomenbeschreibungen keine musikimmanente Notwendigkeit zu bestehen, die erklären könnte, warum sich musikhistorisch ein Diskurs bildete, der in seinem

⁴⁵ Pierre Bourdieu / Roger Chartier 2004: »Wer macht Geschichte, wer macht Geschichten?«, in: Bourdieu 2004: S. 69-85, hier S. 83.

⁴⁶ Siehe Bourdieu 1999: S. 480ff., vgl. hier S. 482f.

Kern nicht anders als tautologisch, ja trivial zu sein scheint. Überdies zählt in vielen Kulturen räumlich differenziertes, etwa antiphonales Musizieren zu den alltäglichen und festtäglichen Aktionsformen musikalischer Kommunikation. Wie kommt es, daß in der europäischen Musikentwicklung eine Selbstverständlichkeit so gehandhabt und diskutiert wird, als wäre es nicht selbstverständlich? Der Sprachgebrauch einer Verräumlichung von Musik versucht auch dies zu erfassen.

Bleiben wir, um dem Reflexivwerden von Verräumlichung näher zu kommen, noch einen Augenblick bei Lefèbvre. Er wies, wie oben gesehen, darauf hin, daß das ›Umkippen‹ der kulturellen Gemengelage, die sich bei ihm zufolge in dem Zerbrechen der Signifikantenkette, des Referentiellen, kurz, der Harmonie der Welt bemerkbar macht, auf das erste Dezennium des 20. Jahrhunderts zu terminieren sei. In auffälliger Weise werden Themen wie Raum und Stadt zu strukturwirksamen (z. B. Simultaneität) und nicht mehr nur akzidentiell-illustrativen Zwecken in der Musik herangezogen. Die Beziehungsstruktur zwischen Lärm und Musik wird bewußt, sie liefert Produktions- und Reflexionsanreize für das musikalische Schaffen.⁴⁷ Lefèbvre macht eine bemerkenswerte Aussage, das Verhältnis der Sinne und Reflexivität betreffend: „Die Sinne werden zu »Theoretikern«; mit ihrer Entfernung vom Unmittelbaren bringen sie Vermittelbares, und die Abstraktion verbindet sich mit der Unmittelbarkeit, um »Konkretes« zu bilden.“⁴⁸

Von der sinnlichen Wahrnehmung gehen Impulse für Reflexionen aus, die ohne den Wandel in den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Wahrnehmung nicht hätten motiviert werden können. In *Ding und Raum* (1907) verwirft Edmund Husserl die Vorstellung, die „Analogisierung der Fortpflanzung von Tonwirkungen im Raum“⁴⁹ als Raumfülle anzunehmen: „im Hören, im Wahrnehmen“, so Husserl, könne „überhaupt kein durch Tonqualität erfüllter Raum wahrgenommen“⁵⁰ werden. Doch merkt er in der Fußnote auf der nächsten Seite an, daß sich im Unterschied zu seiner Sichtweise hier „ein neues Vorkommnis“ in der Auffassung zeige. Diese Auffassung, die eine Verräumlichung des Tons, des

⁴⁷ Vgl. Lefèbvre 1972a: 158ff.

⁴⁸ Ebenda, S. 159.

⁴⁹ Husserl 1991: S. 68.

⁵⁰ Ebenda, S. 67.

Klangs, der Musik im Sinne von Raumfülle meint, obwohl Hören und Klänge als transitorisch gelten, ist um 1907 weiter im Kommen (Kap. 1.3). Verräumlichung ist für Husserl eine Form abstrakten Seins, dem Raumerfülltheit nur in einem übertragenen, bildlichen Sinne entspricht.

Auch Heidegger hat in *Sein und Zeit* auf die Problematik der Seinsform des Raumes hingewiesen, indem er das Problem auf einen „Mangel an einer grundsätzlichen Durchsichtigkeit der Möglichkeiten von Sein überhaupt und deren ontologisch begrifflicher Interpretation“⁵¹ zurückführt, beispielsweise wenn musikalisches Raumerleben auf psychologische Sichtweisen reduziert wird. Das Sein des Raumes kann „nicht in der Seinsart der *res extensa*“⁵², sondern „Raum kann erst im Rückgang auf die Welt begriffen werden.“⁵³ Raum und Zeit sind außerhalb der reinen Anschauung nicht voneinander abstrahierbar. Insofern ist – um die Konsequenzen eines musikalischen strukturellen Abstraktionsdenkens auf die ontologische Raumfrage zu beziehen – die Problematik einer räumlich reflexiv werdenden Musik, nicht, Heidegger weiter folgend, durch die „Entweltlichung der Umwelt zugänglich“, als vielmehr nur „auf dem Grunde von Welt entdeckbar“, die Raum mitkonstituiert. Raum ist existentiell nicht aus einem reinen *a priori* erkennbar, er wird konstituiert unter der Bedingung des ›In-der-Welt-Seins‹. Die Auffassung der Verräumlichung von Musik als *Zuständlichkeit* erhält dadurch eine Welthaltigkeit, die auch die Erscheinung wirklicher Illusionen einschließt und somit reflektiert werden kann (Kap. 1.3.3).

Adorno kann deshalb seine Reflexionen zu den (immateriellen) Phantasmagorien Wagners und zum „zeitfernen Medium des Klangs“⁵⁴ mit Überlegungen zum Wirken der Produktivkräfte in dessen Werk verknüpfen und eine Dialektik daraus entfalten. Die Unmittelbarkeit der sinn-

⁵¹ Heidegger 1993: S. 113.

⁵² Ebenda, S. 112.

⁵³ Ebenda, S. 113. *Dieses* Wechselverhältnis, aber nicht die Existenz eines Transformationsverhältnisses zwischen Raum und Zeit unterstreicht Heidegger an anderer Stelle: „Andererseits kann der Nachweis, daß diese Räumlichkeit existenzial nur durch die Zeitlichkeit möglich ist, nicht darauf abzielen, den Raum aus der Zeit zu deduzieren, bzw. in pure Zeit aufzulösen. (Ebenda, S. 367).“ Heidegger hat die Aussagen der *Relativitätstheorie* sachrichtig aufgegriffen.

⁵⁴ Siehe Adorno 1997: *Versuch über Wagner*, S. 60, und zur Phantasmagorie vgl. S. 82ff.

lichen Wahrnehmung mag insofern in Betracht zu ziehen sein, als die Anschauung eines verdeckt spielenden Orchesters impulstauglich ist, das Verdecken der Produktion bei Wagner konkretisieren zu wollen.

Während der Begriff der Verräumlichung zunächst den Sachverhalt benennt, daß Musik überall im Raum erklingt und ihn als Raum konstituiert⁵⁵ – wäre es dann nicht vorstellbar, daß umgekehrt auch die Abwesenheit von Musik für das höchste Ziel ihres Erscheinens gehalten werden könnte? Im 20. Jahrhundert hat die Komposition einer Nicht-Musik ein lebhaftes Echo in den Wissenschaften hervorgerufen. Mit dem Hereinbrechen der akustischen Umwelt, die ein Publikum im Konzertsaal aufgrund vorbestimmter Erwartungshaltungen irritiert, erscheint nun die akustische Einbettung der Musik statt ihrer selbst – Geräusche des Publikums, von außen kommende, der Beleuchtung, der Klimaanlage etc. Der erste Gedanke gilt hier John Cages 4'33'' FOR ANY INSTRUMENT OR COMBINATION OF INSTRUMENTS (1952) und der Intention, ein meditatives Zeichen gegen Dauerberieselung mit Musik zu setzen.⁵⁶ Die Abwesenheit der Verräumlichung von Musik spitzt sich durch den vorhandenen Rahmen des Konzerts dahingehend zu, daß sich die Aufmerksamkeit kognitiv auf die Erwartung einer auditiven Wahrnehmung richtet. Dadurch werden die Rezipienten zu Produzenten einer komplementären Verräumlichungsleistung, die sie erbringen, weil nun alle anderen akustischen Ereignisse in dem Zeitraum Aufmerksamkeit erregen können. So kann sich aufgrund vielfältiger Wechselbeziehungen, die zwischen Natur und Kultur existieren, und unter bestimmten zivilisatorischen Bedingungen die „Abgrenzung von Ton und Geräusch als offener Prozeß“⁵⁷ erweisen und in der Moderne einen „produktiven Grenzverkehr zwischen Musik, Klangwelt und Geräuschwelt“ auslösen und dauerhaft verstärken. Deshalb ist die Rede von 4'33'' als einem *stillen Stück* nicht zutreffend. Von 4'33'' ist es nur ein Schritt zu den Verräumlichungen, welche die städtische Klangerfahrung bietet, wenn man sich ihr bewußt öffnet. Bernhard Waldenfels erinnert

⁵⁵ Ich verweise dazu auf Amphoux 1995: S. 141-158.

⁵⁶ Thomas M. Maier 2001: *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33''*, Saarbrücken, S. 137-173; vgl. auch Dirk Rustemeyer 2009: *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie*, Weilerswist, S. 85-95. Eine soziologische Deutung gebe ich unten S. 319.

⁵⁷ Waldenfels 1999: S. 193.

insbesondere „an Klangporträts und Klanglandschaften, etwa an das akustische Porträt einer Stadt wie New York, die aus Klängen und Geräuschen neu entsteht als eine gigantische Alltagskomposition.“⁵⁸

Aufgrund der bisherigen Darstellungen könnte man fragen, warum nicht schon früher ein Werk wie 4'33'' entstanden ist. Mit Erwin Schulhoffs (1894-1942) Stück ›IN FUTURUM‹ als dritter der FÜNF PITTORESKEN für Klavier op. 31 liegt ein weiteres Referenzwerk vor, das mehr als dreißig Jahre früher, 1919, geschaffen wurde und auf die Praktiken der Dada-Bewegung anspielt. Als mittleres Stück in dem fünfteiligen Zyklus gibt die etwa zwei Minuten dauernde Nicht-Musik wenig Anlaß zur Brückierung des Publikums, weil die Erwartungshaltung an eine Musikdarbietung bereits hinreichend erfüllt wurde. Auch die Einstimmung des Publikums durch Tanzformen, wobei Schulhoff den Jazz stilisierend durchdringt, trägt dazu bei. An der humoristischen Absicht des Komponisten herrscht aufgrund der Gestaltung des Notenbilds kein Zweifel: die absurd komplizierte Pausennotation und die Interpretationsvermerke ›Zeitmaß-zeitlos‹, ›*tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!*‹ nebst eingefügten *smilies* sprechen für sich.

Das ironische Spiel Schulhoffs mit der Notation unterscheidet sich von allen drei Versionen von 4'33''. Cages Ausarbeitung erfolgte im Rahmen einer strengen strukturellen Organisation der Proportionsverhältnisse. Deshalb kann uns Thomas M. Maier in seiner Studie über 4'33'' die Paradoxie der musikalischen Analyse einer Komposition vorführen, deren Strukturen zwar schriftlich vorhanden, aber nicht hörbar sind.⁵⁹ In der *tacet*-Fassung wurde 4'33'' dann vollständig in ein Ritual verwandelt.

Schulhoff und Cage haben *reine Strukturen* geschaffen, die durch keinen Klang und nur durch die Schriftlichkeit repräsentiert und verräumlicht sind. Nur bei Schulhoff ist diese ebenso vermittelt wie auch ironisch gebrochen und durchschaubar. Daher ist das Irritationsmoment bei Cage höher anzusetzen. Der Kontext entscheidet darüber, ob und wie die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Geräuschwelt gelenkt wird, der es dann ausgeliefert ist. Der Vergleich der beiden Arbeiten von Schulhoff und Cage zeigt, wie sich Kunst- und Musikreflexion binnen weniger Jahr-

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Maier 2001: vgl. S. 146ff.

zehnte auch hinsichtlich der Reflexionserfordernisse verändert haben. Die Wirkung und oft erneuerte Aktualisierung von 4'33'' hängt zusammen mit den räumlichen Beziehungen, die durch die Abwesenheit einer Veräumlichung von Musik sich auf eine krisenhafte Situation hin zuspitzen. Zur Bewältigung der daran beteiligten komplexen und differenzierten räumlichen Strukturen, die eigene Felder zur Beschreibung von räumlichen Strukturen ausgeprägt haben, ist ein vielseitiges gesellschaftstheoretisches Konzept erforderlich, das die Mannigfaltigkeit der darin transportierten Raumvorstellungen und Raumbegriffe koordinieren kann.

Bevor ich das Konzept der Raumsoziologie und ihre strukturierungstheoretischen Vorzüge für die musiksoziologische Forschung diskutiere, möchte ich auf die Bedeutung von Reflexionsdefiziten in der Gesellschaftstheorie als Indikatoren eingehen.

Niklas Luhmann hat darauf hingewiesen, wie sich die Gesellschaftstheorie Produktions- und Reflexionsmerkmale anderer Felder oder anderer Bereiche des Gesellschaftssystems zunutze machen kann, um anhand deren Leistungen eigene Reflexionsdefizite zu erkennen: hier den Diskurs des Raums in der Musik und seiner Produktivität als Ausdruck für die zunehmende Bedeutsamkeit räumlicher Reflexion. Dasjenige Medium, dem Luhmann konstatiert, daß es auf Reflexionsdefizite der Gesellschaft besonders empfindlich, nämlich reflexiv reagiere, sei das Medium der Kunst: „Diese Lage des Gesellschaftssystems wird in all seinen Bereichen als Reflexionsdefizit registriert – am auffälligsten, weil hier als Defizit schon wieder Gegenstand der Reflexion, in der Kunst. Sie erzwingt vielleicht nur einen neuartigen Stil der Reflexion: den der Selbst-Thematisierung.“⁶⁰

Ähnlich wie beim Subjekt beruht Selbstthematization auf einer Eigenleistung des Systems. So erfolgt Selbstthematization aufgrund von Selbstbeschreibung⁶¹, die für das System zum Problem werden können, wenn, so Luhmann, die Grenzen zwischen Selbstbeschreibung und Pro-

⁶⁰ Niklas Luhmann 1975: »Selbst-Thematisierungen des Gesellschaftssystems. Über die Kategorie der Reflexion aus der Sicht der Systemtheorie«, in: ders. *Soziologische Aufklärung 2, Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*, Opladen, S. 72-102, hier S. 89f.

⁶¹ Luhmann 1997: S. 399. Ich werde im folgenden diese, Luhmanns spätere Schreibweise ›Selbstthematization‹ weiterverwenden.

duktion fallen. Anlaß für die Konzeption eines gesellschaftssystembezogenen Reflexionsbegriffs waren kulturwissenschaftliche Beobachtungen, die zu einer Neubewertung der räumlichen Situation der Welt geführt haben. Seitdem sich die Wahrnehmung der Welt nicht mehr nur auf lokale, regionale oder nationale Größenordnungen erstreckt, sondern sich global und weltgesellschaftlich entwickelt hat, entfällt das Fundament zu einer statischen Interpretation der Weltverhältnisse als wirklichkeitsgerechter Standpunkt. Die heutige weltgesellschaftliche Situation unterscheidet sich in ihrer räumlichen Logik von der früheren fundamental. Das Weltbild der bürgerlichen Gesellschaft löst sich infolgedessen von dem Gedanken einer existierenden Welt als perfekter Ordnung, und daher „wird nun der Entwurf von Möglichkeiten zum Orientierungssystem für die Selektion einer angestrebten Wirklichkeit und in dieser Funktion auf Erkenntnis- bzw. Selektionsvermögen abgestimmt.“⁶²

Dies erfaßt Luhmann mit einem Korrelatbegriff von der Welt. Der besagt, daß es infolge der Heterogenität, Komplexität und der *Entgrenzung* der Welt zu „Veränderungen der Reflexionserfordernisse des Gesellschaftssystems“⁶³ kommt. Das kann in räumlicher Reflexion bestehen. In Beziehung gebracht mit den Zielsetzungen der bisherigen raumtheoretischen Überlegungen äußert sich Selbstthematisierung in der Musik in Form von raumbezogener Reflexivität, die mit einer Mannigfaltigkeit von Raumarten und Möglichkeiten konfrontiert ist. Damit wird die Selbstverständlichkeit, Raum werde musikalisch ›einfach‹ konstituiert, aus reflexiver Sicht grundsätzlich in Frage gestellt. In einer kontingent und diskontinuierlich erlebten Welt, die nur noch aus (Kor)Relationen und nicht mehr aus einer prästabilisierten Ordnung heraus verstehbar wird, ist es erforderlich, die Bedingungen der Möglichkeit von Raumkonstitution stets neu zu erkunden – durch Prozessualisierung.

Innovationen stellen die markantesten Selbstthematisierungseffekte und Systemleistungen dar. In der Kunst können sie auftreten, um auf Transformationen der Wirklichkeit um uns herum aufmerksam zu machen. Sie können sich kritisch zu den Praktiken des eigenen Feldes verhalten, einschließlich des künstlerischen Handelns, das sich investigativ ori-

⁶² Luhmann 1975: S. 89.

⁶³ Ebenda.

entiert.⁶⁴ Reflexives, innovatives Handeln erprobt im Medium der Kunst „eine Neuordnung der Möglichkeiten der Welt, die mit den Grenzen des Bewußtseins und dem Status der Welt als Lebenswelt kompatibel bleibt.“⁶⁵ Damit besitzt Selbstthematization, verstanden als Reflexion, zugleich eine spezielle Störanfälligkeit. Diese wird durch einen nicht realisierten „Überschuß an Möglichkeiten“⁶⁶ des in verschiedenste Korrelationen eingebetteten Kunstmediums hervorgerufen.

Mit der Produktion von raum- und stadtbezogenen Musiken als Form der Selbstthematization eines Teilsystems der Gesellschaft leistet Musik einen Beitrag zur gesamtgesellschaftlichen Reflexion, da sie in einem der Kernbereiche des Strukturwandels der Wahrnehmung, der räumlichen Wahrnehmung, operiert und dabei zugleich die akustischen und auditiven Produktionsbedingungen von Raum ins Blickfeld rückt. Die besonderen Eigenschaften der Musik bestehen darin, als Medium zur Wirklichkeitssynthese zu fungieren. Im Rahmen der von Maurice Merleau-Ponty beschriebenen Eignung der Musik, den sichtbaren Raum auditiv zu unterminieren,⁶⁷ vollziehen sich räumliche Syntheseleistungen, die von dem intentionalen Kalkül des Beobachters belebt werden. Da „räumliche Wahrnehmung“, so Merleau-Ponty, „ein Strukturphänomen“⁶⁸ ist, trifft dies in gleicher Weise für raumproduktive Operationen hinsichtlich der Raum-Musik-Beziehung zu. Der räumliche Diskurs in der Musik vernetzt und unterstützt nicht nur Synthetisierungsleistungen; er verweist zugleich darauf, daß Eigenschaften anderer Teilssysteme und Kunstmedien historisch als Eigenschaften des Mediums Musik adaptiert worden sind: so wird Teilsystemen die Möglichkeit gegeben, „sich selbst als Umwelt anderer Teilsysteme zu reflektieren und sich in deren Erwartungen zu identifizieren.“⁶⁹ Musik als Sprache, Musik als Geometrie, Musik als Mathematik oder Musik als Architektur sind Beispiele für ko-evolutionär verlaufende

⁶⁴ Veränderungen durch selbstthematisiertes Handeln herbeizuführen erfordert Macht (vgl. Luhmann 1975, S. 77), die – ich wechsele die Theorieebene – in dem erfolgreichen Bestehen von Kämpfen auf den sozialen Feldern (Bourdieu) erworben werden kann.

⁶⁵ Niklas Luhmann 1988: *Macht*, Stuttgart, S. 71.

⁶⁶ Luhmann 1997: vgl. S. 400f.

⁶⁷ Merleau-Ponty 1966: vgl. S. 264.

⁶⁸ Ebenda, S. 326.

⁶⁹ Luhmann 1975: S. 93.

ne Systemadaptionen, die im Laufe des kulturellen Prozesses als etwas Selbstverständliches verankert worden sind. Unter den Bedingungen der Moderne gerät der Status solcher Systemanleihen und Analogien jedoch unter Druck. Der Ausweg ist Selbstthematizierung: als Thematisierung der raumkonstitutiven und sozialtopologischen Eigenschaften von Musik.

2.2 Raumsoziologische Perspektiven für die Musiksoziologie

Der Weg über eine systematische Klassifizierung der Raumarten, Raumvorstellungen und Raumbegriffe könnte ein wichtiger Schritt sein, um eine Klärung über die verschiedenen Gattungen von Räumen in den verschiedenen Bereichen von Wissenschaft, Kunst und Leben zu erhalten. Darüber, wie sie strukturell konfiguriert und relationiert sind, welche Wirkungen und Schlußfolgerungen daraus erwachsen können, schweigen sich klassifikatorische Ansätze meist aus. Die Tatsache, daß die Sinnhaftigkeit offenbar darin gesehen wird, Räume stets weiter und weiter auszudifferenzieren, beschert solch einem Vorgehen eine schwer zu beherrschende Komplexitätsproblematik. Genau dies hatte Sombart mit der kritischen Beobachtung eines „interdisziplinären Methodenpluralismus“⁷⁰ bereits auch im Blick.

Mit den von Lefèbvre entwickelten räumlichen Reflexionsmodellen war es bereits möglich, einige Szenarien urbanisierter Musik darzustellen und in Verbindung mit anderen Theoriekonzepten zu betrachten. Der nächste Schritt ist nun aufzuzeigen, welche Perspektiven und Möglichkeiten sich auftun, wenn ein noch komplexeres raumbezogenes Theoriekonzept auf den räumlichen Diskurs der Musik angewandt wird und welche Reichweite ein solcher Ansatz für die Musik, Musikforschung und vor allem für die Musiksoziologie besitzt.

Martina Löw unternimmt in ihrer *Raumsoziologie* den Versuch, die gesellschaftlichen Konstitutionsbedingungen von Räumen in der Vielfalt ihrer Erscheinungen von einer ganz anderen Seite ausgehend zu fokussie-

⁷⁰ Sombart 1992: S. 108.

ren. Dazu greift Löw den schier unendlichen Reichtum an Raumbegrifflichkeiten und Raumauffassungen entlang den von Lefèbvre vorgeschlagenen prozessualen Raumbegriff auf, um nun „das *Wie* der Entstehung von Räumen“⁷¹ zu untersuchen. Ausgerichtet an einer Theorie der Strukturierung, welche die Entstehung von Raum von Vergesellschaftungs- als Konfigurationsmodalitäten von Lebewesen und sozialen Gütern abhängig macht, stellt Löw einen operativen Ansatz in den Mittelpunkt, um damit dem Hauptproblem raumbezogener Forschung zu begegnen. Löws Fokussierung auf das *Wie* der Entstehung von Räumen vereinfacht die komplexe Ausgangskonstellation von Grund auf; die dekonstruktivistische Vorgehensweise macht Komplexität handhabbar, weil künftig charakteristische Konfigurationen von räumlichen Strukturen analysiert werden, ohne »den« Raum als Ganzen in den Blick nehmen zu müssen.

Diese Soziologie des Raums ruht auf fünf Säulen: Stadtsoziologie, Sozialisationsforschung, Alltagsforschung, Wissenssoziologie und Handlungstheorie, die zusammen einen Bogen von der Makro- zur Mikrosoziologie umspannen. Wie es Löw gelingt, dabei das Spannungsfeld von Soziologie und Ästhetik zu fokussieren, ergibt sich als Konsequenz aus den wahrnehmungstheoretischen Bestandteilen der Konzeption, die sie zur Erweiterung mit anderen raumbezogenen Theoriemodellen ergänzt. Es handelt sich dabei erstens um Forschungen hinsichtlich

- der Veränderungen des physikalischen Weltbildes⁷²,
- der ontogenetischen Ausprägung von räumlichen Vorstellungen im Sozialisationsprozeß⁷³, die diese Vorstellungen in ein räumliches Körperschema überführen, und
- daraus zu erschließenden kognitionspsychologischen und neurobiologischen Grundlagen zum
- erkenntnistheoretischen Verstehen der mentalen Repräsentation von Raum: und zwar infolge der internen Konstruktion des Gehirns⁷⁴, veranlaßt durch dessen topologische Struktur.⁷⁵

⁷¹ Löw 2001: S. 15.

⁷² Vgl. ebenda, S. 21ff.

⁷³ Vgl. ebenda, S. 73ff.

⁷⁴ Erhard Oeser und Franz Seitelberger 1988: *Gehirn, Bewußtsein und Erkenntnis*, = *Dimensionen der modernen Biologie*, Band 2, hrsg. v. Walter Nagl und Franz M. Wuketits, Darmstadt, vgl. S. 208.

Darum gilt der Satz: „Jeder handlungstheoretische Bezug auf Raum setzt zwangsläufig an der Körperlichkeit des Menschen an.“⁷⁶

Entsprechend der multidimensionalen Struktur, die eine gesellschaftliche Raumtheorie aufweisen muß, koordiniert und kombiniert Löw zweitens die Theorieleistungen mehrerer sozialwissenschaftlicher Arbeitsgebiete. Es entsteht ein interdisziplinär, interparadigmatisch und relational organisiertes Theoriekonzept, um möglichst viele relevante Koordinaten der körpervermittelten Kernbeziehungen von Handeln und Struktur abzutasten. Es sind dies:

- *Gender-, queer-* und Ungleichheitsforschung,
- aktuelle Theorien über die Räume der neuen Kommunikationsmedien und zu den Folgen der Globalisierung,
- das sozialtopologische Konzept Bourdieus hinsichtlich der Vermittlung von Struktur, Habitus und Praxis sowie
- systemtheoretische Darlegungen von Luhmann hinsichtlich einer Theorie der atmosphärischen Gestimmtheit von Räumen, die einen Rekurs auf ästhetische Fragestellungen induzieren.

Löws Theoriestil verhält sich symmetrisch zu den Kriterien, die für die Konstitution von Raum selbst gelten sollen: topologisch-anordnend.

2.2.1 Grundlagen raumkonstituierenden Handelns

Mit der Raumsoziologie – das unterscheidet Löws Konzept von Soziologien, die sich Spezialfragen widmen – wird streng genommen *keine* neue soziologische Unterdisziplin geschaffen. Sie entspricht vielmehr praktischen Forschungserfordernissen innerhalb der allgemeinen Soziologie zur Erarbeitung eines grundlagentheoretischen Segments.

Zwei Komponenten bestimmen nach Löw raumkonstituierendes Handeln: Die erste Komponente ist ein Plazieren, das Löw im weiteren Verlauf als *Spacing* bezeichnet. Die zweite besteht in einer Syntheseleistung. Das sei hier sogleich näher erläutert. Plazieren oder – mit dem

⁷⁵ Gerhard Roth 1997: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Frankfurt am Main, vgl. S. 111.

⁷⁶ Löw 2001: S. 128.

von Löw bevorzugten Anglizismus – Spacing entspricht der Grundbedeutung nach einem Verteilen, und zwar einem „Errichten, Bauen oder Positionieren“⁷⁷ als Bestandteil beliebiger Handlungen, die *Menschen, soziale Güter oder symbolische Markierungen in Beziehung setzen* – sei es raum- oder ortsgebunden, raum- oder ortsvernetzend, oder sei es durch Bewegung. Im Mitvollzug wird unmittelbar eine Syntheseleistung erbracht, wenn Güter und Menschen „über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse zu Räumen zusammengefaßt“⁷⁸ werden. Das Ergebnis besteht immer in der Herstellung einer räumlichen *Ordnung oder Anordnung* als makrosoziologische Struktur.

Hierbei sollte nun erwähnt werden, daß Löw sich zur Ableitung der Begrifflichkeit auf Norbert Elias stützt. Elias gebraucht in seiner Abhandlung *Über die Zeit* den Begriff einer „Bewußtseinssynthese“⁷⁹ im Sinne einer Befähigung, die selber das Produkt von kulturellen und zivilisatorischen Prozessen darstellt.⁸⁰ Die Befähigung, Dependenzketten zu bilden und Räume miteinander zu verknüpfen, hängt nicht nur vom Handeln ab, das diese Ketten erstellt, sondern auch von Entwicklungen, mit welchem Wissen, mit welchen Mitteln und Medien, auf welchen Ebenen und in welchen Größenordnungen Dependenzketten gebildet werden. Die Möglichkeiten des Handelns als Prozeß sind wiederum eingebettet in evolutionäre Abläufe, die eine raumkonstituierende Emergenz des Wissens erkennen lassen. Der Synthesevorgang, der beispielsweise eine Anzahl von Dörfern aufgrund gemeinsamer religiöser Traditionen zu einem räumlichen Ensemble verbindet, ist anders zu bewerten als die synthetischen Formen der Vernetzung, die heute Megastädte durch Datenflüsse zu einem globalen räumlichen Ensemble verknüpfen.

Weiterhin ist zu fragen, wie sich Spacing und Syntheseleistung zueinander verhalten. Zunächst sei folgendes festgestellt: Die räumliche Ebene des Spacings ist von der räumlichen Ebene der Syntheseleistung strikt zu unterscheiden. Spacing selbst, also verteilen, errichten, bauen

⁷⁷ Ebenda, S. 158.

⁷⁸ Ebenda, S. 159.

⁷⁹ Elias 1994: S. XLVI.

⁸⁰ Siehe Elias' vergleichende Ausführungen über Wissensentwicklung und Syntheseniveaus in tribalen Gesellschaften und in den frühen Hochkulturen Ägyptens und Mesopotamiens ebenda, S. 148ff. und 172ff.

oder positionieren, bezieht sich unmittelbar auf Vorgänge im konkreten Raum, ist ohne eine gleichzeitige Syntheseleistung aber nicht möglich. Umgekehrt kann jedoch eine Syntheseleistung ohne Spacing auskommen. Und zwar unter der Bedingung von Abstraktionen bei geistigen Aktivitäten. Syntheseleistungen erfolgen „im wissenschaftlichen Arbeiten, aber auch in der Kunst, Planung oder Architektur“, soweit sie „das weitere Handeln leiten“⁸¹ und nur darum nicht direkt zu einem Spacing führen. Dies wiederum heißt, daß ein Synthesevorgang einem Spacing vorausgehen kann. Kognitiv gesehen, existieren offenbar unterschiedliche Stile räumlicher Vorstellungen, die sich im kulturellen Bewußtsein – wie oben bei Kunze zu sehen war – in unterschiedlicher erkenntnistheoretischer Ausprägung vorfinden (rüm/spatium).

Die räumliche Emergenz des Wissens ist aufgrund dessen sowohl zu unterscheiden, als auch zu vervollständigen durch die Emergenz eines uns selbst nicht zugänglichen räumlichen Bewußtseins. Ohne die Heranziehung einer konstruktivistischen und neurobiologischen Ebene – und dies kennzeichnet im übrigen Luhmanns Zugriff auf die Kategorie des Raums⁸² – kommen wir nicht weiter. Ein Zwischenruf aus der Bewußtseinsphilosophie soll den Sachverhalt zu unterstreichen helfen: „Kognitiv wie auch physikalisch gesprochen, sind wir räumliche Wesen *par excellence*: Unser gesamtes Begriffssystem ist mit räumlichen Begriffen durchsetzt, die das allgemeine Skelett unseres Denkens bilden. Das Erleben selbst, die Grundlage des Denkens, ist durch und durch räumlich.“⁸³

Die Funktionsweise unseres Gehirns ist es also, die einerseits generell ausschließt, daß *keine* Syntheseleistung stattfindet, und zwar hinsichtlich körperbezüglich-relativistischer wie topologisch-relationierender Operationen, auch hinsichtlich der Bildung metaphorischer Raumvorstellungen, wie sie etwa für eine Soziologie als Sozialtopologie erforderlich sind. Synthesevorgänge spielen sich sogar dann ab, wenn Unsinn produziert wird, oder wenn, wie in Cages stillem Stück 4'33'', vermeintlich ›nichts‹ geschieht.

⁸¹ Löw 2001: S. 159.

⁸² Luhmann 1997: S. 179ff.

⁸³ Colin McGinn 1995: »Bewußtsein und Raum«, in: Thomas Metzinger (Hrsg.) 1995: *Bewußtsein: Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie*, Paderborn et al., S. 183-200, hier S. 197.

Aufgrund von ontogenetischen und soziogenetischen Implementierungen durch Lernprozesse aller Art wirkt andererseits der angenommene Habitus bei der Entstehung von Raumvorstellungen als Filter und als Selektionsmechanismus auf Handlungen, so daß die „Wahrnehmung von Räumen“, führt Löw aus, „immer sozial vorstrukturiert“⁸⁴ ist. Und so variieren Raumvorstellungen und räumliche Praktiken einschließlich der Differenzierung von Klasse, Ethnizität und Geschlecht.⁸⁵ Auch ein universelles Hören gibt es nicht, „chaque individu, chaque groupe, chaque culture entend à sa manière“⁸⁶, befindet der Städte- und Architekturforscher Jean-François Augoyard.

Zur Veranschaulichung ihrer Argumentation hat Löw ihrer Raumsoziologie eine Rahmenhandlung eingefügt, die sie in verschiedenen Stadien ihrer Argumentation wieder aufgreift. Löw bezieht sich auf autobiographische Schilderungen des israelischen Komponisten Josef Tal (1910-2005), auf sein Erleben⁸⁷, wie er sich den städtischen Raum Jerusalems im Gehen aneignet und dabei einen Raum produziert, der sich aus einem Netz von realen, imaginären und symbolischen Faktoren aufbaut.⁸⁸ Daran werde ich anknüpfen, wenn es um Klangbewegungen und Klangszenerien mit realen, imaginären und symbolischen Sinnbezügen geht. Eine Hauptthese Löws bezüglich der Konstitution von Raum folgt darum Giddens: Raum entspringt aus Alltagsroutinen, will heißen: „in der Regel aus einem *praktischen Bewußtsein*“⁸⁹, die ebenso intendierte wie unbeabsichtigte

⁸⁴ Löw 2001: S. 209.

⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 210.

⁸⁶ Jean-François Augoyard 1995 : »Introduction«, in ders. · Torgue 1995: S. 5-17, hier S. 5.

⁸⁷ Tal emigrierte 1934 von Berlin nach Palästina. Als Komponist verfocht Tal, der unter anderem bei Hindemith studierte und der Schönberg-Schule nahestand, die Idee eines objektiven, nicht von koloristischen oder nationalmusikalischen Topoi geprägten Stils, wie ihn beispielsweise Paul Ben-Haim (1897-1984) oder Menachem Avidom (1908-1995) gepflegt haben.

⁸⁸ Zum Wohnen und Wandern als Raumkonstitution im amerikanischen Transzendentalismus vgl. Schulz 1997: S. 17ff. Mit dem Gehen als Wandern und Pilgern beschäftige ich mich in dem Kapitel 4.3.3 am Beispiel von Luigi Nono. Dabei beziehe ich mich auf Michel de Certeau 1988: *Die Kunst des Handelns*, Berlin, S. 179ff., den Löw für ihre Darstellungen nicht herangezogen hat.

⁸⁹ Löw 2001: S. 161.

Folgen haben können. So werden Räume „in einem kontinuierlichen Strom von Handlungen geschaffen.“⁹⁰

Wer hingegen einen Supermarkt, ein Geldinstitut, einen Bahnhof oder Flughafen, ein Kaufhaus oder ein Hotel betritt, begegnet vorstrukturierten Räumen, die in den meisten Fällen ein Handeln bewirken, das nach bestimmten Schemata abläuft, die an die Funktionen der Räume gekoppelt ist. Ähnliches gilt für Abläufe an bestimmten Orten, etwa religiöse Rituale an der Klagemauer in Jerusalem, oder wenn – ganz profan – ein Verkehrshindernis einen Umweg erzwingt: Selbst Abweichungen werden, wenn nicht außergewöhnliche Situationen eintreten, in Routinen abgewickelt. Umwege dagegen können jedoch emergent werden, indem sie Erlebnis- und Handlungschancen erhöhen durch Kumulation: „Umwegkultur ist die Ausschöpfung der Welt“⁹¹, so Hans Blumenberg. Andererseits können Räume nur dann zu Institutionen werden, wenn Routinen ihre Reproduktion sichern.⁹² So entstehen Dependenz, die von fern an Lefebvres Fundierung des Sozialraums in einem Wirken der Gesellschaft erinnern, welche den Raum in der Generierung von sozialen Beziehungen immerzu reproduzieren muß, um ihn – einem steten Einpflegen vergleichbar – zu erhalten. Beobachtbar wird der raumkonstituierende Charakter von Alltagsroutinen – darauf weist Giddens hin – in Krisensituationen, wenn der Prozeß gestört werde, wenn sich Brüche bemerkbar machen, die zugleich auch einen Vertrauensverlust zur Folge haben. Für die Biographie Tals war es die existentielle Bedrohung durch den Nationalsozialismus, die seinen autobiographischen Darstellungen deshalb einen nicht alltäglichen Hintergrund verleihen: Seinem Gehen in Jerusalem ist der Ausdruck existentieller Selbstvergewisserung eingeschrieben.⁹³

⁹⁰ Ebenda, S. 190.

⁹¹ Hans Blumenberg 1987: »Umwege«, in: ders.: *Die Sorge geht über den Fluß*, Frankfurt am Main, S. 137.

⁹² Löw 2001: S. 163; vgl. dazu ausführlicher Giddens 1995: S. 111ff.

⁹³ Tals Buch *Der Sohn eines Rabbiners. Ein Weg von Berlin nach Jerusalem* ist 1987 erschienen. Die Verwandlung einer Extremsituation zur Alltagsroutine einer Region zeigt indes die Grenzen der Vertrauenshypothese. Vgl. Giddens 1997: S. 156ff.

2.2.2 Musiksoziologie im Widerstreit von Innen- und Außenwelt (Musikalisches Handeln 1)

Auch Musik konstituiert eigene Räume innerhalb einer durchstrukturierten alltäglichen Welt. Musikalische Raumkonstitution erfolgt, ganz grob gesagt, durch eine primäre Verräumlichung, die sich akustisch manifestiert oder virtuell an Tonvorstellungen oder in Wechselwirkung mit beidem gekoppelt ist. Raumkonstitution von Musik ist stets mit einem Handeln verbunden. Ob ein alltagspraktischer, kommerzieller oder künstlerischer Grund vorliegt, ist für die musikalische Raumkonstitution zunächst vollkommen unerheblich.

Doch zwischen Raumkonstitutionen von Musik und denen des Alltags besteht eine asymmetrische Beziehung, wenn es um Kunstwahrnehmung geht. Was sich für die Zuhörenden auch immer als außeralltägliches, der Freizeit zugeordnetes Musikerlebnis darstellen mag: Das professionelle Musizieren, die Musikausbildung und das Herstellen von musikalischen Gütern als Synthesevorgang, deren Raumkonstitution intentional in einer Zukunft liegt (Schaffung verschrifteter Produkte), gehört für Musiker, Lehrkräfte und Komponisten zu jenen Aufgaben, die sogar dann Alltagsroutinen bleiben, wenn – im Gegensatz zur rein kommerziellen Produktion – jeglicher *Eindruck* von Routinen beim Ausüben, Lernen und Schaffen von Kunst vermieden werden soll. Vermieden deshalb, weil die Anforderungen des musikalischen Feldes einen Schaffensethos transportieren, bei dem Schöpfertum und Originalität ausübender Künstlerinnen und Künstler im Vordergrund stehen: Die Frage nach der Wechselwirkung zwischen dem, was *der* Künstler und was *den* Künstler macht, wird ausgeblendet.⁹⁴ Routinen garantieren das Konstante eines künstlerischen Stils im Sinne einer Erwartungssicherheit sogar dann, wenn das Schaffen von musikalischen Gütern reflexionsorientiert, mit Irritations- oder Verstärkungsabsichten erfolgt und es genau diese Aspekte sind, die erwartet und verlangt werden. Während Abwesenheit von Routine als Mangel an praktischer Beherrschung wahrgenommen werden kann, muß die intendierte Störung von Wahrnehmungsroutinen diesen Schluß unbedingt ver-

⁹⁴ Pierre Bourdieu 1993: »Aber wer hat denn die ›Schöpfer‹ geschaffen?«, in: ders.: *Soziologische Fragen*, Frankfurt am Main, S. 197-211.

hindern, das Schaffen von kommerziellen Werken hingegen den Eindruck, etwas mit Routine zu tun zu haben: eine paradoxe Situation.

Indem sich eine soziologisch interessierte Musikforschung Erkenntnisse über die Produzierbarkeit von Raum verschafft, können umgekehrt in der Soziologie gewonnene Aufschlüsse über Raumkonstitution anhand der Beobachtung von musikgenerierenden Prozessen und Strukturen vertieft werden. Das Fachgebiet, das dabei vorzugsweise vermitteln sollte, ist die Musiksoziologie.

Musiksoziologie besteht aus einer Diversität von musikbezogenen und gesellschaftstheoretischen Forschungszweigen. Das schwierige Erbe teilweise inkompatibler oder nicht aufeinander abgestimmter fachdisziplinärer Logiken wird heute überwunden durch eine pragmatisch arbeitende Forschung⁹⁵, die gelernt hat, Probleme auszuklammern oder diese zu neutralisieren. Die Geschichte der Fachdisziplin Musiksoziologie weist Merkmale auf, die man mit der Vorstellung, was eine Wissenschaftsheterotopie sei, in Verbindung bringen könnte. Einer der zentralen Produktionsprozesse von Musik, das Komponieren als ein Schaffen von Kunstwerken, übt auf die musiksoziologische Forschung hierbei eine beachtliche polarisierende Wirkung aus. Der Gegensatz von Rezeptions- und Werkästhetik wird zum Gegensatz zwischen der Soziologie auf der einen und der Musikwissenschaft samt Musiktheorie auf der anderen Seite.⁹⁶ Das daraus sich ergebende Dilemma ist von niemandem deutlicher als von Adorno beschrieben worden, nämlich daß „Musiksoziologie zur Atrophie des einen oder des anderen der beiden Momente tendiert, aus denen ihr Name zusammengestückt ist. Je gesicherter soziologische Befunde über Musik, desto ferner und äußerlicher sind sie ihr selbst.“⁹⁷ Die Untersuchung kunstwerkbezogener Sachfragen, die Alphons Silbermann strikt ab-

⁹⁵ Das könnte man als den Ausgangspunkt des Bandes von Helga de la Motte-Haber und Hans Neuhoff (Hrsg.) 2007: *Musiksoziologie*, = *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Band 4, Laaber, bezeichnen.

⁹⁶ Adorno kommt hier eine Sonderstellung zu. Mit seinem Engagement für die Neue Musik befindet er sich im Gegensatz zur damaligen, überwiegend konservativen universitären Musikwissenschaft, Einige personale Kontinuitäten aus der Zeit vor 1945 stellen ein Problem für die Innovationsfähigkeit des Fachs dar.

⁹⁷ Theodor W. Adorno 1997: »Einleitung in die Musiksoziologie«, in: ders.: *Dissonanzen · Einleitung in die Musiksoziologie*, = *Gesammelte Schriften Band 14*, Frankfurt am Main, S. 397f.

lehnt⁹⁸, Tibor Kneif dagegen kritisch erwägt⁹⁹, wird von Adorno, Dahlhaus und – unter etwas anderen Voraussetzungen – auch Blaukopf als unaufgebbare Instanz für eine musiksoziologische Forschung erachtet.¹⁰⁰ Das Fehlen dieses Bezugs kommt dem Fehlen eines Zentrums gleich. „Was Musiksoziologie ist oder sein kann, steht nicht fest“¹⁰¹, hat Dahlhaus darum wiederholt verlauten lassen – und reiht sich damit ein in eine Schar von Wissenschaftlern, die seit den 1970er Jahren mit der konstitutiven Heterogenität des Fachgebiets beschäftigt sind. Martin Elste hat sie dokumentiert.¹⁰²

Wegen der „eigentümlichen Stellung der Musiksoziologie zwischen mehreren Disziplinen“¹⁰³ bezeichnet Katharina Inhetveen noch 1997 „eine wissenschaftstheoretische Behandlung der Musiksoziologie“ als „sicher lohnend, zumal eine solche bisher kaum in Angriff genommen wurde“. Diese Äußerung verwundert insofern, als es eine nicht geringe Anzahl von musiksoziologischen Konzepten gibt, die sich explizit um eine wissenschaftstheoretische Fundierung bemühen. Immerhin hat Christian Kaden schon 1984 in seiner sowohl in der Bundesrepublik wie in der DDR publizierten *Musiksoziologie* den Vorschlag unterbreitet, sich Musiksoziologie als ein Fachgebiet zu vorzustellen, das mit „interdisziplinären Relatio-

⁹⁸ Alphons Silbermann 1957: *Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg.

⁹⁹ Tibor Kneif 1975a: *Musiksoziologie*, 2. Auflage, Köln, vgl. S. 99ff.

¹⁰⁰ Siehe die Verteidigung des Kunstwerkbegriffs und der Autonomie als im übrigen soziologisch interpretierbarem Prinzip durch Carl Dahlhaus 1978: »Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie«, in: ders.: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*, Mainz · London · New York · Tokyo, S. 291-303.

¹⁰¹ Ebenda, S. 291.

¹⁰² Die zweibändige Bibliographie zur Musiksoziologie sucht als systematischer Katalog alle Bezugsformen von Musik und Gesellschaft zu erfassen und listet fast 500 Autorinnen und Autoren auf. Martin Elste 1975: *Verzeichnis deutschsprachiger Musiksoziologie 1848-1973*, 2 Bände, Hamburg.

¹⁰³ Katharina Inhetveen 1997: *Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Opladen, S. 53. Inhetveen hat in den neunziger Jahren eine kritische Bilanz für die Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland gezogen. Die Fokussierung auf das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland – gemeint ist der Zeitraum von 1949 bis 1990, in dem zwei deutsche Staaten existiert haben – macht Sinn, weil die methodologische Beschränkung weitgehend mit dem Kerngebiet der Konstitutionskontroversen übereinstimmt.

nen“ arbeitet, „die in einem spezifisch musiksoziologischen Brennpunkt zusammenlaufen“¹⁰⁴.

Dieser Gedanke ist bei Kurt Blaukopf auf vehemente Ablehnung gestoßen. Denn damit sei, widerspricht Blaukopf, der „›Tod der Musiksoziologie‹ als autonome Disziplin“¹⁰⁵ beschlossene Sache. Was den Autonomieanspruch einer Fachdisziplin begründen soll, die doch emphatisch auf Interdisziplinarität angewiesen ist, ist bereits Teil einer Problemgeschichte – die im Falle Blaukopfs die pluralistische Organisation des Fachgebiets – methodisch am Kritischen Rationalismus ausgerichtet, gegen einen anderen relationalen Stil von Interdisziplinarität auszuspielen versucht. Kaden öffne ihr, so Blaukopf, „das gesamte Feld der Musikwissenschaft, das sie mit der Vielfalt der von ihr schon bisher genutzten Methoden durchflutet, um so der Musiksoziologie neues Leben zu sichern.“¹⁰⁶ Blaukopfs Äußerungen müssen wegen seines ausdrücklichen Votums für eine ›Orchestrierung‹ der Wissenschaften als einer Kooperation zwischen den Disziplinen widersprüchlich anmuten, werden von ihm doch an anderen Stellen seines wissenschaftlichen Werks gerade Beschränkungen verworfen, die seinen weit gefaßten Erkenntniszielen entgegenstehen.¹⁰⁷

Kadens *Musiksoziologie* ist ethnomethodologisch fundiert, ihr Kern bildet eine – dem Prager Strukturalismus folgende – Semiotik und Kommunikations- und Interaktionstheorie, die wie bei Blaukopf¹⁰⁸ dem Ver-

¹⁰⁴ Christian Kaden 1984: *Musiksoziologie*, Wilhelmshaven, S. 67.

¹⁰⁵ Blaukopf 1996: S. 252. Bontinck sieht als Vertreterin der österreichischen Musiksoziologie in der Nachfolge Blaukopfs die Tradition des deutschen Idealismus als Grund für Fehlentwicklungen in der Musiksoziologie an. Vgl. Irmgard Bontinck 1996: »Musiksoziologie in Österreich. Quellen, Traditionen und aktuelle Bedeutung der entwickelten Methoden«, in: dies (Hrsg.) 1996: *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition*, Wien · Mülheim an der Ruhr, S. 7-10, siehe dazu S. 8.

¹⁰⁶ Blaukopf 1996: S. 252.

¹⁰⁷ Vgl. Kurt Blaukopf 2010: »Kunstsoziologie im Orchester der Wissenschaften«, in ders.: *Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*, hrsg. v. Michael Parzer, = *Musik und Gesellschaft* 28, hrsg. v. Alfred Smudits, Frankfurt am Main et al., S. 217-230.

¹⁰⁸ Kurt Blaukopf 2010: »Musikpraxis als Gegenstand der Soziologie«, in ders. 2010: S. 89-106. Darin bezieht Blaukopf auch das musikalische Kunstwerk ein.

stehen der Musikpraxis zugute kommen soll. Ursprung und Produktion (im weitesten Sinne) von Musik bezieht Kaden kybernetisch auf die „*Leistungskonvergenz*“ biogener, logogener und mimeogener Elemente“¹⁰⁹. Sie leitet ihre Konsistenz aus einer relational angelegten Logik ab und setzt dadurch neue Akzente.

Kaden plädiert für einen Typ von Interdisziplinarität, der nach Luhmann als okkasionelle oder temporäre Ausprägungsform zu beschreiben wäre.¹¹⁰ Die Autonomiefrage suggeriert dagegen, daß eine Fachentwicklung durch einen – so Dahlhaus zur Begründung seiner kritischen Haltung gegenüber der Musiksoziologie – „kontinuierlichen wissenschaftlichen Diskurs“¹¹¹ gekennzeichnet sein müsse, an deren Ende eine autonome Wissenschaft stehe.

Mit Blick auf einen Beitrag von Heinz Heckhausen zum Wesen interdisziplinärer Forschung hat Luhmann die Frage aufgeworfen, ob „man Disziplinen durch ein Niveau theoretischer Integration definieren kann. In manchen Fällen scheint ein bestimmter Gegenstand oder ein Phänomenbereich vorzuliegen, der einer Disziplin Abgrenzbarkeit und erhöhte Anschlußfähigkeit suggeriert.“¹¹² Die wissenschaftstheoretische Erwartung eines stetig verlaufenden Ausdifferenzierungsvorgangs, in dem alle entstehenden Teilbereiche und Fachbeziehungen logisch miteinander verbunden sind, dürfte wohl ein illusionäres Bild von der Wirklichkeit von Wissenschaftsentwicklungen zeichnen. Methodenvielfalt einer Fachdisziplin ist ebenso selbstverständlich, wie theoretische Einheitlichkeit oder

¹⁰⁹ Christian Kaden 1997: »Musiksoziologie«, in: Friedrich Blume (Hrsg.) 1997: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachtel, Band 6, Kassel et al., Sp. 1618-1658, hier Sp. 1625.

¹¹⁰ Zur Differenzierung von Interdisziplinarität vgl. Niklas Luhmann 1998: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 458f.

¹¹¹ Es handelt sich um einen erstaunlichen Vorgang, daß eine Publikation, die sich zum Ziel setzt, über das Fach zu informieren, mit einer Textzusammenstellung aufwartet, deren Einleitung dem Fach ein vernichtendes Zeugnis ausstellt. Carl Dahlhaus 1975: »Einleitung« zu Tibor Kneif (Hrsg.) 1975: *Texte zur Musiksoziologie*, Köln, S. 1-5, hier S. 2.

¹¹² Luhmann 1998: S. 447. Luhmann bezieht sich auf einen Beitrag, der von Heckhausen im Zentrum für interdisziplinäre Forschung an der Universität Bielefeld (ZiF) vorgestellt worden ist. Heinz Heckhausen 1986: »Interdisziplinäre Forschung«, in: *Jahresbericht des Zentrums für Interdisziplinäre Forschung Bielefeld 1985/86*, S. 18-29.

gar nomothetische Geschlossenheit¹¹³ keine *conditio sine qua non* für die Konstitution eines Fachgebiets sein wird. „Von theoretischer Vereinheitlichung kann in vielen Disziplinen keine Rede sein, aber vielleicht kann man sagen, daß innerhalb einer Disziplin Theorieentscheidungen (und nicht bloß: Faktenfeststellungen) die Vermutung der Relevanz für andere Bereiche der Disziplin für sich haben.“¹¹⁴ Damit fällt ein wichtiges Argument fort. Die Frage nach der Autonomie von Musiksoziologie erscheint plötzlich vordergründig, ja unwesentlich.

Warum für die Musiksoziologie wegen der unterschiedlichen Ansprüche der in ihr versammelten Wissenschaftsfelder ein erhöhtes Risiko besteht, Zerreißproben ausgesetzt zu sein, obwohl fachdisziplinäre Entwicklungen keineswegs einheitlich beschaffen sein müssen und durchaus kumulativ verlaufen können, führt uns nun zu einem anderen Punkt der Problematik: dem Verhältnis von Soziologie und Kunstwissenschaften, und zwar ihren historischen Wurzeln.

Die Soziologie leitet als Wirklichkeits- und Handlungswissenschaft aus ihrem Umgang mit der Geschichtswissenschaft aufgrund ihrer eigenen historischen Entwicklung ein anderes Selbstverständnis ab als die Historische Musikwissenschaft. Auffällig ist aber, daß auf beiden Seiten – in den Kunstwissenschaften und der Soziologie – ein Konsens darüber zu bestehen scheint, wonach die Bereiche der empirischen Welt und die Welt der Kunst innerhalb der sozialen Welt strikt voneinander abzugrenzen sind. Genau so wird es auf dem ›Siebten Soziologentag‹ im Jahre 1930 diskutiert. Da Musiksoziologie noch nicht explizit auf dessen Tagungsordnung

¹¹³ So in der Abhandlung von Gerhard Engel, die im Stil des Kritischen Rationalismus den Spagat mit Adornos Musiksoziologie versucht und sich dabei in eine Welt von *nomothetischen* Aussagen verstrickt, die oft den Erfordernissen der musikalischen Praxis nicht standhalten können. Gerhard Engel 1990: *Zur Logik der Musiksoziologie. Ein Beitrag zur Philosophie der Musikwissenschaft*, Tübingen. Vgl. auch die ähnliche Kritik von Inhetveen 1997: S. 51f., und von Walter Ludwig Bühl 2004: *Musiksoziologie*, Bern et al., S. 109.

¹¹⁴ Luhmann 1998: S. 447, Anmerkung 129. Heckhausen merkt zum Fachgebiet Medizin an, daß es sich bei der Bezeichnung um einen Sammelnamen handele. Interessanterweise läßt sich eine Krise in der deutschen klinischen Forschung mit dem Sachverhalt in Verbindung bringen, daß ein Mangel an interdisziplinärer Reflexion die Organisation der Zusammenarbeit von Bereichen verhindert hat, die „Voraussetzung für den Forschungsfortschritt“ gewesen wären. Vgl. Heckhausen 1986: S. 22.

steht – eine Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* war 1930 soeben gegründet worden – beziehe ich mich auf Ausführungen von Leopold von Wiese zur Kunstsoziologie. „Kunst ist“, definiert von Wiese, „Einheit von Form und Inhalt. Unser sonstiger Zusammenhang der Menschen untereinander, der Zusammenhang des sozialen, bürgerlichen Lebens in weitesten Sinne des Wortes ist das Gegenteil davon, ist die beständige Disharmonie von Form und Inhalt. Wir sehnen uns so sehr nach Kunst, weil wir diesem Mißverhältnis unseres sozialen Lebens entrinnen möchten.“¹¹⁵

Eine Kunstsoziologie (oder eine Musiksoziologie), die sich der empirischen Welt zuwendet, muß nach Wieses damaligen Äußerungen entweder die kompensatorische Funktion von Kunst und Musik in der Gesellschaft, ihren immateriellen Gegenweltcharakter akzeptieren, oder sie gerät in Verdacht, das Geschäft eines „soziologischen Materialismus“¹¹⁶ zu betreiben. Aus der ambivalenten Bestimmung der Soziologie gegenüber der Kunst, Distanz zu wahren, wenn sie nicht Verrat an deren Wesen begehen will, ergibt sich ein wirkungsvoller Schulterschuß mit einer traditions- und innerlichkeitsorientierten bürgerlichen Kunstauffassung, in sich „der *sakrale* Charakter der Kunst und des Künstlers“¹¹⁷ manifestiert. Demnach ist musikalisches, künstlerisches Handeln als schöpferisches Handeln weder einem gesellschaftlichen Handlungsbegriff noch einer dort zu verortenden Praxis zurechenbar.

Ähnlich wie die Religion übernimmt wahre und autonome Kunst die Aufgabe, „eine Erlösung von der Gesellschaft in Aussicht zu stellen“¹¹⁸, oder sie wenigstens gleichsam vorwegzunehmen. Jene besagte Asymmetrie zwischen Kunst und Alltag, die nicht – wie in der Pop-Kultur – durch einen gemeinschaftsstiftenden lebensstilistischen Horizont ausgeräumt wird, tritt als handlungstheoretisches Problem der Kunst klar hervor. Zwischen dem nicht unmittelbar beobachtbaren inneren Bereich und

¹¹⁵ Leopold von Wiese zitiert nach Dirk Kaesler 1997: »Der Streit um die Bestimmung der Soziologie auf den deutschen Soziologentagen 1910 bis 1930«, in: ders.: *Soziologie als Berufung. Bausteine einer selbstbewußten Soziologie*, Opladen, S. 83-135, hier S. 130.

¹¹⁶ Ebenda S. 125.

¹¹⁷ Bourdieu 1993: S. 209.

¹¹⁸ Niklas Luhmann 2002: *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 323.

der äußerlichen Vorstellung von Praxis besteht eine grundsätzliche Antinomie.

Der Gegensatz zwischen materieller und immaterieller Welt kann räumlich reformuliert werden, wenn der Charakter innerer Kunsterlebnisse empirisch glaubwürdig *und* zugleich innerlichkeitsorientiert kommuniziert wird: so mittels der Psychologie. Mit ihr kann die Ordnung zwischen der Instanz individueller subjektiver Erfahrung und dem Glauben an ein absolutes Autonomieprinzip mittels einer musikalischen Raumvorstellung aufrechterhalten werden, die sich als Gefühlsraum selbst hervorbringt. „Als *reinsten Gefühlsraum* ist die Musik Trägerin eines ‚autogenen‘, ganz in ihr allein gegründeten Raums, der in keiner Weise unmittelbar an dem Umweltraum gestützt ist und eben deshalb durchaus von der physiognomischen Erlebnisfähigkeit des Nacherlebenden abhängig ist.“¹¹⁹ Albert Welleks musikpsychologisch begründete Raumanschauungen haben den räumlichen Forschungsdiskurs in der deutschen Musikwissenschaft nachhaltig beeinflussen können, obwohl Neue Musik, deren erklärter Gegner er war, nicht auf der Positivliste seines Wirkens gestanden hat.

2.2.3 Die Körperlichkeit von Praxis und Werk (Musikalisches Handeln 2)

Der Konflikt zwischen gesellschaftstheoretischen und ideengeschichtlichen Interessen, die auf die Verortung eines schöpferischen künstlerischen Handelns einwirken, wird unmittelbar einsichtig.¹²⁰ Bourdieu weist auf einen verdeckten, auf einen *strukturellen* Ahistorismus in den Wissenschaften hin. Das Vergessen des historischen Prozesses – das Elend des Ahistorismus, wie er nicht nur in den *Regeln der Kunst* beklagt – ist verantwortlich für das Mißlingen von Kunst-, Literatur- oder auch von Musiksoziologie, wenn die „Sozialgeschichte des Verselbständigungsprozes-

¹¹⁹ Albert Wellek 1963: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt am Main, S. 333. Welleks Ausführungen zu Musik und Raum gehen bis auf das Jahr 1934 zurück.

¹²⁰ Der Interessenkonflikt wird thematisiert in dem Band Pierre Bourdieu 2004: *Schwierige Interdisziplinarität. Zum Verhältnis von Soziologie und Geschichtswissenschaft*, hrsg. v. Elke Ohnacker und Franz Schultheis, Münster.

ses“¹²¹ durch eine zeitlose oder teleologische Kunstmetaphysik ersetzt wird. Elke Ohnacker deutet Konflikte diskrepanter Wissenschaftskooperationen auf feldtheoretische Weise, Probleme der Interdisziplinarität ließen sich eben „nicht auf punktuelle Mißverständnisse oder Inkompatibilitäten von Theorie und Methodik reduzieren und rein systemimmanent erklären. Sie liegen vielmehr in der unterschiedlichen Feldstruktur verschiedener Disziplinen und Unterdisziplinen, der hieraus resultierenden Verschiebungen der Beziehung dieser Felder zu anderen“¹²², und sie benötigen sogar die Berücksichtigung „der historischen Genese der jeweiligen nationalen wissenschaftlichen Felder“. Auch die Entstehung des Autonomieprinzips, das eine Errungenschaft ist, basiert auf historischen soziologischen Prozessen, die die *Wahrnehmungs-* und *Kommunikationsform*, Kunst sei von der empirischen Welt unabhängig, als *illusio* mitproduziert haben.¹²³ „Die Grundlage der Unabhängigkeit von den historischen Bedingungen, die den aus einem Willen zur Form entstandenen Werken spricht, ist in dem historischen Prozeß zu suchen, der zur Entstehung eines Universums führte, das denen, die sich in ihm bewegen, eine solche Unabhängigkeit zu sichern vermag.“¹²⁴ Wie die Darlegungen zu den Grundlagen der Raumsoziologie gezeigt haben, gibt es wegen der Körperlichkeit des Handelns keinen vernünftigen wissenschaftlichen Grund, warum diese Tatsache nicht für schöpferisches künstlerisches Handeln gelten soll – gerade, wenn es reflexiv ist: Erinnern wir uns nur daran, daß der Körper „im Zentrum vieler Raumkonstruktionen“¹²⁵ steht, daß er Prozessen ausgesetzt ist, aber auch Prozesse verursachen kann. Topologisch, ontogenetisch und raumsoziologisch ist dies mit Löws interdisziplinär und interparadigmatisch erarbeitetem Begriff der Syntheseleistung rekonstruierbar.

Möglichkeiten einer räumlich, relationalen und topologisch orientierten Perspektivik hat zuletzt Walter Ludwig Bühl in seiner systemtheo-

¹²¹ Pierre Bourdieu 1998: »Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken«, in: ders.: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt am Main, S. 55-90, vgl hier S. 72. Zur Verschränkung von metaphysischen und sozialen Aspekten in den Kunstkategorien siehe auch Kap. 1.4.4.

¹²² Elke Ohnacker 2004: »Vorwort«, in: Bourdieu 2004: S. 7-18, hier S. 11.

¹²³ Zur Geschichte der Kunstautonomie für das literarische Feld vgl. Bourdieu 1999.

¹²⁴ Bourdieu 1998: S. 72.

¹²⁵ Löw 2001: S. 179.

retisch angelegten *Musiksoziologie* aufgezeigt.¹²⁶ Wie schon bei Löw und Lefèbvre steht der Körper bei Bühl im Zentrum eines anthropomorphen Gesamtzusammenhangs, der in einer topologischen „Ähnlichkeit von *Körperraum* und *Klangraum*“¹²⁷ – einer Homomorphie – begründet ist. Aufgrund dessen stellt sich dieser Klangraum als *semantisch* in Raum und Zeit definiert dar. Methodologisch ist ihm die *Mehrebenenanalyse* angemessen. Als „mehrdimensional und offen“¹²⁸, auch hinsichtlich seiner Interpretationen in Raum und Zeit, ist er dynamisch: und zwar in bezug auf

- kulturell, beziehungsweise ethnisch überformbare, aber für die Gattung Mensch identische neurophysiologische Codes;
- kulturelle Regelsysteme, die durch Sozialisation erworben werden und Intersubjektivität sicherstellen;
- Regeln, die Professionalität in Theorie und Praxis sichern und zugleich Anchlüsse zum wissenschaftlichen Diskurs herstellen.¹²⁹

Der topologisch strukturierte Raum der Möglichkeiten als das „im semantischen Supersystem gespeicherte Wissen“¹³⁰ ist darum auch ein Raum, der Orientierung erfordert, Selbstvergewisserung des eigenen Standorts, eines Ortes, den es vielleicht erst zu gewinnen gilt.

Ebenso wie Räume „in einem kontinuierlichen Strom von Handlungen geschaffen“¹³¹ werden, erneuern sich Praxen durch ein Tun. Dies mag tautologisch sein. Daß physischer Raum durch Praktiken mit eigenen Sinnschichten ausgestattet und überformt wird, die symbolisch zur Erscheinung gelangen können, muß die Frage aufwerfen, ob dies nicht auch für kulturelle Güter gilt, deren Praxis in einer relativ unbeobachtbaren Syntheseleistung besteht und die von vornherein einen immateriellen und symbolischen Stellenwert beanspruchen. Genau dies wäre bezüglich einer Wissenschaft von den kulturellen Werken das für das musikalische Kunstwerk zu klärende Problem. Es besteht vor allem darin, die Praxis künstlerischen und schöpferischen Tuns zu verorten, und zwar jenseits des

¹²⁶ Bühl 2004: S. 44ff.

¹²⁷ Ebenda, S. 36.

¹²⁸ Ebenda, S. 37. Mit dem kaleidoskopisch aufgelösten Begriff des Klangraums bei Gisela Nauck hat diese Bestimmung kaum etwas gemein. Vgl. Nauck 1997: S. 26.

¹²⁹ Vgl. Bühl 2004: S. 44.

¹³⁰ Bühl 2004: S. 37.

¹³¹ Löw 2001: S. 190.

von Bourdieu kritisierten kunstmetaphysischen Ahistorismus. Gerade Musik stellt sich für ihn in dieser Hinsicht als schwieriges Terrain dar, charakterisiert sie doch seiner Auffassung nach die Vorstellung von Geistigkeit, Reinheit und Innerlichkeit von Kunst und dem Bildungsniveau schlechthin.¹³² Der Erfolg der musikalischen Popularkultur, die sich von den genannten Idealen nur scheinbar unterscheidet, unterstützt die These Bourdieus, daß Musik zugleich „vielleicht bloß die körperlichste“¹³³ aller Künste sei, nicht zuletzt auch wegen ihrer hochaufgelösten Formen von geschmacklichen Distinktionen. Wir werden nun sehen, wie weit es gelingen kann, das musikalische Kunstwerk in diesen Zusammenhang einzubeziehen, um daran weitere Ausführungen zur Theorie des Habitus und des Feldes zu knüpfen. Die Lösung des handlungstheoretischen Problems, das in einer Polarität von Innen- und Außenwelt, von Immaterialität und Materialität, besteht, hängt von der Körperlichkeit des Kunstwerks ab, das ebenfalls im Zentrum komplexer sozialer Raumkonstruktionen angesiedelt ist.

Der Beitrag von Ferdinand Zehentreiter über *Das Ende der Musik-Soziologie – und ihre Transformation im Rahmen einer strukturalen Kulturwissenschaft* hat den Vorzug, daß wir darin ein Krisenszenario betrachten können, das erstens von der Transformation der Musiksoziologie handelt, zweitens aber ihre Existenzberechtigung von einer Soziologie des musikalischen Kunstwerks abhängig macht und drittens zu den Grenzen des Praxis-Begriffs von Adorno vorstößt, der allerdings einer Kritik unterzogen werden muß.

Zehentreiters Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlichen Transformation der Musiksoziologie schließt die Forderung nach mehr Theoriebildung ein, und zwar mittels einer „systematischen Hinwendung zu einer Theorie der Erfahrung als Fundierungsdisziplin einer strukturalen Theorie der Praxis“¹³⁴. Seine Ausführungen wollen – ähnlich wie schon Blaukopf in Bezug auf Kaden befürchtet hat – einer Auflösung der Fach-

¹³² Pierre Bourdieu 1993: »Über Ursprung und Entwicklung der Arten der Musikliebhaber«, in: ders. 1993: S. 147-152.

¹³³ Ebenda, S. 149.

¹³⁴ Ferdinand Zehentreiter 2004: »Das Ende der Musik-Soziologie – und ihre Transformation im Rahmen einer strukturalen Kulturwissenschaft«, in: *Musik & Ästhetik*, 8. Jg., Heft 30 · April 2004, S. 40-59, hier S. 56.

disziplin Musiksoziologie in Kulturosoziologie – siehe Bourdieu – entgegen wirken. Zehentreiter kritisiert den Zustand einer Musiksoziologie, die weiterhin „ohne Perspektive auf die Möglichkeit grundlagentheoretisch belangvoller Modellbildungen“¹³⁵ forsche, wobei die Musik selbst außen vor bleibe.

Wie Adorno und Dahlhaus beharrt Zehentreiter auf der Einbeziehung des musikalischen Kunstwerks in die musiksoziologische Analyse. Dabei orientiert er sich an dem gegenwärtigen Stand der soziologischen Theoriebildung, soweit sie sich mit kunstsoziologischen Fragestellungen auseinandersetzt. Zentral für Zehentreiters Ausführungen ist die Engführung der Statusfrage der Musiksoziologie mit der Klärung, welche Position das künstlerische Handeln in einer solchen Bindestrich-Soziologie zukünftig einnehmen solle.

Was nützt es, um mit Zehentreiter zu fragen, wenn sich die soziologische Analyse darauf kapriziert, sich der Beobachtung von Machtkämpfen auf dem musikalischen Feld zu widmen, ohne den essentialistischen, Wärme spendenden Ertrag der Kunst entgegen aller theoretischen Kälte der Soziologie aufzunehmen? „Die Logik des künstlerischen Handelns und der Werkproduktion erscheinen so als eine ungelöste selbstgestellte Aufgabe der Soziologie und als ein wichtiger Prüfstein für ihre Erklärungsreichweite.“¹³⁶ Zehentreiter hält dem Adornos Anspruch entgegen, daß sich eine Musiksoziologie daran messen lassen solle, wie diese der „autonomen Gestalt der Gebilde, als ihres ästhetischen Gehalts, eines Gesellschaftlichen inne wird“ und sich schließlich „in musikalischen Begründungszusammenhängen“¹³⁷ auszuweisen vermag. Dazu sei es notwendig, betont Zehentreiter weiter, „einen neuen Begriff der musikalischen Analyse“¹³⁸ und folglich auch „einen neuen Begriff der musikalischen Form“ zu realisieren, der sich von den „reduktionistischen Praktiken des Empirismus“¹³⁹ in der empirischen Sozialforschung distanziert. Das angestrebte Verfahren sei letztlich hermeneutisch, und zwar parallel

¹³⁵ Ebenda, S. 40.

¹³⁶ Ebenda, S. 51.

¹³⁷ Theodor W. Adorno 1997: »Ideen zur Musiksoziologie«, in: ders.: *Musikalische Schriften I - III*, = *Gesammelte Schriften*, Band 16, Darmstadt, S. 9-23, hier S. 10.

¹³⁸ Zehentreiter 2004: S. 41.

¹³⁹ Ebenda, S. 43.

zur gesellschaftlichen Dechiffrierung der musikalischen Struktur. Wie sind Werkanalyse und Soziologie empirisch auf den sprichwörtlich gleichen Nenner zu bringen?

Wer die Praxis der Werkanalyse in der Musiktheorie und der einschlägigen Fachliteratur sowie dem musikanalytischen Zeitschriftenwesen verfolgt, wird der Frage mit Skepsis begegnen, weil die verbreitete musiktheoretische und analytische Praxis kaum mit dem sozialwissenschaftlichen Anspruch eines radikalen verobjektivierenden und selbstreflexiven Verfahrens in Zusammenhang gebracht werden kann. Die Befragung der Adornoschen Theoriebildung führt, wie gesagt, zur Statusfrage der Musiksoziologie, die, vor die Kernfrage gestellt, wie sie mit dem Gegensatz von Immaterialität und Materialität verfahren solle, mit der Überschreitung der disziplinären Grenzen schon daraufhin angelegt sei, auch den besagten Gegensatz aufzuheben.¹⁴⁰

An dieser Stelle bringe ich nun Bourdieus Überlegungen zu einer Wissenschaft von den Werken ins Spiel. Der bekannte Determinismusvorwurf bildet auch bei Zehentreiter den Ansatzpunkt, den Vorstoß zu einem kultursoziologisch begründeten Modell vom Werk abzulehnen, weil er keine Dialektik zwischen Habitus und Feld zulasse. So sei „der Akteur nie ganz Subjekt seiner Praxis“¹⁴¹, also nie wirklich vollkommen autonom. In der Annahme einer völligen Souveränität über alle Entscheidungen eines künstlerischen Handelns wohnt die illusionsstiftende Kraft des künstlerischen, hier des musikalischen Feldes inne. Auch Akteure des musikwissenschaftlichen Feldes müssen sich dieser *illusio* reflexiv erwehren. Gegen Dahlhaus' eigenem Standpunkt, „das Autonomieprinzip selbst ist soziologisch interpretierbar“¹⁴², steht der vorbehaltstheoretische Gedanke, es sei wohl „das wissenschaftlich ertragreichere Verfahren, von der Autonomieästhetik als Voraussetzung musikalischer Analysen auszugehen, statt sich durch die ›Relativität‹ der Autonomie beirren zu lassen.“¹⁴³

Wirklich existiert Autonomie nicht als absolute Größe, sondern ist stets in Relationen, Verteilungen und Verflechtungen (Autor, Feld, Werk)

¹⁴⁰ Vgl. ebenda, S 46f.

¹⁴¹ Ebenda, S. 49.

¹⁴² Dahlhaus 1978: vgl. S. 294f.

¹⁴³ Ebenda, S. 295. Zur relativen Autonomie künstlerischen Feldes siehe Bourdieu 1982: S. 59.

zu sehen und weist demzufolge notwendigerweise graduelle Abstufungen auf. Vielleicht ahnte Dahlhaus selbst, daß es keinen zwingenden, reziproken Zusammenhang geben muß zwischen einem hohen Grad an Autonomie und einem hohen Grad an struktureller Komplexität (vgl. Abb. 26, S. 467). Welche Kriterien, welche Faktoren entscheiden objektiv darüber, was Komplexität ist oder wodurch Stilhöhe definiert wird?

Folglich ist es aufschlußreich, wie Dahlhaus die Grenzen des Feldes kritisch beleuchtet, um Implikationen zu erkunden, die den Gedanken einer praktischen Logik auch für die Musikforschung erwägen, so geschehen in einer Topik der Praxis.¹⁴⁴ Darin untersucht er das Verhältnis von Komposition und Musiktheorie. Richten sich die Zweifel von Dahlhaus an der Begründbarkeit einer musikalischen Logik zunächst gegen die Alternativen, ob eine solche denkpsychologisch oder normativ zu fassen sei, so wurzelt das Problem doch tiefer: in einer kompositorischen „Pragmatik, die theoretische Entwürfe als Vehikel benutzt, die man wegwirft, nachdem sie ihren Dienst bei der Entstehung musikalischer Werke getan haben.“¹⁴⁵ Die Frage ist natürlich, ob Entwürfe wirklich einfach weggeworfen werden können, vielleicht, um routiniertes Verhalten zu vermeiden. Die kompositorische Praxis zeigt viel öfter den umgekehrten Fall der Aufbewahrung theoretischer Entwürfe, um bestimmte musikalische Ideen (Struktur, Klang) in verschiedenen Varianten durchzuspielen und – was für den handelnden Künstler selbst unzugänglich bleibt – zu transformieren. Die musiktheoretische und musikästhetische *illusio* tendiert dazu, die Dynamik und die Kräfte des Feldes beim Erschließen des Raums der

¹⁴⁴ Carl Dahlhaus 1984: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik, = Geschichte der Musiktheorie Band 10*, hrsg. v. Frieder Zaminer, Darmstadt, vgl. S. 132f.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 55. Diese Beschreibung eines Handlungspragmatismus kommt dem paradoxen Aspekt einer praktischen Logik recht nahe, das Bourdieu als deren Merkmal herausarbeitet: „gefangen von dem, *um was es geht*, völlig gegenwärtig in der Gegenwart und in den praktischen Funktionen, die sie in dieser in Gestalt objektiver Möglichkeiten entdeckt, schließt die Praxis den Rekurs auf sich selbst (d. h. auf die Vergangenheit) aus, da sie nichts von den sie beherrschenden Prinzipien und den Möglichkeiten weiß, die sie in sich trägt und nur entdecken kann, indem sie sie ausagiert, d. h. in der Zeit entfaltet.“ Pierre Bourdieu 1997: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main, S. 167. Wenn unter solchen Bedingungen kompositorische Reflexion möglich sein soll, dann unter der Bedingung, daß sich ein reflexiver Stil bereits habitualisiert hat.

Möglichkeiten zu unterschätzen. Bourdieu und Loïc Wacquant weisen deshalb darauf hin, demzufolge das „unmittelbare Aufeinander-Abgestimmtsein von Habitus und Feld“ eben „nur eine der möglichen Formen des Handelns, aber eben die weit häufigste“¹⁴⁶ sei. Der sozialisationstheoretische Sachverhalt der ›Einverleibung von Strukturen‹ meint ja nicht, daß Prozesse im sozialen Raum spurlos an den Akteuren vorbeigehen. Sozialisation ist kein abgeschlossener, sondern ein offener Vorgang. Darum faßt Jurt, wie schon dargestellt wurde, in seinen Darlegungen zum künstlerischen Feld das Verhältnis von Habitus und Feld im Gegensatz zu Zehentreiter dynamisch und nicht statisch auf.¹⁴⁷

Zu dieser Dynamik gehört die zu Recht eingeforderte Möglichkeit von Reflexivität: „[D]ie Veränderung des Habitus“¹⁴⁸ ist, so kommentiert Löw den umstrittenen Punkt, „an Reflexivität gebunden“. Das kann auf die Veränderung von musikalischen Präferenzen übertragen werden, kann sowohl für den Musikkonsum zutreffen als auch für personale Stilentwicklungen, sei es interpretatorisch, improvisatorisch oder kompositorisch, vor allem, da Ontogenese als lebenslanger Prozeß verläuft.

Statistisch dürfte kein Zweifel daran bestehen, daß die meiste produzierte Musik wohl eher nicht reflexiv durchgearbeitet ist und Alltagsroutinen folgt, die sich für die Schaffenden nicht zu individuellen Krisenszenarien entwickeln. Ebenso zweifelsfrei hat jedoch eine durch Reflexivität gekennzeichnete Kunstpraxis wiederum die Geltung des Autonomieprinzips befördert. Reflexivität könnte man sich als eine Rekursivität zweiten Grades vorstellen, die aufgrund der Bewegungen des Denkens und Handelns einen abgeschlossenen Prozeßverlauf konstituiert. Worin ist denn diese Reflexivität nun genau verortet?

Der Ursprung für Reflexivität liegt in der *Handhabung* des musikalischen Materials durch Komponisten, die es auf seine Möglichkeiten hin betrachten. Vielleicht einem Schachzug nicht unähnlich, der, von der

¹⁴⁶ Pierre Bourdieu · Loïc J. D. Wacquant 2006: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt am Main, S. 165.

¹⁴⁷ Vgl. Jurt 1995: S. 84, vgl. auch Kap. 1.2.2 in diesem Buch. Zehentreiter wünscht sich das Verhältnis von Habitus und Feld dialektisch. Auch ein dialektischer Prozeß wäre als eine Spielform von einer relationalen Dynamik zu betrachten, stünde insofern also nicht im Widerspruch zu einem weitergefaßten Verständnis von dynamischen Prozessen.

¹⁴⁸ Löw 2001: S. 187.

Theorie nicht erfaßt, einer Partie eine unerwartete Wendung gibt. Reflexive Handhabung setzt Verstehen voraus, und zwar ein Verstehen, das im Handlungsvollzug bestimmte Strukturserwartungen des Feldes neu definiert. Für Lefèbvre bildet – wie gezeigt – die Körperlichkeit die Klammer, um das Verhältnis zwischen Immaterialität und Materialität ›harmonisieren‹ zu können. Bei Zehentreiter leistet dies die Sprache, die als Modell für eine „symbolische strukturierte innere Koordination von Zeichen, also mentale Operationen“¹⁴⁹, fungiert. Er zielt auf eine Sozialität von Musik, in der „all das, was die Soziologie als Grundlage sozialen Zusammenhangs voraussetzt (institutionelle Normen, Wissensbestände, Alltagsstrategien usw.)“¹⁵⁰, entfällt – einschließlich „dessen Kehrseite, die Voraussetzungen des Subjets als fertiger Entität mit seinen Vernetzungsstrategien.“ Auf Ulrich Oevermann wird der Anspruch gestützt, „im Zentrum der menschlichen Praxis“ angelangt zu sein. Auf das musikalische Kunstwerk übertragen, bedeutet das, der musikalischen Strukturanalyse, so wie sie an den Musikhochschulen und an den musikwissenschaftlichen Institutionen betrieben wird, den Rang eines empirischen Werkzeugs zur Darstellung von Werkimmanenz zuzuordnen.

Die Wiedervorlage der Forderung Zehentreiters, Musiksoziologie möge sich um die Einbindung des musikalischen Kunstwerks bemühen, erfolgt mittels der vertrauten Auffassung der künstlerischen Praxis als *poesis*. Das Wissen vom musikalischen Material ist in einem bestimmten Teil der sozialen Welt, der Welt der Kunst, akkumuliert und konstituiert eine eigene Sinnwelt, in der das Rezeptwissen zirkuliert und abgeschlossen ist. Der dabei zugrundegelegte Praxis-Begriff verleugnet nicht seine Nähe zu Adorno. Aufschlußreich für das Erfordernis, über die Praxis selbst nachzudenken, ist Zehentreiters Argumentation mit Formulierungen, die im Zusammenhang mit Adorno überraschen müssen: dessen stets restriktiv bleibende Praxis-Auffassung bringt Zehentreiter umgekehrt mit den Worten einer „lebendigen Praxis“ und „lebendigen Erfahrung“¹⁵¹ in Verbindung. Adorno wird ein Praxis-Auffassung attestiert, der sich bei

¹⁴⁹ Zehentreiter 2004: S. 52.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 55.

¹⁵¹ Vgl. Theodor W. Adorno 1997: »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders.: *Soziologische Schriften I*, = *Gesammelte Schriften*, Band 8, Darmstadt, S. 9-19, und Zehentreiter 2004: S. 45 und die Anmerkung 25.

ihm in dieser positiven Tendenz nicht vorfindet, insbesondere nicht in dem erwähnten Essay *Kulturkritik und Gesellschaft*. Für Adorno ist der Praxis-Begriff die Projektionsfläche, an der seine Kulturkritik das Versagen von Kultur festmacht. Praxis ist vor allem „verkommene Praxis“¹⁵².

Zehentreibers Wortwahl erinnert in ihrem Duktus eher an sozialphänomenologische Ausdrucksweisen, die mit einem Praxis-Verständnis operieren, dem Adorno ebenfalls kritisch gegenübersteht. Das lebens- und alltagsweltliche *prattein* Edmund Husserls steht nicht auf Adornos Agenda. Praxis als *prattein* scheint im Vergleich zur *poesis* die spezifische Würde des Schöpferischen zu fehlen, ja könnte als pragmatistische Zumutung aufgefaßt werden, die Adornos kulturkritische Gedankenführung nur noch einmal mehr bekräftigt, wenn erst die (vermeintlichen) Determinismen von Habitus, Feld und Praxis drohen oder Theorien funktionaler Systeme am Horizont aufziehen.

Adornos Praxis-Auffassung steht einer musiksoziologischen Lösung im Wege – trotz des Materialbegriffs, trotz des beispiellosen kompositionstechnischen und ästhetischen Reflexionsniveaus, trotz der prinzipiellen Richtigkeit seiner Forderungen nach der Integration des musikalischen Kunstwerks in die musiksoziologische Analyse. Sie äußert sich etwa in der Kritik an oberflächlichen Musizierpraktiken, wie sie für ihn Jazz, leichte Musik, (reform)pädagogische Musik, barockmusikalischer Spiel-eifer, überhaupt jede Form musikalisch-mechanistischer Tätigkeit als „unmittelbare Praxis“¹⁵³ verkörpern. Kunst und Praxis werden von Adorno in einem dialektischen Verhältnis zueinander gesehen. Zwar geht Kunst aus der Praxis hervor, doch sind Kunstwerke zugleich „weniger als Praxis und mehr.“ Indem Kunst der Theorie gleicht, nimmt sie ein asymmetrisches Verhältnis zur Praxis ein. Die Fundierung der Praxis in der Alltagswelt ruft in Hinblick auf die Möglichkeit von Kunstwerken, die aus einer so fundierten Praxis hervorgehen, die gleiche Problemkonstellation einer Kunstsoziologie auf, wie sie von Wiese 1930 beschrieben hat¹⁵⁴, nur daß von Adorno die Unausweichlichkeit dieser Problemkonstellation zum

¹⁵² Adorno 1997: »Kulturkritik und Gesellschaft«, S. 16.

¹⁵³ Theodor W. Adorno 1997: *Ästhetische Theorie*, = *Gesammelte Schriften*, Band 7, Darmstadt, S. 358.

¹⁵⁴ Vgl. meine Ausführungen oben S. 140f.

Gegenstand eines dialektischen Systems bis zur Aporie gesteigert, ja ausgekostet worden ist.

Wäre Adornos Musiksoziologie so universell gefeiert, müßte er nicht die Herkunft des nicht alltäglichen, reflexiven musikalischen Kunstwerks aus der Alltagspraxis mit einer gepanzerten Dialektik umsorgen.¹⁵⁵ Und die läuft darauf hinaus, den Spieß umzukehren und den „Prozeß, den ein jedes Kunstwerk in sich vollzieht“¹⁵⁶, als „Modell möglicher Praxis“ zu betrachten, die „in die Gesellschaft“ zurückwirkt: „als Statthalter einer besseren Praxis“¹⁵⁷. In den Ausführungen Adornos zur Praxis bricht sich eine nicht mehr haltbare Auffassung Bahn, die nicht umhin kann, „Praxis schlechthin anders denn als Ausübung zu begreifen“¹⁵⁸ – um auf Bourdieus anthropologisch begründete Kritik gegen Verkürzungen des Praxisbegriffs zu verweisen. Der ›Oberflächlichkeit‹ kulturindustrieller Abläufe und bürgerlicher Kulturrituale kommt ein ›oberflächlich‹ bestimmter Praxisbegriff entgegen, dem oberflächenästhetische Rezeptionseinstellungen entsprechen: Adornos Praxis-Begriff ist defizitär. Seine Einwände gegen die Unmittelbarkeit von Praxis reichen zurück bis zu seiner Schrift *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* Husserls. Eine passive Konstruktion der Leiblichkeit, die alles Gegebene hinnimmt, löste Adornos nicht unberechtigten Widerspruch aus, machte ihn aber taub für Potentiale, für die seine Kritik prinzipiell offen ist.

Dagegen schließt ein körperräumlich bezogenes Verstehen des *prattein* die empirische Welt nach Alfred Schütz nicht aus. Ein so verstandener Praxis-Begriff ermöglicht vielmehr, sich für die lebensweltliche Situiertheit des Handelns in einem alltagstranszendenten (bzw. situations-transzendenten) Kontext zu interessieren. Etymologisch meint *prattein* das Schlagen des Herzens und ist damit Ausdruck eines lebendigen Körperbezugs. In einem Schreiben an Aron Gurjewitsch vom 19. August 1939 äußert sich Schütz dahingehend, es sei endlich an der Zeit, „das Handeln, nämlich das leiblich äußere *prattein* zum Thema der Philosophie

¹⁵⁵ Natürlich geht es bei der nun folgenden Kritik darum, das reflexive Potential von Adornos Materialbegriff zugunsten eines veränderten Praxisbegriffs und – wenn man so will – gegen Adorno aus seiner Theorie herauszulösen.

¹⁵⁶ Adorno 1997: *Ästhetische Theorie*, S. 359.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 26.

¹⁵⁸ Bourdieu 1976: S. 157.

zu machen.“¹⁵⁹ Das heißt, führt Richard Grathoff aus, der Alltag sei „mit sozialen, historischen, mythischen und wissenschaftlichen Appräsentationsverweisungen ›durchsetzt‹“¹⁶⁰. Ohne weiteres ließe sich hier ›künstlerisch‹ oder ›musikalisch‹ noch hinzufügen. Es geht Schütz um die Konstitution eines vermittelnden Zwischenbereichs. Der Bruch mit der Phänomenologie Husserls ereignet sich in der von Schütz aufgeworfenen Fragestellung, wie „Strukturen einer mundanen Intersubjektivität als »Lebenswelt« auch zum »Boden« transzendentaler Sinnzusammenhänge werden“¹⁶¹ können. Damit setzt sich Schütz von einem Handeln, das bloß als *actio* verstanden wird, deutlich ab. Grathoff macht darauf aufmerksam, daß Schütz diese Überlegungen in der Diskussion mit Parsons entwickelt hat. Denn auch Parsons Forschungen zielten auf eine sozialtopologische Strukturierungstheorie, die sich für die Zusammenhänge von Struktur und Handeln interessiert.

2.2.4 Komponieren als produktive Rezeption (Musikalisches Handeln 3)

Vom raumsoziologischen Standpunkt bietet sich nun ein Gedankenexperiment an, Musiksoziologie näher mit dem musikalischen Konstituieren von Räumen in Verbindung zu bringen: *Musiksoziologie existiert, weil es ein wissenschaftliches Interesse an dem Verstehen der Diversität von musikalischen und musikbezogenen Praxen gibt, die durch ihre Konstituierungen von Räumen wiederum andere entstehen lassen, die über Infrastrukturen das Musikleben von Gesellschaften erzeugen, organisieren und*

¹⁵⁹ Alfred Schütz zitiert nach Richard Grathoff 1989: *Milieu und Lebenswelt. Einführung in die phänomenologische Soziologie und die sozialphänomenologische Forschung*, Frankfurt am Main, S. 131.

¹⁶⁰ Grathoff 1989: S.175. Darin befaßt sich Grathoff mit den musiksoziologischen Untersuchungen von Schütz. Hier wären neben der unvollendet gebliebenen Abhandlung *Fragments on the Phenomenology of Music* (in: F. Joseph Smith, Hrsg., 1976: *In Search of Musical Method*, London · New York · Paris, S. 5-71) die Aufsätze »Mozart und die Philosophen« und »Gemeinsam Musizieren. Die Studie einer sozialen Beziehung« zu erwähnen. In: Alfred Schütz 1971: *Gesammelte Aufsätze*, Band 2, Den Haag, S. 129-150 bzw. S. 151-173.

¹⁶¹ Ebenda, S. 191.

reproduzieren und nach Klasse, Ethnizität und Geschlecht räumlich wie sozialräumlich differenziert sind, um Löw zu paraphrasieren.

Im Zentrum einer so verstandenen, versuchsweise raumsoziologisch transformierten Vorstellung von Musiksoziologie steht musikalisches Handeln, das in soziale Geflechte von Produktion, Reproduktion, Rezeption sowie symbolische und ökonomische Verwertungszusammenhänge eingebunden ist. *Wie musikalisch Raum in der einfachsten Weise konstituiert wird, ist trivial: musikalisch wird Raum konstituiert, wenn Musik oder ein musikalisch gemeinter Klang, Ton, Geräusch, ›Sound‹ erklingt.* Unterwirft man den Satz dem raumsoziologischen Axiom, daß Raumkonstitution an Wechselwirkungen von Handeln und Strukturen gekoppelt ist, dann fällt alle Trivialität von der Aussage ab. Primäre sind von sekundären Handlungen des Musizierens zu unterscheiden. Die primäre Handlungstypen bringen Musik generativ hervor. Das führt zu einer Relativierung des Begriffs des Musizierens, aber nicht, um ihn abzuwerten, sondern viel komplexer aufzufassen. Er umfaßt mehr als eine aktuell beobachtbare oder aufgezeichnete Handlung der Musikausübung. Musizieren ist primär

- Komponieren, Arrangieren, Skizzieren als in die Zukunft gerichtetes, syntheseorientiertes „Handeln, dessen Kommunikation Erleben bindet.“¹⁶²
- Improvisieren als unmittelbar produktives, Interpretieren als reproduktives Handeln, auch schöpferisch;

und sekundär

- die mediale Reproduktion von Musik;
- musikalische Rauman eignung als dynamischer Zusammenhang von Apperzeption, Erleben, körperlicher, reflexiver und lebensstilistischer Aktivität.

Auch ist das „Hören schon ein Tun“¹⁶³, da die Art und Weise, wie wir hören, einer habitualisierten Hörpraxis folgt. Das Komponieren als eine Form des Musizierens zu bezeichnen, widerspricht zwar allen gängigen Auffassungen dieser Tätigkeit, und dennoch ist es ein notwendiger Schritt,

¹⁶² Niklas Luhmann 1998a: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 354.

¹⁶³ Waldenfels 1999: S. 195.

das Komponieren als Machen von Musik¹⁶⁴ im Sinne des Wortes und damit auch als ein Machen von Werken aus der Ecke ästhetischer und sozialgeschichtlicher Verrätselung und Verklärung sowie der soziologischen Ausgrenzung herauszuholen.

Schütz' musiksoziologische Forschungen besitzen den Vorzug, daß sie wegen einer solchen weitreichenden Verankerung der Praxis *alle* Formen der musikalischen Handlungs- und Erlebensweisen zu erfassen versuchen. Der in dem Beitrag *Gemeinsam Musizieren* entwickelte Gedanke¹⁶⁵, was ein Musikprozeß sei, widmet sich sowohl der Interaktion zwischen den Musizierenden, der Interaktion zwischen Musizierenden und Publikum, sowie der Interaktion zwischen Komponist, den Musizierenden und dem Publikum.

Schütz entwickelt nun die Vorstellung, auch das Komponieren als eine, wenn auch nur mittelbar zugängliche Form der Interaktion in den Gesamtzusammenhang zu integrieren. Die Mittelbarkeit der kompositorischen Interaktion folgt erstens aus dem Arbeitsmodus einer jeden kreativen Tätigkeit, die nicht öffentlich zugänglich ist; zweitens aus dem Verschriftungsmodus, der einen Werkprozeß fixiert und sich als Syntheseleistung aus einem Raum von Möglichkeiten herauskristallisiert hat. Bei dem besagten Raum von Möglichkeiten handelt es sich jedoch – um an dieser Stelle ein Komponistenzeugnis zu zitieren – um das in ihm eingeschlossene „Gesamt der geltenden musikalischen Wahrnehmungskategorien“¹⁶⁶, die von Helmut Lachenmann in dem empirisch angelegten Terminus ›ästhetischer Apparat‹ versammelt worden sind.

Komponieren benötigt im Kontext abendländischer Musiktraditionen die Reflexion von Wahrnehmungskategorien, die Lachenmann als ein topologisches, aggregatives Abbild potentiell *aller* musikbezogenen Strukturen, Phänomene und Ereignisse der Gesellschaft in dem Terminus

¹⁶⁴ Es sei nicht verschwiegen, daß dieser Gedanke auf den Komponisten Helmut Lachenmann zurückgeht, der gern und auch öffentlich das Wortspiel gebraucht, wenn er komponiere, *mache* er Musik (nach einer mündlichen Mitteilung Lachenmanns).

¹⁶⁵ Alfred Schütz 1971: »Gemeinsam Musizieren. Die Studie einer sozialen Beziehung«, in: ders.: *Gesammelte Aufsätze*, Band 2, Den Haag, S. 151-173.

¹⁶⁶ Helmut Lachenmann 1996: »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« [1976], in: ders.: 1996: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966 – 1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden, S. 104-110, hier S. 107.

kulminieren läßt. Auch ein immaterieller Produktionsprozeß läßt sich als eine *Auseinandersetzung* mit sozialen Gütern und Anordnungen verstehen, insbesondere dann, wenn die Bedingungen der zu erbringenden künstlerischen Leistung nicht mehr selbstverständlich oder traditionell geregelt sind.

Gemeint ist mit dem ›ästhetischen Apparat‹ nach Lachenmann konkret: *„das Gesamt der geltenden musikalischen Wahrnehmungskategorien in ihrer besonderen, historisch und gesellschaftlich bedingten Ausformung und Reichweite, so wie sie sich in einer bestimmten Situation theoretisch beziehungsweise empirisch darstellen, in unserem Fall sozusagen die »Tonalität 1976« mit allem, was sie einschließt, von ihren traditionalistischen bis zu ihren exotischen, antithetischen, pluralistischen Elementen. Gemeint sind damit unmittelbar die tatsächlich verfügbaren Objektivationen dieser ästhetischen Kategorien im Alltag der bürgerlichen Kultur, gemeint als deren Requisiten in weitesten Sinn etwa das gesamte vorhandene und denkbare, überlieferte und neu entwickelte Instrumentarium in Theorie und Praxis, die Musikinstrumente mit ihrer typischen Bauart und der daran gebundenen Aufführungspraxis einschließlich der gebräuchlichen Notation, darüber hinaus alle im Zusammenhang mit unserem Musikbewußtsein und unserer Musikpflege entwickelten und genutzten technischen Mittel, Geräte, Begriffsapparate, Arbeitstechniken, aber auch die in unserer Gesellschaft zuständigen Institutionen und Märkte – wenn man so will: von der Auslage einer Musikalienhandlung bis zur Ehrenkarte der Putzfrau eines Stadtrates beim Gastkonzert der Fischerchöre, von der Hohner-Mundharmonika bis zum beamteten Rundfunksinfonieorchester mit seinen vielen in Quinten gleich gestimmten Geigen und seiner einzigen Baßklarinette: Alle diese Elemente mit ihrer besonderen Hierarchie und Zuordnung, sie bilden den ›ästhetischen Apparat‹.“*¹⁶⁷

Wie sich daraus ersehen läßt, geht es dann nicht mehr nur um das musikalische Material als solches schlechthin, sondern um die Erfassung seiner korepräsentierten Funktionalität: semantisch, historisch, ökonomisch, normativ, expressiv, kommunikativ. Sich ausdrücken als Komponist heißt deshalb: erstens „in Beziehung treten zu seiner Umwelt“; zwei-

¹⁶⁷ Ebenda, kursiviert vom Verfasser. Die folgenden Zitate referieren den weiteren Textverlauf.

tens sich mit den „Vermittlungskategorien dieser Wirklichkeit“ auseinandersetzen und „sich selbst als ihr Teil und Produkt bewußt werden und erkennen.“ Man kann sich darüber streiten, ob Lachenmann hier bloß ein verantwortungs-*ästhetisches* Programm eines ›richtigen‹ kompositorischen Bewußtseins verfaßt hat, oder ob er nicht vielmehr Sachverhalte beschreibt, die wegen der objektiven vielschichtigen Verflechtungen künstlerischer Tätigkeit reflektierenswert erscheinen: Lachenmann erfaßt exakt die kreislaufartige Struktur des Prozesses von Ko-Konstitution und Ko-Evolution in kulturellen Systemen nebst ihren raumemergenten Eigenschaften.¹⁶⁸

Die Pointe der theoretischen Schriften Lachenmanns liegt darin, daß sie sich nicht in produktionsästhetischen Aspekten erschöpfen, sondern das Komponieren von einer reflexiv gewordenen rezeptionsästhetischen Warte aus fokussieren.¹⁶⁹ Daß das Komponieren stets in einem Prozeß der Wechselwirkungen von Musikrezeption und Musikreflexion steht, ist durchaus trivial, muß aber angesichts historisch verankerter Verhärtungen besonders hervorgehoben werden. Das Ziel besteht nunmehr darin, den Gegensatz zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik zu relativieren, genauer: Komponieren als verwickelt in eine Gemengelage von Rezeptionen herunterzubrechen. Als empirische Grundlage wähle ich dazu Selbstzeugnisse aus einem historischen Zeitraum, in dem sich das hier verhandelte Problem so nicht gestellt hat, aber dennoch in anderer Weise existiert. Reflexion findet nicht emphatisch, sondern auf der Basis traditioneller Ordovorstellungen statt, die Urteil und Rezeption lenken.

In der *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740) läßt der Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker und Komponist Johannes Mattheson Komponisten und Kollegen selbst zu Wort kommen.¹⁷⁰ Andeutungsweise erhalten wir dabei Einblicke in die Positionierungen der Komponisten auf dem

¹⁶⁸ Am Beispiel einer Konzertveranstaltung dargestellt von Hartmut Esser 2000: *Soziologie. Spezielle Grundlagen. Band 2: Die Konstruktion der Gesellschaft*, Frankfurt/New York, S. 36. Vgl. auch hier die Kap. 3.2, die Schilderung eines fiktiven Konzertabends Kap. 4.1 und die Ausführungen zu Stockhausen in Kap. 4.2.1.

¹⁶⁹ Welche Aspekte für Lachenmann – etwa Neugierde als ästhetische Kategorie – selbst gelten, habe ich ausgeführt in Hüppe 2005.

¹⁷⁰ Johannes Mattheson 1969: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, hrsg. v. Max Schneider, Kassel · Basel · Paris · London.

musikalischen Feld um 1740. So betont Johann Francisci¹⁷¹, daß er „am meisten aber die Untersuchung guter und reiner Componisten Notenarbeit in Partitur“¹⁷² zur eigenen Orientierung herangezogen habe. Ähnlich äußert sich auch der Bach-Kritiker Johann Adolph Scheibe, der eine Kontroverse um Bachs Selbstverständnis als Praktiker der ›musicalischen Wissenschaft‹ ausgelöst hat.¹⁷³ Scheibe schreibt, daß er „die Partituren der größten Componisten auf das fleißigste durchsahe, und mir die sonderbarsten und schönsten Sätze und Kunstgriffe anmerckte“¹⁷⁴.

Lorenz Christoph Mizler berichtet von seinem kompositorischen Werdegang, indem er neben der Wichtigkeit der Partituren, das Hören von Musik sowie das Studium von musiktheoretischen Lehrwerken in seine Darstellung mit einbezieht. „In der Composition“, heißt es bei Mizler über sich selbst, habe „er sich durch Lesung guter Bücher; Anhörung guter Musiken; Durchsehung vieler Partituren von guten Meistern“¹⁷⁵, musikalisch herangebildet. Umgang habe er mit dem, so Mizler, Capellmeister Bach gehabt, der selber artikellos bleibt.¹⁷⁶

Zu welchem Ansehen Georg Philipp Telemann unter seinen Zeitgenossen bereits gelangt war, läßt sich aus Johann Balthasar Reimanns Bemerkung ersehen: „Im Setzen erwehlte mir <sic!> des berühmten Telemanns Sachen“.¹⁷⁷ Telemann selbst bevorzugt Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit. „Die Sätze von Steffani und Rosenmüller, von Corelli und Caldara erwählte ich mir hier zu Mustern.“¹⁷⁸ Mattheson versieht Johann

¹⁷¹ Die Passage findet sich ähnlich in Eberhard Hüppe 2006a: »Fenster zu Brahms. Beobachtungsstrukturen in Thomas Ades Orchesterlied *Brahms* (2001)«, in: Andrea Bührmann, Reinhart Kößler et al. (Hrsg.) 2006: *Gesellschaftstheorie und die Heterogenität empirischer Sozialforschung. Festschrift für Hanns Wienold*, Münster, S. 216-233, hier S. 228.

¹⁷² Johann Francisci in ders.: S. 77.

¹⁷³ Vgl. Christoph Wolff 2000: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main, S. 2ff. und S. 330f.

¹⁷⁴ Johann Adolph Scheibe in Mattheson 1969: S. 313.

¹⁷⁵ Lorenz Christoph Mizler in ders.: S. 231.

¹⁷⁶ Die *Ehren-Pforte* enthält keinen Artikel über Bach. Dies könnte mit einem Desinteresse zusammenhängen, Mattheson autobiographisches Material zu liefern.

¹⁷⁷ Johann Balthasar Reimann in ders.: S. 292. Reimann preist Bach hier als berühmten Orgelvirtuosen, von dessen Gastfreundschaft und Fertigkeiten er gleichermaßen überwältigt war.

¹⁷⁸ Georg Philipp Telemann in ders.: S. 357.

Conrad Dreyers Ausführungen, der bemerkt, „das stete Notenschreiben, des ich mich jederzeit beflissen habe, brachten doch endlich eine Fertigkeit zu Wege“, mit der aufschlußreichen Adnotation: „Wem die Arbeit anstehet, der kann aus dem Schreiben fast mehr lernen, als aus mündlicher Unterweisung“¹⁷⁹.

Der in der Musikgeschichte oft bezeugte Vorgang des Abschreibens – die allermeisten Werke konnten nur so verbreitet werden – stellt eine effiziente Form der Aneignung dar, die lernpsychologisch belegt ist. Um das Komponieren zu erlernen, gilt das Studieren anerkannter Werke von anerkannten Komponisten also als selbstverständlich. Indem Werkproduktion auf Musikrezeption und Musikreflexion bezogen wird, setzt gleichzeitig eine Rezeption der Bewertungen auf dem Feld ein. Für Musikschaufende ist es genauso notwendig, zu lernen und zu wissen, wovon man sich abgrenzt. In dem Sextett EIN MUSIKALISCHER SPASS KV 522 (1787) Mozarts gerät darum das, was auf dem musikalischen Feld Ende des 18. Jahrhunderts als schlechtes Komponieren und falsches Spielen gilt, in der Handhabungsweise Mozarts zur reflexiv motivierten Parodie.

Komponisten sind stets Rezipienten wie Produzenten. Komponieren stellt als instrumenteller Akt des Arbeitens eine Tätigkeit wie andere musikalische Tätigkeiten dar. Diese und die „Symbole musikalischer Kommunikation konstituieren eine Welt, auf die und in die der Zuhörer sich einstimmen muß“, um Musikprozesse als „Ausdruck des alltäglichen Lebens“¹⁸⁰ zu erfahren. Die Komponisten konstruieren sich ihren Raum der Möglichkeiten zu weiten Teilen in einer dem Löwschen Spacing vergleichbaren Weise auf der Basis eines existierenden musikalischen Feldes selbst. Musiker, die Musik erfinden (komponieren, improvisieren), interpretieren oder arrangieren, legen in diesen Raum von Möglichkeiten präferenzbedingte, selektive Schnitte. Musikalische Tätigkeiten, Interaktions- und Erlebensformen unterscheiden sich durch die Perspektiven, Stellen und Ausschnitte im alltäglichen Leben, in denen Ausdruck intersubjektiv erfahren wird.

Desgleichen anzuführen wäre der Erwerb von Kompetenzen jenseits von explizit vermittelter Theorie. Als im musikalischen Sozialisationspro-

¹⁷⁹ Johann Conrad Dreyer und Mattheson in ders.: S. 54.

¹⁸⁰ Grathoff 1989: S. 221.

zeß *implizit* vermittelt muß sie agierenden Musikern und Musikerinnen nicht einmal zu Bewußtsein kommen – so selbstverständlich tun diese das Theoretisch-Richtige. Und zwar so selbstverständlich, daß sie so manchem pädagogischen Beharren auf dem didaktischen Selbstvorbehalt des Lehrenden gegenüber dem unbewußt Lernenden eine Lehre erteilen.¹⁸¹ Umgekehrt dürfte in der Regel kein Professionalisierungsprozeß – nicht einmal in anderen Kulturen – so verlaufen, daß er vollkommen ohne den expliziten Erwerb von Wissen und Kompetenzen auskommen könnte.

Wenn man die Ebene der Intersubjektivität, die das Komponieren in den Zusammenhang von sozialer Interaktion stellt, jetzt noch aus einer systemtheoretischen Perspektive betrachtet, dann wird die Interdependenz von kompositorischen und Rezeptionsprozessen plastisch. In einer Studie über die Anwendbarkeit systemtheoretischer Methoden und des Erkenntnisertrags bei der Untersuchung rezeptionsästhetischer Prozesse in der Musikforschung ist Oliver Kautny auf eine strukturelle Vergleichbarkeit von Kommunikationsprozessen in produktionsästhetischen Zusammenhängen gestoßen. Voraussetzung dafür war die Revision über die Struktur von Kommunikationsprozessen¹⁸², die anstelle des Reiz-Reaktions-

¹⁸¹ In dem Zusammenhang möchte ich auf Ausführungen im Lehrplan Musik des *Ministeriums für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung* des Landes Nordrhein-Westfalen hinweisen, die sich auf ästhetisch vermittelte Ordnungsvorstellungen beziehen. Der Auseinandersetzung mit Musik wird darin zugetraut, daß sie nicht nur „die Idee der ›Authentizität‹“ als „Maxime im Bereich der Originalitätsästhetik“ vermittelt; sondern sie kann sich „als Ziel von Identitätsgewinnung auf die gesamte Lebensführung auswirken und konkretisiert sich u. a. auch in der Frage nach der Schuldfähigkeit im Bereich der Rechtsprechung.“ (*Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung* des Landes Nordrhein-Westfalen, Hrsg., 1999: *Richtlinien und Lehrpläne für die Sekundarstufe II – Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen. Musik*, Düsseldorf, S. 9.) Der Unfug einer solchen didaktischen Hybris wird überdeutlich: Denn die letzte Wendung ermuntert zu der Überlegung, ob nicht beispielsweise Quinten- oder Oktavparallelen in einem studienhalber angefertigten Bachsatz originalitätsästhetisch verteidigt werden können oder hingegen als Ordnungswidrigkeit oder sogar als Straftatbestand verfolgt werden müssen.

¹⁸² Oliver Kautny 2002: »Musikalische Rezeptionsgeschichte: Die Differenz zwischen Wahrnehmung und Kommunikation«, in: *Musik & Ästhetik*, 6. Jg., Heft 23 · Juli 2002, Stuttgart, S. 46-60, vgl. hier S. 57. Seit längerem hat in der Mediensoziologie das Reiz-Reaktions-Schema durch Untersuchungen zur „Heterogenität der Alltagserfahrung“ eine gründliche Revision erfahren. Vgl. Rainer

Schemas die Produktivität von Rezeption in den Vordergrund rückt und dadurch das Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation neu bewertet.

In dieses Verhältnis ist zur Vervollständigung die Ebene der Schriftlichkeit von Musik einzubeziehen, der nicht nur eine Räumlichkeit eigener Art zukommt, sondern auch eine logikgenerierende Funktion bei der Synthese musikalischer Strukturen. Im Zusammenhang mit Arnold Schönberg und John Cage werde ich darauf noch näher eingehen (Kap. 3.4 und 3.7). Mit Blick auf die Reichweite eines kompositorischen Handlungsbegriffs setzt sich Schütz mit dem Zeichencharakter der Notenschrift und diesbezüglichen Ausführungen von Maurice Halbwachs auseinander. Schütz fragt, ob „die musikalische Notation mit dem Hintergrund des sozialen musikalischen Prozesses“¹⁸³ zu identifizieren sei. Dies wird verneint, da die Basis zur Erfassung der Komplexität des Musikverstehens und der musikalischen Kommunikation damit noch zu eng bemessen sei. Schütz will auf die Existenz „präkommunikativer sozialer Beziehungen“¹⁸⁴ hinaus, die im Rahmen der Theoriebewegungen der fünfziger Jahre den Begriff, was Kommunikation ist, erheblich erweitern. Indirekt wird so die Idee verworfen, daß eine immanente Analyse schon die ganze gesellschaftliche Dimension musikalischer Kommunikation und Intersubjektivität darstellen könne.

Gerade weil musikalische Strukturen in der musikalischen Notation repräsentiert sind, Notationen aber konventionell mit Zeichensystemen arbeiten und Analyse mit metaphorischen Begrifflichkeiten operiert, sei der Anspruch werkimmanenter Analyse, Musik als kognitiven Stil universell erklären zu können, zurückzuweisen.¹⁸⁵ Daraus geht nun umgekehrt

Winter 1995: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*, München, vgl. insb. S. 109ff.

¹⁸³ Schütz 1971: S. 135.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 132.

¹⁸⁵ Dies könnte Wasser auf die Mühlen von Kaden sein, der in der Verschriftlichung von Musik ein ›katastrophales‹ Ereignis sieht. „*Schriftlichkeit ist das wahre Gegenstück von Interaktion*; zumindest sperrt sie sich gegen unmittelbare Wechselbeziehungen, wie sie archaischer Musikausübung völlig selbstverständlich waren.“ (Christian Kaden 1993: »Die Anfänge der Komposition«, in: ders: *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel, S. 64-103, hier S. 102). Ob Kaden wohl bedacht hat, daß die Katastrophe der Verschriftlichung

die Verortung der Analyse im Kontext musikalischen Handelns hervor. Musikalische Analyse gibt den Blick immer »nur« auf bestimmte Bereiche musikalischen Erkennens und Handelns frei. Was sie erfaßt, sind alle jene Wissenschaftsfelder, einschließlich der Musiktheorien, in denen sich mit dem Interesse an der Erforschung der Strukturbildung von Musik *eigene Erlebnisstrukturen* und *eigene Praktiken* für professionelle Musiker und Musikerinnen, für solche, die es werden wollen, sowie eben für wissenschaftlich mit Musik befaßte Experten und daran interessierte Gruppen ausgebildet haben.¹⁸⁶ Im Zuge der fortschreitenden Institutionalisierung und Akademisierung der Populärmusik sowie der Etablierung ihrer Erforschung, die sich mit Musiksoziologie weitestgehend überschneidet, gibt es keinen Grund, die Populärmusik nicht in diese Überlegungen einzuschließen.¹⁸⁷ So stellt musikalische Analyse eine Ebene des expliziten Wissenserwerbs zur Erlangung *eigener kompositorischer Handlungskompetenzen* über das Medium Schriftlichkeit dar.

2.3 Gattung, Raum und Kontext als Weg zur Wissenschaft vom Werk

Wird bei der Kommunikation über Werkimmanenz und autonome Strukturprinzipien der Einfluß von Umwelt im Expertendiskurs begrenzt, werden Autonomie- und Immanenzbegriff absolut gesetzt, man könnte auch sagen, eine eigene Wirklichkeit wird konstituiert. Die mögliche Relativität

dann beim Aufkommen von jeglicher Schrift beginnen müßte? Daß Schriftlichkeit einfach eine *andere* Art von Interaktion begründet, die auch strukturierungstheoretisch zu anderen evolutionären Prozessen führt, braucht nicht eigens betont zu werden. Richtungsweisend für den improvisatorischen Gehalt von Praxis insgesamt ist wiederum Bourdieu (1976).

¹⁸⁶ Jeder Musikanalytiker wird bereits die Erfahrung gemacht haben, daß eine Analyse vom Notenblatt durch das auditive Erleben eine Korrektur erfahren kann; ebenso präzisiert selbst der erfahrenste Komponist erst im Augenblick des Erklingens sein Urteil über das Gelingen oder Nichtgelingen seines Werks: Er wird in eben diesem Moment zu seinem eigenen Rezipienten.

¹⁸⁷ Vgl. Peter Wicke 2001: »Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: ders. (Hrsg.): *Rock- und Popmusik*, = *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 8, Laaber, S. 13-60.

der Autonomieästhetik außen vor zu lassen, war von Dahlhaus während der 1970er Jahre noch als „wissenschaftlich ertragreichere Verfahren“¹⁸⁸ bezeichnet worden. Wir werden nun sehen, wie bei Dahlhaus die Sicherheit zu zerbrechen beginnt, sich mit „rein internen Analysen der für sich betrachteten Werke“¹⁸⁹ zu befassen. Er bringt in seinen Überlegungen zur Musiksoziologie bereits mit Skepsis den Gedanken einer Soziologie der musikalischen Gattungen ins Spiel, ob es wohl gelingen könnte, die gängige Praxis zu unterlaufen, sich Einzelwerken zu widmen. „Die Schwierigkeiten, die dem Versuch entgegenstehen, den sozialen Kontext einzelner Werke der Vergangenheit zu rekonstruieren – sich also nicht auf eine Soziologie der musikalischen Gattungen zu beschränken, sind nahezu unüberwindlich.“¹⁹⁰ Zehentreiter klammert, wie dargetan, die Ebenen der institutionelle „Normen, Wissensbestände, Alltagsstrategien usw.“¹⁹¹, welche die Soziologie voraussetzt, aus. Damit wird die Möglichkeit, den Begriff des musikalischen Materials wissenssoziologisch zu reformulieren, vergeben. Dies wäre eine denkbare Voraussetzung zu verstehen, wie die wissensimmanenten Eigenschaften eines sozialen Felds – hier der Musikforschung – als Expertenwelt dennoch in einen gemeinsamen Alltagshorizont eingebettet sind.

2.3.1 Schnittpunkte musikwissenschaftlicher und kunstsoziologischer Gattungstheorien

Ich habe bereits ausgeführt, warum Dahlhaus im Bewußtsein einer wahrscheinlich relativ beschaffenen ästhetischen Autonomie ihre ungebrochene Geltung für die Kunstwerkanalyse einfordert. In dem Zusammenhang formuliert er nun den Gedanken an eine Soziologie der musikalischen Gattungen, um Musiksoziologiekritik mit der Perspektive ihrer Möglichkeit engzuführen. Was auf den ersten Blick wie ein Widerspruch wirkt,

¹⁸⁸ Dahlhaus 1978: S. 295.

¹⁸⁹ Bourdieu 2004: »*Pierre Bourdieu im Gespräch mit Lutz Raphael*. Über die Beziehungen zwischen Geschichte und Soziologie in Frankreich und Deutschland«, in: ders., S. 98-125, hier S. 122.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 301.

¹⁹¹ Zehentreiter 2004: S. 55.

wirft die Frage auf, ob nicht eigengesetzliche Strukturen vielmehr in ihrer Eigenart bestärkt werden, *wenn* sie sich der Umwelt aussetzen: Kommunikation wie Wahrnehmung sind „auf gegenseitige Umweltbeiträge angewiesen.“¹⁹² Damit komme ich zu einer aufschlußreichen, zufälligen Ähnlichkeit, Koinzidenz von Überlegungen, die Dahlhaus in dem Beitrag *Zur Theorie der musikalischen Gattungen*¹⁹³ vorgenommen hat, mit Gedankenführungen von Bourdieu, die eine Wissenschaft von den Werken betreffen. Bourdieus Zielvorstellung, mit Hilfe des Feld-Habitus-Konzepts den „Gegensatz zwischen Ideengeschichte und Sozialgeschichte zum Verschwinden“¹⁹⁴ zu bringen, wird von Dahlhaus auf der Ebene angestrebt, wo es darum geht, in der Gattungstheorie den Punkt auszumachen, „an dem Systematik und Historie zusammentreffen.“¹⁹⁵

Feiner aufgelöst, geht es um eine Art Katalog, in dem die folgenden Aspekte – ich fasse Dahlhaus zusammen – miteinander relationiert sind:

- Besetzung, Form, Satzstruktur, Stillage,
- Position der Gattung im Ensemble der Gattungen,
- Sozialcharakter als institutionelle und funktionale Lokalisierung,
- Typus der historischen Situation.¹⁹⁶

Dahlhaus' Theorie der musikalischen Gattungen entpuppt sich faktisch als eine Gattungssoziologie: Der Gattungsbegriff besetzt die Schnittstelle von Struktur (innen) und Funktionalität (außen). „Formale Ambiguität“ ist, so Dahlhaus, „eng verquickt“ erstens mit dem „institutionellen Anspruch der Gattung“, zweitens mit ihrem „ästhetischen Charakter“ und drittens mit der „ideengeschichtlichen Interpretation“¹⁹⁷. Natürlich bedürfen diese Faktoren für jede einzelne Gattung einer eingehenden Darlegung ihres Zusammenwirkens, welche die *Schreibweise* ergeben. Untereinander bil-

¹⁹² Autonomie aus systemtheoretischer Perspektive betrachtet, vgl. Kautny 2002: S. 54. Vgl. hierzu auch Luhmann 1984: S. 200.

¹⁹³ Carl Dahlhaus 1982: »Zur Theorie der musikalischen Gattungen«, in: ders. / Helga de la Motte-Haber (Hrsg.) 1982: *Systematische Musikwissenschaft*, = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10*, Laaber, S. 109-124. Wiederabdruck in Matthias Brzoska (Hrsg.) 2006: *Die Geschichte der musikalischen Gattungen*, Laaber, S. 26-39. Nach dieser Quelle wird im folgenden zitiert (Dahlhaus 2006).

¹⁹⁴ Bourdieu 2004: S. 121.

¹⁹⁵ Dahlhaus 2006: S. 37.

¹⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 36.

¹⁹⁷ Ebenda.

den die Gattungen ein Netzwerk von relativer Dichte.¹⁹⁸ So wird berücksichtigt, daß Gattungen keine fixen Gebilde darstellen, sondern ihrerseits dynamisch und nicht streng abgegrenzt klassifizierbar sind.¹⁹⁹ Die „sozialen, ästhetischen und technischen Momente“ bilden eine Konfiguration, welche „die soziologische Theorie, die hinter einer sozialgeschichtlichen Schilderung oder Erzählung steht – und Sozialgeschichte ist immer, sei es explizit oder unausgesprochen, durch soziologische Theorie fundierbar – nicht unberührt“²⁰⁰ läßt. Der Zusammenhang von Funktionalität einerseits und struktureller Beschaffenheit andererseits, der als einfachste Formel für eine sowohl soziologische wie werkimmanente Verankerung der Werke gelten darf, die gemeinsam die ästhetische Positionierung definieren, birgt das Problem, daß in dem Analogieschluß von der jeweils einen Ebene auf die jeweils andere Risiken für eine soziologische Deutung des musikalischen Werks und seiner Handhabungszusammenhänge lauern.

Als methodologisches Besteck zur Handhabung dieser Schwierigkeit bietet Bourdieu das Instrument der *Homologie* an, die Relationierungen von Unterschiedlichem erlaubt, aber unter der Bedingung der Aufrechterhaltung von strukturellen Differenzen. Ohne dieses Instrument wären topologische Konstruktionen gesellschaftstheoretischer Art problematisch. Sie sind Voraussetzung zum Verstehen von Wechselwirkungen, von Kräfteverhältnissen im sozialen Raum, auch auf dem musikalischen Feld erforderlich. In Bourdieus Kunstsoziologie ist zugleich der Schritt vollzogen, von Graden der Autonomie des Produktionsfeldes auszugehen und dieses wiederum von der Autonomie des Künstlers und der des Kunstwerks zu unterscheiden.

¹⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 27.

¹⁹⁹ Vgl. auch Wolfgang Marx 2004: *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, Hildesheim · Zürich · New York, vgl. S. 113; als Zusammenfassung auch in: ders. 2005: »Kriterien der Gattungsbestimmung«, in: Siegfried Mauser (Hrsg.) 2005: *Theorie der Gattungen*, = *Handbuch der musikalischen Gattungen* (hrsg. v. Siegfried Mauser), Band 15, Laaber, S. 269-293; am Beispiel der Bachschen Fuge durchgeführt siehe Eberhard Hüppe 2010: »Da capo und Fuge. Versuch über die Genese randständiger Gattungsbeziehungen im Werk Johann Sebastian Bachs«, in: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, hrsg. v. Wilhelm Seidel und Matthias Schmidt, 25. Jg. | Heft 2 · 2010, Laaber, S. 129-175.

²⁰⁰ Dahlhaus 2006: S. 33f.

Bourdieu koppelt die Frage nach einer soziologischen Wissenschaft von den Werken, die ebenfalls nicht unabhängig von formalen, also strukturellen Aspekten zu sehen ist, an die Geschichte der Felder ebenso wie an den Prozeß der Autonomisierung und die Wechselwirkungen von Habitus und Praxis. Dabei geht um mehr als nur um eine bloße Distinktionstheorie. „Die Analyse der kulturellen Werke hat die Korrespondenz zwischen zwei homologen Strukturen zum Gegenstand, zwischen der Struktur der Werke (das heißt der Gattungen, aber auch der Formen, Stile und Themen usw.) und der Struktur des literarischen (oder künstlerischen, wissenschaftlichen, juristischen usw.) Felds, eines Kraftfelds, das immer zugleich auch ein Feld von Kämpfen ist.“²⁰¹ Die von Dahlhaus ausgebreiteten musiksoziologischen Aspekte einer Gattungstheorie, Topik der Praxis²⁰², Kritik der musikalischen Logik stellen also Anschlußpotentiale für eine (kultur)soziologische Wissenschaft vom Werk dar, wobei sich die Frage nach der Autonomie der Musiksoziologie als institutionensoziologisch nachrangiges Problem darstellt.²⁰³

Auch musikalische Gattungen stehen im Schnittpunkt von vielfältigen räumlichen Beziehungen, wobei die sozialräumliche Struktur mit realräumlichen Anordnungen konfiguriert ist. Die Geschichte der Konfiguration verläuft als Lockerung von ursprünglich relativ festen Zuordnungen zum einem Verhältnis von Funktionen, Schreibweisen (Versammlung der objektiven stilistischen und strukturellen Faktoren und dem Habitus zum mehr oder weniger autonomen Stil) und Musikarten samt ihren Haupt- und Untergruppen:

- Kirchenstil, Theaterstil, Kammerstil als historische Differenzierungen: die Stile können sich mischen, über die Zulässigkeit dessen wird musiktheoretisch oder unter dem Gesichtspunkt, was sich ziemt, verhandelt;

²⁰¹ Bourdieu 1998: S. 64.

²⁰² Eberhard Hüppe 1998a: »Topik als Instanz der Kriterienbildung und musikalisches Handeln. Anmerkungen zu einer Forderung bei Carl Dahlhaus«, in: *Was heißt Fortschritt?*, = *Musik-Konzepte 100*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, IV/98, München, S. 39-53.

²⁰³ Die Abhängigkeit eines Fachs von dem Beharrungsvermögen „überkommener Organisationsstrukturen“ könnte umgekehrt zur Beobachtung des tatsächlichen Autonomiegrads der Struktur der Musiksoziologie herangezogen werden. Vgl. Heckhausen 1986: S. 19.

- nationale Provenienz von Stil und Schreibweise als historische Differenz des italienischen und französischen Geschmacks: Auslösung von Fraktionsbildungen, Anregung zur Synthese und damit zur Aufhebung der Polarität (›vermischter Geschmack‹, Deutschland);
- öffentliche (Symphonie, Konzert, Oper) und von der Tendenz her private (Sonate, Streichquartett, Lied) Gattungscharaktere;
- ethnische, kulturelle, soziale, nationale, regionale, lokale Gattungsidentitäten (z. B. Gamelan-Musik, Gagaku, Blues, Slawischer Tanz, Ungarische Rhapsodie, Reggae, Wiener Walzer, Tarantella, Bolero, Polonaise, Argentinischer Tango);
- rituelle bzw. zeremonielle Musik, Tafelmusik, Orchestermusik, Salonmusik, Ensemblemusik, Kammermusik, Kirchenmusik, Musiktheater, Vokalmusik, Chormusik, Schauspielmusik, Ballettmusik, Tanzmusik, Orgelmusik, Klaviermusik, Filmmusik, elektronische Musik, Jazzmusik, Rockmusik, Pop-Musik, Folklore, Schlager, volkstümliche Musik etc.

Produktion, Ausübung oder Rezeption von Musik in diesen besagten Kontexten bringt musikalische Gattungen mit verschiedenen räumlichen und zeitlichen Ordnungen in Verbindung, verweist darauf oder orientiert sich daran.

Auch das Raumerleben von Musik und Klang und umweltliche Raumabhängigkeiten werden erkannt und reflexiv gehandhabt (Berlioz, Taine, Wagner, Nietzsche, Proust, Simmel, Lessing, Straus und Lefèbvre). Kurt Blaukopf hat erstmals den Zusammenhang von Gattung, Struktur, Instrumentation und Textur von Musik und der akustischen Situation räumlicher Gegebenheiten aufgezeigt. Aufschlußreich ist der historische Kontext, in dem die Thematik des 1960 entstandenen Beitrags über *Raumakustische Probleme der Musiksoziologie* aufgeworfen wird. Interessiert an der Konzeption von Musiksoziologie als Mediensoziologie, erlebt Blaukopf in den 1950er Jahren auch die ersten Ansätze zu historischen Aufführungspraktiken in Wien, wobei zur Erreichung eines authentischen Klangbildes historische Aufführungsorte mit den entsprechenden akustischen Verhältnissen aufgesucht werden (Nikolaus Harnoncourt, ›Concentus Musicus‹, Wien). Zweitens erlebt er in der Neuen Musik die zunehmende Bedeutung einer räumlichen Disposition von Musik, die

durch die Entwicklung der Medientechnologien rasch vorangetrieben und zu einem eigenständigen Strukturfaktor elektronischer, konkreter und serieller Musik wird.

Blaukopf verfolgt mit dem Beitrag eine im wesentlichen musikästhetische Zielsetzung. Dazu dokumentiert er historische Zeugnisse zur musikalischen Praxis, die „das Verhältnis von Raumakustik und Kompositionsstil“²⁰⁴ im Blick haben. Davon am ehesten betroffen davon ist wegen der Nachhallzeiten Musik für die Kirche, die entweder für die akustische Plastizität kontraproduktiv sein kann oder aber – wie bei Orgelmusik – unabdingbar sind, weil der Raum ›mitspielt‹.²⁰⁵ Freiluftmusik benötigt aufgrund der Klangdiffusion eine tragfähige Instrumentation (›Harmoniemusik‹, Blaskapellen). Stendhal vergleicht den Eindruck, den Opern von Gioacchino Rossini hinterlassen, anhand der räumlichen Beschaffenheit der Opernhäuser, in denen er Aufführungen hörte; Hector Berlioz erwägt Wechselwirkungen zwischen dem Bau größerer Opernhäuser und der Entwicklung des italienischen Opernstils bis hin zu dem räumlich bedingten negativen Klangeindruck, der auf die Musik zurückfällt.²⁰⁶ Ähnliche Erfahrungen dürften für Wagner maßgeblich zum Bau des Bayreuther Festspielhauses gewesen sein, als er es um den Aspekt einer kalkulierten Sozialität bereicherte, um das Publikum in eine Gemeinde zu transformieren. Zwischen der Gattung des Wagnerschen Musikdramas, seinen ästhetischen Erfordernissen und seiner räumlichen Präsentation besteht daher eine substantielle sozioakustische Beziehung.

Als architekturtheoretischer Terminus für Blaukopfs musikhistorische Recherchen wäre der Begriff der *Hörsamkeit von Räumen* ergänzend hinzuzufügen, der von dem Architekturtheoretiker und Physiker 1898 Wallace Clement Sabine erstmals berechnet und von Eugen Michels geprägt wurde.²⁰⁷ Der Zusammenhang von subjektivem Eindruck und objek-

²⁰⁴ Kurt Blaukopf 2010: »Raumakustische Probleme der Musiksoziologie«, in: ders. 2010: S. 75-88, hier S. 79.

²⁰⁵ Vgl. auch Luhmann 1997: S. 184f.

²⁰⁶ Siehe Blaukopf 2010: S. 81. Dazu auch der instruktive historische Beitrag von Werner Gabler 1989: »Historische Räume und ihre akustischen Eigenschaften«, in: *Räume zum Hören*, = *Architektur und Wissenschaft (arcus 6)*, Köln, S. 35- 58, hier S. 49.

²⁰⁷ Vgl. Gabler 1989: S. 52f.; siehe auch Wallace Clement Sabine 1964: *Collected Papers on Acoustics* [1922], New York; <http://www.sengpielaudio.com/Rechner->

tiven Klangverhältnissen wird dadurch empirisch nachgewiesen und stützt die historischen Zeugnisse der Beobachter, die somit nicht nur einfach Geschmacksäußerungen darstellen und auch hörpsychologisch qualifizierbar sind.²⁰⁸

Die Bedeutung der akustischen Rahmenbedingungen, die in verschiedenartige räumliche Kontexte eingebunden sind, erschließt sich als Bestandteil der Produktionsfaktoren des musikalischen Werks, die zwar rein äußerlich zu sein scheinen, aber bis zu einem gewissen Grad als Bestimmung eine konzeptionelle Berücksichtigung finden. Das führt zu einer graduellen Unterscheidung der musikalischen Produktionsfaktoren. Musikalische Raumkonstitution besteht aus

- Erklängen und
- Synthese²⁰⁹ von Musik;
- der performativen Erscheinung von Musik (Bühnenpräsenz, Gestus, Regie, Aufstellung, Tanz, Ort),
- der Gattungsdimension (Konvention, Erwartungen);
- akustischen Faktoren (Hörsamkeit),
- imaginären Faktoren (räumliche, zeitliche Semantiken und Symbole, Phantasmagorie),
- Sozialität und Logistik (Steuerung, Disposition der Einrichtung) der Aufführungsbedingungen (Berührungspunkte mit der Infrastruktur des Musiklebens).

Die Gattungsmerkmale erscheinen als eine zweite Ebene der Produktionsfaktoren. Selbstverständlich läßt sich das unmittelbare Wahrnehmen und Erleben von Musik nicht in dieser vorgeführten Weise auseinanderdividieren. Beim Schaffen von Musik und anderen künstlerischen und wissenschaftlichen Tätigkeiten können alle diese Faktoren im Produktionsprozeß mitbedacht und sogar thematisiert werden.

RT60.htm – Zugriff 27. Juni 2011. Blaukopf geht auf solche Aspekte nicht ein, auch nicht in der letzten Fassung seiner *Musiksoziologie* (1996)..

²⁰⁸ Siehe den Beitrag von Jean-Pierre Odion 1995: »Réverbération«, in: Amphoux · Torgue 1995: S. 120-125.

²⁰⁹ Komponieren ist in raumkonstitutiver Hinsicht ein asynchroner Prozeß, weil er sich auf Zukunft (die Aufführung) bezieht.

2.3.2 Mozarts praktische Wissenschaft vom Werk als Kontextwissen

Es empfiehlt sich, eine darauf bezugnehmende Analyse von künstlerischen Produkten, die von der Immanenz musikalischen Strukturen ausgeht, an Beispielen zu orientieren, die erstens in traditionellen Musiksprachen verankert sind, zweitens aber mit ihren Konventionen reflexiv umgehen und dies drittens nachweislich situationsbezogen. Für soziologische Ziele müssen die Befunde in ein Verhältnis zu den Wahrnehmungserwartungen, geschmacklichen Befindlichkeiten und strukturellen Konventionen gesetzt werden, die beispielsweise bei einem Klavierkonzert abgerufen werden, das gegen Ende des 18. Jahrhunderts komponiert wird bzw. worden ist. Heißt der Komponist etwa Mozart, dann wird das zeitgenössische Publikum – es ist das Jahr 1784 – damit überrascht werden, unter der Bezeichnung Klavierkonzert eine Musik geboten zu bekommen, in der noch andere Gattungselemente vertreten sind: etwa Bläuserserenade, Symphonie concertante, Klavierkammermusik. Der üblichen Tutti-Solo-Wechsel wird auf ungewohnte Weise belebt. Die veränderte Schreibweise mischt sich mit Sonaten-, Lied- oder Variations- und Rondoform zu einem neuartigen dramaturgischen Verlauf.

Der Bezug auf Mozart ist soziologisch aufschlußreich, weil sich in seiner Person der Übergang ereignet von einer Komponistenpersönlichkeit, die ihre berufliche Zukunft mit höfischen oder kirchlichen Beschäftigungsverhältnissen identifiziert, zu dem Künstler, der diese Perspektive als Rückversicherung zwar nicht ganz aufgibt, aber sich mit einem künftig selbstverantworteten Schaffen erfolgreich zu positionieren hofft.²¹⁰

Wenn die musikwissenschaftliche (und musiktheoretische) Analyse daran geht, die Neuartigkeitsvermutung an dem eben beschriebenen Typ von Klavierkonzert empirisch nachzuweisen, dann sind folgende Faktoren als Wirkungszusammenhang auch wissenssoziologisch zu betrachten:

- relativer Autonomiegrad des musikalischen Feldes, sozialer Status der Musikberufe;

²¹⁰ Norbert Elias 1991: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, Frankfurt am Main. Elias hat den Kanonflikt zwischen höfisch-aristokratischer und bürgerlicher Welt in einer Transformationszeit als kennzeichnend für Mozarts Lebens- und Schaffenssituation ausgearbeitet. Vgl. ebenda, S. 17ff.

- ›compositionswissenschaftliches‹²¹¹ Wissen: Gattung, Form, Harmonie, Kontrapunkt;
- Instrumente, Praxis;
- Geschmack: Stil, Affektenlehre, Funktion, Konvention;
- Veranstaltungskontext, soziales Umfeld, Konkurrenz;
- ökonomische Absichten, Bewerbung der Konzertreihe (Abonnenten), Publikumszusammensetzung, Konzertart (›Akademie‹);
- Öffentlichkeitswirkung (Klavierkonzert als öffentliche Gattung);
- Ansehen des Komponisten und Prestige des Ortes, an dem er auftritt;
- Stand der Entwicklung des Instrumental- und Klavierbaus.

Die Beurteilung des Grads an Autonomie, der diesem Werk zukommt, berücksichtigt, daß in der Werkgruppe die beschriebenen neuen Mittel unterschiedlich eingesetzt worden sind, und es dem Komponisten Mozart sogar bewußt war, daß er, will er ein breiteres Publikum erreichen, seine Mittel dosieren muß. Mozart teilt seinem Vater am 28. Dezember 1782 Überlegungen mit, die ihn bei der Produktion der drei *Klavierkonzerte* in F-, A- und C-Dur KV 413 bis 415 angeleitet haben. Es handelt sich um die erste Serie von Klavierkonzerten, bei den die Bläser noch weggelassen werden können: „die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in den ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch *kenner* allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nicht=*kenner* damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.“²¹² Besonders die letzten Worte erwecken unsere Aufmerksamkeit. Mozarts Reflexion zielt auf den Punkt, wo sich reflexives und vorreflexives Musikverstehen treffen. „Jeder Produzent, jeder Schriftsteller, Künstler, Wissenschaftler, konstruiert sein eigenes schöpferisches Projekt in Abhängigkeit von seiner Wahrnehmung der verfügbaren Möglichkeiten“²¹³ und natürlich auch jeder Musiker. Mo-

²¹¹ Der Begriff „Compositionswissenschaft“ fiel im Zusammenhang von Joseph Haydns legendärer Würdigung seines Komponistenkollegen und wird in dem Brief von Leopold Mozart an seine Tochter vom 16. Februar 1785 zitiert. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch 2005: *Mozart · Briefe und Aufzeichnungen · Band III: 1780 – 1786*, Kassel et al., S. 373, Nr. 847.

²¹² Wolfgang Amadé Mozart, Brief vom 28. Dezember 1782 an den Vater, in: Bauer / Deutsch 2005: S. 245f., Nr. 715.

²¹³ Bourdieu 1998: S. 65.

zart *weiß* implizit und explizit, daß eine Reihe von Eigenschaften seiner Musik soweit gesellschaftlich sedimentiert, Routine, ja populär geworden sind, auch, daß er Wahrnehmungszumutungen einkalkulieren kann (Kontrapunktik, Stilverknüpfungen, ungewöhnliche Modulationen, überraschende Kontraste), die – bei entsprechender Kenntnis des Komponisten – von bestimmten Schichten von Interessenten sogar erwartet werden.

Das Ziel der musikalischen Produktion ist Repräsentation eines Affekts, Ausdruck, schließlich sogar die magische Wirkung, die ein symbolisches Machtverhältnis anstrebt. Das heißt, daß Wahrnehmung und Produktion von solcher Expressivität – wiederum – räumlich wie sozialräumlich gebunden ist an Klasse und Ethnizität, die mit den Rahmenbedingungen einer sozialen Welt interagieren, welche die Struktur von Werken inspirieren, „ja sogar die mentalen Strukturen, die durch jene sozialen Strukturen geformt, das Erzeugungsprinzip des Werks darstellen, in dem diese Strukturen aufscheinen.“²¹⁴ In Form einer so beschaffenen allgemeinen Aussageebene ist es noch möglich, eine Analyse, die an einem literarischen Werk vollzogen wurde, Gustave Flauberts Roman *Erziehung des Herzens*, für andere Kunstgattungen zu übernehmen. Bourdieus Vertrauen in die soziologische Lektüre, die den Zauber der Formgebungsakte und der sprachlichen Virtuosität brechen soll²¹⁵, findet in der Musik insofern eine Grenze, weil trotz aller Diskurse über Musik als Sprache die Grenze zur Verbalität nicht wirklich überschritten wird. Man könnte auch sagen, es gehöre zur *illusio* des musikalischen Feldes, das Medium Sprache und das Medium Musik so weit wie möglich angenähert, kongruent erscheinen zu lassen. Daneben beginnt dann der Sachverhalt in den Hintergrund zurückzuweichen, daß die analytische Sprache der Musik auf Systemen mit musiktheoretischen und musikästhetischen Begriffen beruht, die eigentlich in hohem Maße metaphorisch sind.

Formgebungsakte und die Handhabung des musikalischen Materials mit all dem erworbenen Rezeptwissen zur Schaffung von Expressivität stehen in einer funktional homologen Beziehung zur Struktur der Wahrnehmungs- und Erlebniserwartungen auf dem musikalischen Feld und damit auch zum Raum der Lebensstile (Milieus, Szenen, Schichten).

²¹⁴ Bourdieu 1999: S. 66.

²¹⁵ Vgl. ebenda, S. 67ff.

Wahrnehmung und Erlebnis besetzen verschiedene Niveaus, die eine Entsprechung in der Wahl und Handhabung der Mittel, also in deren Positionierung auf dem Feld der künstlerischen Produktion finden – einschließlich der Avantgarden²¹⁶.

In meinem Essay über das QUINTETT in Es KV 452 für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier als experimentelle Ebene der Klavierkonzertproduktion ab 1784 habe ich zu zeigen versucht, wie verschiedene Stränge von Gattungseigenschaften darin zusammenlaufen. Wegen dieser seiner ambivalenten Merkmale ist das Werk lange Zeit durch das klassifikatorische Netz der Musikwissenschaft gefallen. Unter Einbeziehung der Skizzenforschung und des Werkkontexts, gattungsästhetischer Konventionen, die sich topologisch reformulieren lassen, den Praktiken des Metiers, der Öffentlichkeitsoffensive des Komponisten, um in Wien seine Position zu stärken, des musiktheoretischen Diskurses der Zeit, strukturalistischen Untersuchungen zur Musik als Sprache sowie der Beobachtung, was die Kollegen komponierten, habe ich verschieden gelagerte Ebenen analytisch miteinander vernetzt und mit dem Agieren Mozarts homolog in Beziehung gesetzt. Die lockere Positionierung des Werks zwischen Gruppen von Gattungen (Klavierkonzert, Kammermusik, Harmoniemusik, Serenade, Symphonie concertante), die nur eine kammermusikalische Gattung von bescheidenem Umfang konstituiert hat und vor allem Nachahmer anzog, zeigt die Arbeit als Ergebnis eines reflexiven kompositorischen Denkens und Handelns, das im Kontext symbolischer und ökonomischer Zwänge stand.

Mozarts Quintett fokussiert Funde der Strukturbildung, die einerseits die Unterminierbarkeit musikalischer Gattungsbegriffe zeigen; andererseits motivieren sie eine neue, öffentlichkeitsorientiertere Gestalt des Klavierkonzerts, wobei der Grad struktureller Durchdringung sich praktisch in der Aufwertung der Bläserpartien auswirkt. Das Interaktionsgeschehen wurde reicher. In dem Schreiben vom 10. April 1784 an den Vater heißt es: „Ich habe 2 große Concerten geschrieben und dann ein Quintett, welches außerordentlichen Beifall erhalten; ich selbst halte es für das

²¹⁶ Daß zu den Wahrnehmungserwartungen auch Erwartungen gehören, die reflexiv unterlaufen, ›verweigert‹ oder gleich in ihrer Struktur transformiert werden sollen, formuliert Ansprüche, die paradoxerweise für Avantgarden konventionell geworden sind: Erwartungen, die nicht erwartet werden können.

beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe. Ich wollte wünschen sie hätten es hören können!“²¹⁷ Mozart war *nachträglich* selbst von sich überrascht. Seine innovatorische Leistung besteht in der Zusammenziehung und Transformation von Gattungskonventionen, die in ihrem Verhältnis zueinander als Gesamtergebnis vollkommen der Konventionallität entraten. Solche Leistungen kommen nicht zustande, wenn nicht ein herausragendes, im kompositorischen Alltag fundiertes Rezeptwissen vorliegt, das die Kompetenzen verschafft, dergleichen überhaupt versuchen zu können. Es läßt sich nicht leugnen, daß zwischen der Ebene der technischen Verwirklichung, dem Produktionsfeld – das man auch als Ebene der schöpferischen Praxis bezeichnen kann – und der Wirkung eine implizite Heuristik bestanden haben muß.

Wie ein hoher Grad von künstlerischer Autonomie, der sogar emphatisch von Rezeptwissen abhängig ist, trotzdem zustande kommt, erklärt sich dadurch, daß man Mozarts Leistung zunächst als eine Positionierung versteht, die implizit und unabsichtlich geschah. Gut möglich, daß Mozart zuerst an eine Musik für seine Bläusersolisten und sich selbst dachte. „Erst im Innern der Felder kultureller Produktion als Raum von Positionen, der relativ autonom ist gegenüber dem sozialen Feld in seiner Gesamtheit, definieren sich die literarischen, künstlerischen oder wissenschaftlichen Stellungnahmen, die damit auch nicht auf ökonomische oder gesellschaftliche Determinanten reduzierbar sind, die auf dem Niveau der gesellschaftlichen Gesamtordnung“²¹⁸ als Effekte von ökonomischen oder politischen Krisen auftreten können. Allerdings kann Politik darüber bestimmen, welche ästhetischen Positionen systemzutraglich sind oder nicht.²¹⁹ Autonomie kommt als erworbene feldspezifische Qualität der

²¹⁷ Mozart, Brief vom 10. April 1784 an den Vater, in: Bauer / Deutsch 2005: S. 309, Nr. 783.

²¹⁸ Bourdieu 2004: S. 122.

²¹⁹ So im Realexistierenden Sozialismus, während des Nationalsozialismus oder selbst heute in autoritären Staaten, deren Normalzustand die Krise ist und damit Künstlerinnen und Künstler in Lebensgefahr bringt. Das hat unmittelbare Folgen für die Wahl und Handhabung der künstlerischen Mittel. Auch die Entwicklung nationalmusikalischer Positionen im 19. Jahrhundert korrigiert Bourdieus Ansichten hierzu, da Bourdieu keinen Begriff eines musikalischen Feldes entwickelt hat und selbst in der Bourdieu rezipierenden Musiksoziologie nicht ausgearbeitet wurde (vgl. de la Motte-Haber und Neuhoff 2007).

kulturellen Produktionsbereiche zur Erscheinung. Sie unterliegt, da sie sich an bestimmten Merkmalen künstlerischer Produktionen festmacht, den Bedingungen der ständigen Erneuerung durch ein Tun des Positionierens. Mit der Romantik beginnt die Epoche, in der das Tun des Positionierens von der Reflexivität auf anderen Feldern mitverantwortet wird.²²⁰ Die Musikästhetik der deutschen Romantik, welche die emanzipierte Instrumentalmusik mit dem Unsagbarkeitstopos zu identifizieren beginnt, wirkt über das literarische Feld auf das musikalische zurück, während der Autonomisierungsprozeß fortschreitet.

Mit bemerkenswerten Folgen für die Beziehung autonomer Felder, denn die literarische Musikästhetik der Romantik belegt als emphatischer Autonomisierungsbeweis am Beispiel der Instrumentalmusik kultursoziologisch genau das Gegenteil: keine musikalische Autonomie, keine Ideengeschichte der absoluten Musik²²¹, keine Kunstreligion, kein Gesamtkunstwerk, keine Gesamtkunstwerkkritik ohne Mitwirkung des literarischen Felds.²²² Die Autonomiegeschichte der Musikgeschichte ist eine Geschichte relativer Autonomie, wobei Ernst Theodor Amadeus Hoffmann als Schriftsteller zu einem Impulsgeber für den deutschen *und* französischen Diskurs der Romantik wurde: ästhetisch und – besonders in Deutschland – musiktheoretisch. Unter den maßgeblichen Akteuren befinden sich von der Romantik als Vorstufe bis zum Durchbruch der Moderne Berlioz, Liszt, Schumann, Wagner, Debussy und Schönberg, die ihre Positionen nicht nur durch ihre Werke, sondern auch musikschriftstellerisch (theoretisch, ästhetisch, journalistisch) exponieren. Sie liefern den Reflexionshorizont mit, um keinen Zweifel daran aufkommen zu lassen, wie das Verhältnis von Fortschritt, Struktur, Geschmack und Anspruch beschaffen sein sollte.

Objektiv betrachtet, haben sie die Voraussetzungen dafür geschaffen, künstlerische Autonomie als Instrument einzusetzen, wenn Kunster-

²²⁰ Luhmann terminiert die Entfaltung einer „Reflexionstheorie des Kunstsystems in der Form von Kunstwerken“ bis zum Zusammenbruch der Grenze von Selbstreflexion und Kunstproduktion als ein Geschehen, das von der romantischen Kunstkritik seinen Ausgang nimmt (vgl. ders. 1997: S. 485ff.).

²²¹ Carl Dahlhaus 1978a: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel et al.

²²² Das ist übrigens auch eine Konsequenz aus der Untersuchung zur Musiknovellistik in Frankreich von Matthias Brzoska 1995.

leben heißt, Wahrnehmungs- und Ausdrucks- und Erlebniswirklichkeiten im Verhältnis zu gesellschaftlichen Konventionen reflexiv oder kritisch zu entdecken in dem Sinne, daß Autonomie keine Substanz zum Aufbewahren ist, sondern ein Aktivposten symbolischer Strategien. Die Neugierde leitet als Orientierungssinn den künstlerisch Suchenden auf die Fährte, wo es gilt, die „magische Kraft einer Tendenz des Systems zur Selbsterweiterung“²²³ in einem Raum der Möglichkeiten zur Auffindung von Systemlücken auszuloten.

2.4 Raum und die Konstitution von ›atmosphärischer Objektivation‹

Ein weiterer Faktor, der eine Brücke zwischen Soziologie und Ästhetik schlägt und so auch zwischen Soziologie und Musik, ist die Raumerfahrungsqualität des Atmosphärischen. Mit dem Begriff sollen die transzendenten Qualitäten des Ästhetischen als Form eines räumlichen, immateriellen Erlebens noch näher beschrieben werden. Die atmosphärische Raumqualität reicht bis zur Ebene mystischer, magischer oder religiöser Anmutungen. Damit kehre ich nach der Erörterung raumsoziologischer und musiksoziologischer Problematiken auf anderer Ebene zum Ausgangspunkt des zweiten Teils zurück, der den Austauschbeziehungen von Materialität und Immaterialität in Lefèbvres Raumtheorie nachzugehen versuchte.

Am Beispiel des Atmosphärischen untersucht Löw Raumkonstitutionen, die mit materiellen und visualisierbaren Anordnungen nicht hinreichend erklärbar sind. Für unseren Untersuchungszusammenhang geht es darum, die vier Arten, wie Raum musikalisch konstituiert wird, als einen Faktor zu behandeln, der alle anderen Ebenen der Raumkonstitution durchdringen, überformen kann. Der Umstand, daß Räume für musikalische Erlebnisformen gezielt aufbereitet werden, musikalische Strukturbildungen als Raumkompositionen dort ansetzen oder auch die Kunstform der Installation, verweist auf die emergente und strukturelle Bedeutung des Atmosphärischen – als Quelle für oder Folge von Transzendenz.

²²³ Bourdieu 1999: S. 378.

Raumerfahrungen können transzendente, spirituelle oder religiöse Bedeutungen transportieren. Untersuchungen über das *Wie* der Konstitution räumlicher Atmosphären leiten über zu den Fragen nach den Bedingungen für die Entstehung von Transzendenz. Das unterstreichen gerade raummystische Konnotationen, die, wie wir noch bei Schönberg sehen werden, selbst im Rahmen moderner naturwissenschaftlicher Erkenntnisse ihren Stellenwert behalten. Erst recht ist dies der Fall bei Karlheinz Stockhausen, bei dem mehrere Raumkonstruktionen – naturwissenschaftliche, technologische, ›welträumliche‹, körperliche und religiöse – in einem Punkt performativ zusammenlaufen.²²⁴

Der Musikwissenschaftler Mateo Taibon kommentiert die Klangwanderungen in Luigi Nonos PROMETEO. TRAGEDIA DELL'ASCOLTO (1981-1984/1985) in einer in sich kreisenden äquivoken und ubiquitären Ausschöpfung des Begriffs ›Raum‹: „Musik, mit der sich der Raum vereint, die im Raum mit dem Raum komponiert ist. [...] Immer neue Räume, nicht nacheinander, sondern in gleichzeitiger Präsenz von verschiedenen Räumen, ständig in Bewegung von Gehen und Kommen; nicht nur mehrperspektivische Komposition in einem Raum, sondern multispaziale Komposition, und darin wird jeder Raum mehrperspektivisch.“²²⁵

Taibon spricht zweifellos die Sprache der ästhetischen Verzückung. Seine Ausführungen gestalten sich als Erfahrungsbericht von einer mystischen oder magischen Vereinigung von Räumen. Phantasmagorische Beschreibungen von Raumkonstitutionen wie diese machen Sinn als Kommunikation von Wahrnehmungsgeheimnissen. Sie favorisieren einerseits tautologische Aussageformen, „um unter die wahrnehmbare Oberfläche des Objektiven zu gelangen“²²⁶, um darin etwas Unbestimmtes als Bestimmtes behandeln zu können.²²⁷ Andererseits stellt sich bei Taibon die Verräumlichungserfahrung dar als Zusammenwirken der Beziehung von Ausdehnung (spatium) und Relation (topos; Kap. 2.1.3). In dem Atmo-

²²⁴ Siehe etwa Gregg Wager 1998: *Symbolism as a Compositional Method in the Works of Karlheinz Stockhausen*, New York.

²²⁵ Mateo Taibon 1993: *Luigi Nono und sein Musiktheater*, Wien, S. 177 und 179.

²²⁶ Das Mysterium als Kommunikationsstruktur u. a. für Künstler durchleuchtet Joachim Westerbarkey 1991: *Das Geheimnis. Zur funktionalen Ambivalenz von Kommunikationsstrukturen*, Opladen, S. 119.

²²⁷ Vgl. Luhmann 1998: S. 406.

sphärischen begegnen wir Ausschnitten aus einer Vielfalt der durch Kunst produzierten wirklichen Illusionen. Diese stehen in einem bestimmten Verhältnis zu realen Welt, oder besser: zu dem, was wir für wirklich halten. Bourdieu erinnert daran, daß „die Realität, an der wir alle Fiktionen messen, lediglich der anerkannte Referent einer (nahezu) universell geteilten Illusion ist.“²²⁸

Für ihre Darlegungen zur Konstitution von Atmosphären²²⁹ stützt sich Löw auf Luhmann, der sie als Systemleistungen der Kunst topologisch erörtert. In *Die Kunst der Gesellschaft* leitet Luhmann die Entstehung von Atmosphären aus der Plazierung von Objekten im Raum ab. Wenn es sich dabei um Kunstwerke handelt, erzeugen diese Objekte „zugleich imaginäre Räume und Zeiten.“²³⁰ Aber auch jeder „besetzte Raum läßt Atmosphäre entstehen“²³¹, weil unsere Wahrnehmung auf etwas Bestimmtes gelenkt wird, das anderes ausschließt und einen Eindruck von einem Raum hinterläßt. „Atmosphäre ist gewissermaßen ein Überschusseffekt der Stellendifferenz.“ So wird zunächst auf abstrakte Weise plastisch zu machen versucht, was gewöhnlich ohne weitere Präzisierung etwa als ästhetischer Überschusseffekt bezeichnet wird. Luhmanns Gedankengang ähnelt argumentativ in mancherlei Weise einem, den Heidegger in dem Essay *Die Kunst und der Raum* vorträgt.²³² Der zentrale Begriff Heideggers ist der einer Gestaltung, die sich im Raum als ein Ineinanderspielen von Eingrenzen, Abgrenzen und als Einräumen von Orten ereignet. Das Kunstwerk ist als Geformtes sichtbar oder – musikalisch – hörbar, die Atmosphäre als solche nicht; sie beruht auf Lokalisierung, ohne aber selbst lokalisierbar zu sein.²³³ Damit ist auch ein heterotoper Aspekt atmosphärischer Wirkungen gegeben.

Die topologische Ableitung der Atmosphäre – die Raumkonstitution auf Formkonstitution, also auf das Erstellen von Anordnungen jeder Art zurückführt –, wird in ihrer Abstraktion gemildert und präzisiert durch Gernot Böhmes Sammelband *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhe-*

²²⁸ Bourdieu 2004: S. 122.

²²⁹ Siehe Löw 2001: 204ff.

²³⁰ Luhmann 1997: S. 183.

²³¹ Ebenda, S. 181.

²³² Martin Heidegger 1969: *Die Kunst und der Raum / L'art et l'espace*, St. Gallen.

²³³ Vgl. Löw 2001: S. 229.

tik.²³⁴ Böhme entwickelt im Anschluß an Walter Benjamins Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) einen Begriff der ästhetischen Arbeit, der die Herstellung von räumlichen Stimmungen als Gegenstand einer ästhetischen Ökonomie der Gesellschaft expliziert.

Das Spezifische der Produktion von Atmosphären liegt in Außenwirkungen, die sich innerlich stimmungshaft mitteilen oder einprägen: Löw übernimmt den Aspekt des Auratischen nach Benjamin von Böhme, löst ihn aber in allgemeine semantische Vorstellungen von ›gestimmten‹ Räumen auf, faßt die Gedanken zusammen und arbeitet sie raumsoziologisch um. Atmosphären, Stimmungen: Das ist wie das Wohnzimmer, das uns gemütlich erscheint, ein Garten, in dessen Heiterkeit wir uns entspannen, oder wie ein Sakralbau, der Erhabenheit ausstrahlt, dessen Eindruck wir metaphorisch aufgreifen und von „Domhaftigkeit“²³⁵ in bezug auf Musik sprechen. Sogar ›Skulpturalität‹²³⁶ läßt sich als atmosphärisch ausgelöste Eigenschaft von Musik bestimmen, die sich beispielsweise in der Plastizität von Klang als ›leerer‹ Urzuständlichkeit in György Ligetis

²³⁴ Böhme 1995: vgl. S. 63, und Löw 2001: S. 207. Von einer „sozioaktiven Atmosphäre“ in bezug auf Klangkunst in städtischen Räumen spricht in Anlehnung an Böhme auch de la Motte-Haber 1999: S. 227.

²³⁵ Wellek 1963: S. 327. Wellek beschreibt mit der Metapher die „Artungsqualität des musikalischen Raums“. „Domhaftigkeit“ abstrahiert die Raumwirkung von dem materiellen Gegenstand, aber nicht ohne den inneren, auditiven Raumeindruck in einem Zug zu visualisieren und zu sakralisieren.

²³⁶ Mit der Skulpturalität von Musik befaßt sich beispielsweise eine Vorlesungsreihe an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (Sommersemester 2010): „In der Ringvorlesung SCULPTURE CLUB / ZUR SKULPTURALITÄT VON MUSIK II nehmen Experten Stellung zu aktuellen Fragen der Skulpturalität von Musik. Die bislang klaffende Deutungslücke zwischen einer entworfenen und auskomponierten Skulpturalität von Musik oder deren tatsächlich installativem Charakter wird damit zu schließen versucht. Während die vorgestellte, phänomenologisch betrachtete Skulpturalität von Musik mit dem Begriff eines sprachfähigen Komponierens, wie ihn Adorno formulierte, gefasst werden kann, besteht der installative Charakter aus der Konzeptkunst, Fluxus und/oder Medienkunst, meist in einer technischen Umgebung. Hier treffen zwei komplette unterschiedliche Metiers aufeinander, zwischen denen es eine Brücke zu schlagen gilt. Technik ist dabei das Mittel zum Zweck der Musik.“ Siehe: <http://www.hfg-karlsruhe.de/news/gerhard-r-koch-skulpturalitaet-im-werk-von-wolfgang-rihm-20052010.html> – letzter Zugriff 29. Juni 2011.

1961 komponiertem Orchesterwerk *ATMOSPÈRES* mitteilt.²³⁷ In den Theorien zur Postmoderne begegnen wir dem Gedanken im Zusammenhang mit Verräumlichungsvorstellungen von Musik, die sich auf Farb-Klang-Synästhesien beziehen. Die besondere individuelle Befähigung, Musik als innere Farbvorstellung zu visualisieren, gerät in den Einflußbereich von ontologisierenden Metaphern, die ein verkörperlichtes, gefühltes, vielleicht auch haptisches Erscheinen von Form bezeichnet und nur im Ganzen, vorzugsweise als absolutes Raumgefühl faßbar ist.²³⁸ Gesellschaftlich heruntergebrochen wirken auch solche Befähigungen und Strukturen an atmosphärischen Arrangements mit, „*die in der Wahrnehmung realisierte Außenwirkung sozialer Güter und Menschen in ihrer räumlichen (An)Ordnung.*“²³⁹ Schließlich kommt zur Geltung, daß die Wahrnehmung von Atmosphären immer kulturell und „sozial vorstrukturiert“²⁴⁰ ist.

Außerdem sind Atmosphären Synästhesien, die auf einem Plazieren, einem Spacing beruhen und sozialen Gütern als gesellschaftliches, kulturelles oder historisch gewordenes Sediment symbolisch oder semantisch anhaften. Atmosphären klären darüber auf, daß Räume „eine *symbolische* und eine *materielle Komponente*“²⁴¹ besitzen. Sie „sind sozial produziert. Atmosphären werden als sekundäre Objektivationen gefaßt. [...] Tatsächlich ist die Atmosphäre eine Folge der inszenierten Plazierung sowie der habitualisierten Synthese und verschleiert in ihrer Wirkung die realen Zugriffsmöglichkeiten auf Reichtum, Wissen, Hierarchie und Assoziation als raumkonstituierende Aspekte.“²⁴²

Die Beobachtung von atmosphärischen Raumkonstitutionen als sekundären Objektivationen setzte ich in Beziehung zu Bühls Beobachtung,

²³⁷ Grundsätzlich sollte man Werktiteln mit einer gewissen Vorsicht begegnen, weil sie besonders in der Moderne wegen mangelnder Aussagekraft von Gattungsbezeichnungen zu mutigen Anleihen ermuntern, die mehr zum Etikett tendieren als – wie bei Ligeti – zur treffenden Metapher. Die *ATMOSPÈRES* und andere Orchesterstücke der Avantgarde könnte man als Symphonische Dichtungen zweiten Grades bezeichnen.

²³⁸ So beispielsweise bei Helga de la Motte-Haber. Siehe dies. 1990: *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber.

²³⁹ Löw 2001: S. 205.

²⁴⁰ Ebenda, S. 209.

²⁴¹ Ebenda, S. 228.

²⁴² Ebenda, S. 229.

daß sich im Modernisierungsprozeß des 20. Jahrhunderts eine Oberflächenästhetisierung ereignet hat, die in postmodernen Spielarten des Kunstbereichs kulminiert. Bühl formuliert den interessanten Gedanken, Ästhetisierungen lägen Prozesse an der Oberfläche zugrunde, die auf die Tiefenstrukturen des Wahrnehmens zurückweisen. Bühls zeitdiagnostischer Ausgangspunkt liegt in der Beobachtung einer an Raymond Murray Schafer anknüpfenden „akustischen Gemeinschaft“²⁴³. Auch Bühl beschreibt atmosphärische Vorstellungen „des lauten Hauses oder des stillen Zimmers, der Geräusche der Straße oder der Arbeit, usw., in der wir aufgewachsen sind, um zu erkennen, dass jedes aktuelle Abhören einer CD in einem tieferen und lange vorher geprägten Hörmodus enthalten ist.“²⁴⁴ Im Erkennen der Bedingungen des Atmosphärischen erneuert sich die reflexive Dimension des Musikerlebens und Komponierens hinsichtlich der Alltagswelt und ihrer Routinen.

²⁴³ Schafer 1988: S. 259-273. Schafer beschwört eine Idylle, die nie existiert hat: „Als die Welt noch ruhiger war, wurde das Privatleben wirksam durch Mauern, Zäune und Hecken geschützt. Als visueller und akustischer Raum noch mehr übereinstimmten, erforderte der akustische Raum keine besondere Aufmerksamkeit“ (S. 259). Der Zerfall dieser Idylle kann kognitiv jedoch mindestens in das dritte Jahrtausend v. Chr. datiert werden (vgl. Kap. 1.3.4). In Schafers Ausführungen scheint eher der amerikanische Gartenstadtmythos nachzuklingen, der sich an der Entwicklung von Los Angeles aufzeigen läßt und unter Intellektuellen ökologische Phantasien freisetzte. Siehe Mike Davis / Roger Davis 1992: »Sonnenschein und schwarze Dalien. Die ideologische Konstruktion von Los Angeles«, in: Prigge (Hrsg.) 1992: S. 267-297, vgl. insb. S. 270f., 274f. und Alfred Döblins Kommentar während des Exils S. 295.

²⁴⁴ Bühl 2004: S. 18.

ZWEITER TEIL:

URBANISIERTE MUSIK

3. MUSIKALISCHE TOPOGRAPHIEN: VENEDIG, WIEN, PARIS, NEW YORK

3.1 Urbanisierte Musik und räumliche Eigenlogik

Städtische Räume üben atmosphärische Wirkungen aus, die sich aus mehr oder weniger vielen oder auch nur einzelnen Segmenten von Wahrnehmungen, Beobachtungen und Wissen über sie zusammensetzen. Deshalb lassen schon Städtenamen in uns Vorstellungsbilder entstehen. Daran wirken auch erinnerte auditive Eindrücke mit: ein charakteristisches Klangprofil, ein Klangkolorit, Auratisches oder eine Form musikalischer Semantik, die uns vielleicht Exotisches verheißt. Marcel Proust erzählt uns von antezipatorischen Effekten in der *Recherche* in dem Teil ›*Noms de pays: Le nom*‹, welcher Zauber einer virtuellen Realität sich beim bildungsgesättigten Aussprechen von Namen einstellt: „Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient.“¹

Manchmal gelangen Musikstücke schon zu einem Klang, bevor wir sie hören, ja überhaupt kennen. Es genügt die Nennung einer im (kulturellen) Gedächtnis verankerten Stadt oder eines Ortes, die mit hinreichend vielen Vorstellungspotentialen ausgestattet sind, und akustisch oder musikalisch toponyme Assoziationen werden ausgelöst: AN AMERICAN IN PARIS, EINE NACHT IN VENEDIG, ›Wiener Walzer‹, LE CARNAVAL ROMAINE, CARILLON DE WESTMINSTER, THE CENTRAL PARK IN THE DARK, SOUVENIR D'UNE NUIT D'ÉTÉ À MADRID, ›Londoner Symphonien‹. LES CLOCHES DE GÈNÈVE, LA VIE PARISIENNE, THE GIRL OF IPANEMA, DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG. Nicht weniger beflügeln Länder, Regionen, Landschaften oder Inseln atmosphärisch die musikalische Phantasie, entführen uns in Gedanken ›direkt‹ zu einem dieser Orte, heißen sie nun Grenada, Bali, Buenos Aires oder Capri.

Ob politisch, kunstgeschichtlich, wirtschaftsgeschichtlich oder musikgeschichtlich: stadtgeschichtlich *ist* Venedig immer schon der Klang von Mandolinen, *ist* der singende Gondoliere, *ist* die Barcarole, *sind* die

¹ Proust 1999: *Recherche, Du côté de chez Swann*, S. 312.

plätschernden Lagunen. Und doch sind es dank der pittoresken Ortslage heute tourismusgeschichtlich konstruierte Topoi, die den Glanz der Seerepublik konservieren und sie in eine Bühne für Literatur, Film und Kunst verwandelt haben. Das Klischee amtiert als virtueller Regisseur, noch bevor die Operette *EINE NACHT IN VENEDIG* (1883) von Johann Strauß auf der Bühne inszeniert wird.

Blicken wir nach Wien: In einem kleinen Selbstversuch können Ortsunkundige herausfinden, welche inhaltlichen Übereinstimmungen ihre Vorstellungen von der Stadt etwa mit dem Titel des Unterhaltungskünstlers Peter Alexander (1926-2011) *HEUT' KOMMEN D'ENGERLN AUF URLAUB NACH WEAN* (1963) heute noch aufweisen. Der Wiener Walzer als musikalische Gattung ruft Klänge, Bilder, Empfindungen, Bewegungs- und Raumvorstellungen ab, die über das reale Wien weit hinausgehen. Bei der Konzeption der Operette *WIENER BLUT* (1899) bedurfte es nicht mehr einmal des Komponisten, sondern des effektvollen Arrangements seiner Walzer, deren Titel sich leicht zu einer Geschichte fügen. Besorgt haben die Bearbeitung Adolf Müller und die Librettisten Victor Léon und Leo Stein. Größtmögliche wienerische Authentizität wird erzielt. Dreht sich nicht selbst die Erde – so in Stanley Kubricks Film *2001: A Space Odyssey* (1968) – im Takt des Walzers *AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU* (1867) op. 314 von Strauß?

Fluß und Topographie von Gattung und Titelgebung verschmelzen mit dem Blau der Weltmeere und verknüpfen mit dem Blick auf unsere einzige kosmische Heimatstätte Mythos und Utopie. Schließlich kommt es nicht, so Blumenberg, auf die konkrete Sichtbarkeit der Stadt an, auch nicht, so wäre hinzuzufügen, auf ihre konkrete Hörbarkeit, „sondern auf die Kraftlinien und Relationen, die sie hervorbringen und tragen; sie sind das ›abstrakte‹ Moment, auf das sich die zu stillende Sehnsucht nach einer Art von ›Realismus‹ bezieht, dem auch Platons Mythos von der Höhle Ausdruck gibt.“² Die Bezeichnung ›Wiener Klassik‹ ist synonym mit einer musikhistorischen Norm und fast sakralen Wertvorstellung geworden, eng mit einer Trinität der Komponisten ›Haydn, Mozart und Beethoven‹ verbunden – vergleichbar mit dem ›Wiener Kreis‹, ›Berliner Liederschule‹ oder der ›Frankfurter Schule‹, die andeuten, daß Toponyme dazu die-

² Blumenberg 1996a: S. 79.

nen, bestimmte Positionen auf wissenschaftlichen, künstlerischen oder intellektuellen Feldern zu besetzen.

Die Stadt fungiert als ästhetisches und erkenntnistheoretisches Medium für die Zusammensetzbarkeit von Wahrnehmung. Realität und Virtualität fließen ineinander und erzeugen Atmosphären. Damit fungiert die Stadt zugleich als Ebene der Auseinandersetzung mit den Erfahrungen, die mit ihr gemacht werden können. Als Gegenstand räumlicher Erkenntnis, als Form empirischer Anschauung, als empirische Gegenstands- und Lebenswelt, durchsetzt und erfüllt mit symbolischen Elementen³, die geistes-, kultur- und sozialwissenschaftlich darstellbar sind, haben Städte von jeher in ihrer Bedeutung als einer „symbolischen Ressource“⁴ gewirkt, die inzwischen als Standort- oder Imagefaktoren wirtschaftlich gezielt eingesetzt werden. Das gesellschaftliche Wesen dieser symbolischen Ressource zu verstehen, ist das Anliegen stadtsoziologischer Forschung.

Daraus lassen sich verschiedene Bezüge und Konstellationen ableiten, die für das Verhältnis von Geschichte und Raum, Transzendenz und Empirie, Innerlichkeit und Welt sowie für Musik und Gesellschaft gelten. Kultur und Macht der Städte, die auch kraft topographischer Vorzüge entstanden sind, haben charakteristische, jeweils typische Profile geschaffen. Von der neueren Stadtforschung, die an die raumsoziologische Forschung ebenso anknüpft wie an die Wissenssoziologie, wird dieses Profil mit dem Begriff einer städtischen Eigenlogik umschrieben:⁵ „Die Eigenlogik der Stadt bezeichnet ein *Ensemble zusammenhängender Wissensbestände und Ausdrucksformen*, wodurch sich Städte zu *spezifischen Sinnprovinzen* verdichten. Sie wird in regelgeleitetem, routinisiertem und über Ressourcen stabilisiertem Handeln stets aktualisiert.“⁶

Kernstück des Begriffs der Eigenlogik ist die Anwendung des Bourdieuschen Habitus-Konzepts auf die Stadt. Dabei wird ausdrücklich davon abgesehen, den Weg einer Anthropomorphisierung des Städtischen

³ Vgl. Cassirer 1997: S. 174.

⁴ Martina Löw 2008a: *Soziologie der Städte*, Frankfurt am Main, S. 83.

⁵ Eine Übersicht über den Forschungsdiskurs, der sich rasch entwickelt hat, geben: Helmut Berking / Martina Löw (Hrsg.) 2005: *Die Wirklichkeit der Städte*, = *Soziale Welt. Sonderband 16*, Baden-Baden; dies. (Hrsg.) 2008: *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*, Frankfurt / New York.

⁶ Löw 2008a: S. 78.

beschreiten zu wollen, also „eine Gleichsetzung von Körper und Stadt nahelegen.“⁷ Soll der Terminus einer Eigenlogik der Stadt für eine Problemstellung in Anspruch genommen werden, bei der das akustische System von Städten und ihre musikalische Symbolkraft im Mittelpunkt steht, die sich zu dem Merkmal einer urbanisierten Musik verdichten, dann bedeutet das, in die Struktur ihrer Konjunkturen einzudringen.

Hierbei dürften die Schnittpunkte von besonderem Interesse sein: Gemeint ist die Relation verschiedener Geschichten und Strukturen, um monokausale Interpretationsmuster zu vermeiden: also die Geschichte des musikalischen Feldes, der Kunstschaffenden, der Orte und – wichtig wegen der Konstruktionsmöglichkeiten von Pfadabhängigkeiten – die der Geschichte des musikwissenschaftlichen Feldes als Feld, in dem historische Überzeugungen vorherrschen und miteinander um die Wahrheitsfindung konkurrieren. Ausschlaggebend ist stets die historische und zeitgenössische Relation. Denn alles, was man „über eine Stadt und ihren historischen Verlauf wissen kann“, bleibt irrelevant, „wenn man nicht zugleich weiß, in welches Netzwerk die Stadt eingebunden ist.“⁸ Dies trifft für die Netzwerke anderer Wissensstrukturen und ihre Relationierungen genauso zu. Das in dieser Untersuchung diskutierte Thema eines Strukturwandels und der Diskursivwerdung der Wahrnehmung läßt sich auch diskutieren als Veränderung von Pfadabhängigkeiten, die häufig von „herausragenden Individuen“⁹ bestimmt werden, hier von Komponisten, deren musikgeschichtlicher Rang auf der besonderen Anschlußfähigkeit ihrer Leistungen und Kompetenzen, Musik in Hinblick auf die Bedingungen der Wahrnehmung und der Produktion zu reflektieren, basiert.

Schnittpunkt ist gleichfalls der Habitus des Komponisten, dessen Wahrnehmung und Tun bestimmte Schnitte in die Musikbestände legen und der dies mit seinen Erfahrungen aus dem Musikleben verknüpft; und der Habitus der Stadt, wobei sich Geschichte, musikalische Infrastruktur und die Reproduktion des städtischen Musiklebens miteinander verbinden. Städtische Eigenlogik prägt sich in Wechselwirkungen von Zusammenhängen aus, und zwar als ein „ortsbezogener Prozess, der nicht nur an einem Ort stattfindet.“¹⁰ So kann Wien zu einem musikhistorisch

⁷ Ebenda, S. 87 und vgl. S. 90f.

⁸ Ebenda, S. 94.

⁹ Vgl. ebenda, S. 94f.

einem Ort stattfindet.“¹⁰ So kann Wien zu einem musikhistorisch geschliffenen Brennglas werden, in dessen Fokus sich ortsübergreifende und länderumfassende musikalische Beobachtungen zu folgenschweren Schlüssen verdichten wie bei Arnold Schönberg (Kap. 3.3). In anderer Gestalt wird das deutlich am Beispiel von Antonín Dvořáks Wirken in New York. Die Reproduktion eines nationalmusikalischen Selbstverständnisses erfolgt so, daß Dvořák sein Handeln feldübergreifend strukturiert: das Resultat kann infolgedessen als amerikanisch *und* böhmisch rezipiert und reklamiert werden (Kap. 3.6.1). Daß urbanisierte Musik eine länderübergreifende Erscheinung ist, in der bestimmte räumliche Effekte unabhängig voneinander auftreten, bestätigen Musiken von Gustav Mahler (Kap. 3.5) und Charles Ives (Kap. 3.6.2) um die Wende zum 20. Jahrhundert.¹¹ Städtische Intellektuelle wie John Cage durchstreifen die akustische Umwelt im expliziten Wissen um die Landesgeschichte implizit mit dem Habitus des Pioniers (Kap. 3.7). In den folgenden musikalischen Topographien werden Zusammenhänge zwischen den Eigenlogiken verschiedener Städte, künstlerischer Felder und einzelnen Werken und Werkgruppen hergestellt. Eine Fortsetzung findet dieser Teil in der Thematisierung der Raumkomposition als reflexives Produkt, das auf die soziale Konstruktion von Hören und Hörsamkeit reagiert (Kap. 4.). Doch wenden wir uns zuerst der Stadt Venedig und ihrer Geschichte zu.

3.2 Venedig: Mehrhörigkeit als Urphänomen urbanisierter Musik

Le Corbusier hat Venedig mit Blick auf seine historische Konzeption einmal als eine „großartig funktionale Maschine“¹² bezeichnet. Das Funktionieren dieser Maschine ist in doppelter Hinsicht von insularen Geschehnissen abhängig. Seine Lage im Meer hat eine einzigartige geschichtli-

¹⁰ Ebenda, S. 100.

¹¹ Hans Christian Schmidt hat dies am Beispiel von Charles Ives erläutert. Vgl. ders. 1977: *Brennpunkte der neuen Musik. Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten*, Köln, S. 88ff.

¹² Le Corbusier, zitiert nach Leonardo Benevolo 1983: *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt / New York, S. 380.

che Entwicklung gezeitigt, die heute zweifach bedroht ist: von der Überschwemmung als Folge des Klimawandels und von der Überschwemmung durch den modernen Tourismus, der die sozialen Strukturen der Stadt erheblich zum Nachteil der noch verbliebenen, angestammten Bevölkerung verändert hat.

Für Marcel Proust besetzte Venedig noch einen Platz in einem Sehnsuchtshorizont ein, dessen Anziehungskraft gerade durch unsere Abwesenheit definiert wird: „Même à un simple point de vue réaliste, les pays que nous désirons tiennent à chaque moment beaucoup plus de dans notre vie véritable, que le pays où nous nous trouvons effectivement.”¹³ Als der Traum des Erzählers eines Tages wahr wird, stellt sich die ernüchternde Erkenntnis ein, wie sehr die Wirklichkeit prominenter Orte ihre Illusion verfehlen kann.

Mit der insularen Struktur, die sich in einem Wegenetz von Wasserstraßen fortsetzt, wurde ein urban-maritimer Wahrnehmungsraum mit einer eigenen Hörsamkeit geschaffen, dessen Eigenschaften der venezianische Komponist Luigi Nono als „sistema acustico-Venezia“¹⁴ bezeichnen wird. An der Spitze des lokalen Brauchtums steht neben dem Karneval die *sensa* zum alljährlichen Vollzug der symbolischen Heirat des Dogen mit dem Meer (>la mar<; das Meer ist im venezianischen Dialekt weiblich). Dadurch wird dem >Pakt< zwischen Stadt und Meer öffentlich Ausdruck verliehen, um das insulare Eingebettetheitsein in einem *de facto* schamanischen Opferritual als Daseinsform zu institutionalisieren. „Frühjahrskulte, Festlichkeiten zu Beginn der Schifffahrtssaison, Fruchtbarkeitsideen und nicht zuletzt sexuelle Symbolik verschmolzen zu einer Demonstration

¹³ Proust 1999: *Du côté de chez Swann. Troisième partie. Noms de pays: le nom*, S. 314.

¹⁴ Luigi Nono in Massimo Cacciari (Hrsg.) 1984: »Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari raccolta da Michele Bertaglia«, in: ders.: *Luigi Nono. Verso Prometeo*, Milano, S. 23-38, hier S. 33. Vgl. dazu Eberhard Hüppe 1994: *Ästhetische Technologie in der Musik*, Essen, S. 138, wo der Einfluß der akustischen Sphäre Venedigs auf den Komponisten bereits kurz ange-rissen wird. Vgl. auch Stefan Drees 2004: »Fluchtpunkt Venedig. Zur Kontextualisierung kultureller Bezüge bei Luigi Nono«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 165. Jg., 3/2004, Mainz, S. 38-41, hier S. 40. Zur Symbolik und Metaphorik des Wanderns bei Nono siehe weiter Kap. 4.3.

venezianischer Herrschaftsansprüche.“¹⁵ Bevor Venedig seinen machtvollen Status als Stadtrepublik erlangte, war es ein Außenposten des byzantinischen Reichs, offen für Überlagerungen von multiethnischen Einflüssen aus der ganzen mediterranen Hemisphäre, deren Schmelztiegel es wurde. Der Kuppelbau von *San Marco*, 1094 geweiht, symbolisiert sowohl die Abhängigkeit als auch den Aufstieg Venedigs: Abhängigkeit, weil der Bau, indem er den Grundriß der Kirche der *Heiligen Apostel* aus Konstantinopel zitiert¹⁶, als ein Zeichen der Tributpflicht Venedigs erkannt werden kann; Aufstieg, weil sich in überregionalen stilistischen Bezugnahmen die wachsende Geltung Venedigs symbolisch widerspiegelt.¹⁷

Nachdem sich die Machtverhältnisse durch die Eroberung Konstantinopels 1204 umgekehrt hatten, sind deren Zeichen als Trophäen der venezianischen Machtsphäre am Dom *San Marco* zu besichtigen. Gleichsam um seinen Einflußbereich zu dokumentieren, wurden aus den Eroberungszügen Steine aus Städten, Regionen und Ländern mitgebracht und in den Bau eingefügt, in der „Funktion“, um, wie Nono später kritisch feststellte, „Zeuge zu sein aus der geschichtlichen Epoche, die dieses Bauwerk erstellen ließ und für welche die Eroberung fremder Kulturen charakteristisch war.“¹⁸ Davon abgesehen, stellen sich die Steine an den Wänden von *San Marco* dar als ein Raum gewordenes kulturelles und historisches Gedächtnis von großer kulturtopographischer Aussagekraft, die den ganzen

¹⁵ Gerhard Rösch 2000: *Venedig. Geschichte einer Seerepublik*, Stuttgart, S. 28.

¹⁶ Benevolo 1983: S. 379.

¹⁷ In Anlehnung an das architektonische Vorbild *San Marcos* werden entlang von Handelsstraßen und Pilgerwegen Merkmale des Kuppelbaus in Frankreich übernommen: im Kloster von Fontevrault (nur die Küche), in den Kathedralen von *Saint-Pierre* in Angoulême, *Saint-Front* in Périgueux und im Umbau von *Saint-Hilaire* in Poitiers, dem geistlichen Zentrum Westfrankreichs um 1100.

¹⁸ Luigi Nono 1975: »Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute«, in: ders. 1975: *Texte – Studien zu seiner Musik*, hrsg. v. Jürg Stenzl, Zürich, 34-40, hier S. 38; siehe auch unter dem gleichen Titel in: Lachenmann 1996: S. 311-316, hier S. 314. Helmut Lachenmann – der bei Nono von 1958 bis 1960 Komposition studierte und von ihm währenddessen zu den Wänden von *San Marco* geführt wurde – berichtet von einem bemerkenswerten Meinungswandel: „1987 indessen schickte er mir eine Anzahl von Fotos, die er just von diesen Wänden gemacht hatte, mit einem begeisterten Kommentar. Er schien seine Polemik von ehemals vollständig vergessen zu haben.“ Ders.: 1996: »Paradiese auf Zeit. Gespräch mit Peter Szendy«, in: ders. 1996: S. 205-212, hier S. 207.

Mittelmeerraum umfaßt.¹⁹ Bot Venedig in seiner Frühzeit eher das Bild einer Stadt mit antiken, byzantinischen und orientalischen Merkmalen, so verwandeln Gotik und Renaissance die Stadt in ein Zentrum für bildende Kunst und Architektur: „Venedig wurde zum Versuchslabor für die neuesten künstlerischen Techniken und zum Umschlagplatz für avantgardistische Erfahrungen: Ölmalereien, Malerei auf großformatigen Leinwänden, Typographie und Kupferstich.“²⁰ In diesem Kontext erlangt Venedig eine führende Stellung im musikalischen Publikationswesen durch die Erfindung des Notendrucks, der mit der Herausgabe des *HARMONICE MUSICES ODHECATON A* 1501 durch Ottaviano Petrucci (1466-1539) den kulturgeschichtlichen Durchbruch erlebt. Venedigs Geschichte durchläuft im 16. Jahrhundert eine Wende, die ihre Wurzeln wohl schon in den Ereignissen des Jahres 1453 hat, als Venedig einen ihrer wichtigsten Handelsstützpunkte, Konstantinopel, an die Osmanen verliert. Über das 16. Jahrhundert hinaus hält eine kulturelle Hochblüte an, obwohl der politische und wirtschaftliche Einfluß der Stadt im Mittelmeerraum bereits im Schwinden begriffen ist. Das 17. Jahrhundert sieht Venedig dann als Zentrum einer operngeschichtlichen Entwicklung – und des Karnevals.

Was nun die Entstehung der Venezianischen Mehrchörigkeit angeht²¹, spielen frühere Annahmen, der Raum und die akustischen Verhältnisse von *San Marco* seien hierbei entscheidend gewesen, keine Rolle mehr. Die Forschung hat gezeigt, daß Ursprung und Entwicklung der Mehrchörigkeit auf lokalen und regionalen Musiktraditionen Norditaliens (Padua, Bergamo) basieren, wo volkstümliche antiphonale Musizierformen beheimatet waren. Innerhalb weniger Jahrzehnten verläuft ein Prozeß, in dem sich eine städtische Elite von Musikern die *ursprünglich volkstümliche Praxis* zu eigen macht und ihr dadurch eine neue Bedeu-

¹⁹ Siehe zur überragenden Bedeutung Venedigs in wirtschaftlicher, politischer und kultureller Hinsicht auch Fernand Braudel 1990: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.*, drei Bände, Frankfurt am Main, passim.

²⁰ Benevolo 1983: S. 395.

²¹ Ich stütze mich bei meinen Darstellungen auf Victor Ravizza 1972: »Frühe Mehrchörigkeit in Bergamo«, in: *Die Musikforschung* 25/1972, Kassel, S. 127-142; ders. 1988: »Ruffino d’Assisi, padre della policoralità veneziana«, in: *Rassegna veneta di studi musicali*, IV/1988, Venedig, S. 5-26; Tiziana Ravasio 1988: »Giovanni Battista Mosto e la tradizione policorale nella cattedrale di Padova«, in: ebenda, S. 27-50.

tung verleiht. Vor allem gerät die Praxis unter den Einfluß musikalischer Innovationen, die langfristig an der Umstellung auf eine Dur-Moll-Tonalität beteiligt sind und den vokalpolyphonen Stil zugunsten instrumental-musikalischer Praktiken zurückdrängen. Was den Transformationsprozeß angestoßen hat, bezieht sich nach heutiger Auffassung übereinstimmend darauf, das antiphonale Singen sei von Ruffino d'Assisi (um 1490-1562), Domkapellmeister zu Padua, zu repräsentativen Zwecken in Klangblöcke aufgeteilt worden unter gleichzeitiger Aufgabe der Einheit des Verses. Das Wirkungselement wird von der antiphonalen Struktur der Textverteilung entkoppelt und dadurch verselbständigt. Damit gilt Ruffino als der Erfinder des ›salmo spezzato‹, von dem sich der gängiger gewordene Begriff des ›coro spezzato‹ ableitet.

Das Ziel der Praxis der ›cori spezzati‹ liegt jedoch nicht in der Absicht, Architektur musikalisch zu repräsentieren, sondern darin, Interaktionsvorstellungen zu intensivieren, die der antiphonalen Praxis abgehört wurden.²² Das ist der Ansatz für die Untersuchungen von Stefan Kunze.²³ Er zeigt an den Werken von Andrea und Giovanni Gabrieli: *Der musikgeschichtlich relevante Kern der Mehrchörigkeit ist die Entstehung der konzertanten Musikpraxis* als Ausdifferenzierung von Interaktion. Die zunächst nicht erkennbare Richtungsgebung dieses Entwicklungsprozesses kommt der Annahme einer diskontinuierlichen, nicht teleologischen Entwicklungslogik musikgeschichtlicher Prozesse insofern entgegen²⁴, weil sich räumliche Differenzierung stets auf unterschiedliche Weise und stets mit ebenso unterschiedlichen Intentionen ausgeprägt hat und ausprägen wird. Der Vorgang zeigt zugleich, auf welche Weise die Übernahme und Umformung einer in der Region verankerten Musikpraxis für städtisch ausgerichtete Zwecke kulturell und strukturell den Kriterien einer Verstädterungsprozedur unterworfen worden ist.

²² Erich Hertzmann formuliert dazu schon 1930 die Kritik: „Die vielfach verbreitete Ansicht, daß die Entstehung der Mehrchörigkeit schlechthin mit der räumlichen Anlage der Markuskirche in Venedig in Verbindung zu bringen sei, ist schon seit langem in Frage gestellt worden.“ Ders. 1930: »Zur Frage der Mehrchörigkeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 12. Jg., Oktober 1929 – September 1930, Leipzig, S. 138-147, hier S. 142.

²³ Kunze 1963, 1964 und 1982.

²⁴ Vgl. Kunze 1964: S. 105.

Eine repräsentative Musizierform bringt ein musikalisches Genre hervor, das auf perfekte Weise mit Repräsentationsbedürfnissen und der venezianischen Festkultur korreliert, wie sie sowohl für die Stadt selbst als auch im liturgischen Dienst erwünscht sind. Die Ausweitung der mehrhörigen Praxis kommt einer Klangästhetik entgegen, dessen Wirkungsweisen geeignet sind, Macht symbolisch durch akustische Allgegenwart zu repräsentieren. In die Regierungszeit des Dogen Marino Grimani (amt. 1595-1605) fällt vermutlich die Entstehung der CANZONI E SONATE, die 1615 posthum veröffentlicht wurden.²⁵ Die Sammlung enthält Werke mit bis zu fünf Chören.

Mit dem Namen Grimani verbindet sich der Beginn einer offenen Auseinandersetzung mit der päpstlichen Kurie 1605, die europaweit Aufsehen erregte. Es dürfte kaum überraschen, daß Venedig wegen seiner multilateralen Beziehungen und als multiethnischer Ort in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht an Maßnahmen zur Durchsetzung personalpolitischer und gegenreformatorischer Interessen Roms nicht interessiert war. Nichtchristliche Riten konnten ausgeübt werden, solange das diskret geschah; für den griechisch-orthodoxen Kult wurde eigens die Genehmigung Roms eingeholt, Übertritte zum Protestantismus betrachtete man allenfalls „als Eigenbrötlerei einiger Spinner“²⁶. Die Absicht Papst Pauls V., der Expansion solcher Zustände einen Riegel vorzuschieben, wurde im Keim erstickt. Paul V. erließ ein Interdikt, dessen Veröffentlichung die Signoria darum nicht nur bei Todesstrafe untersagte, sie setzte in dem Konflikt vielmehr zukunftsweisend das „Prinzip der staatlichen Souveränität gegen die Kirche“²⁷ durch. In gewisser Hinsicht galt dies schon für die Bevorzugung einer „extrovertierten liturgischen Praxis der Republik Venedig, die nie große Begeisterung für den tridentinischen Puritanismus gezeigt hatte. Giovanni Gabrieli und Claudio Monteverdi, die sich im späten 16. Jahrhundert in *San Marco*, der venezianischen Palastkapelle der

²⁵ Vgl. Denis Arnold 1986: *Giovanni Gabrieli an the Music of Venitian High Renaissance*, Oxford · New York, S. 163ff.

²⁶ Rösch 2000: S. 164. Mit anderen Worten: Der Protestantismus in Italien war eine marginale Erscheinung.

²⁷ Ebenda. Siehe auch die Darstellung des bis 1606 andauernden Konflikts von dem Kirchenhistoriker Diarmaid MacCulloch 2008: *Die Reformation 1490 – 1700*, München, S. 539.

Dogen, allmählich alle musikalischen Freiheiten eroberten, sind in der liturgischen Musik nur selten übertroffen worden. Mit ihrer kühnen Manipulation der ganz besonderen Akustik in jenem großartigen Gebäude zogen sie die Gottesdienstbesucher durch getrennt stehende Chorgruppen in ihren Bann, die triumphal mit den Orchestern aus Saiten- und Blasinstrumenten wetteiferten.“²⁸

Kirchenpolitische Resistenzfähigkeit gepaart mit künstlerischer und kultureller Ausstrahlung und Innovationskraft lautete die Formel, die Venedig als Ort für Protestanten aus dem Norden geeignet erscheinen ließen, vor Ort die Vorzüge der modernen italienischen Musik kennenzulernen und sie auf die Anforderungen protestantischer Kirchenmusik zu übertragen – so beispielweise Hans Leo Hassler. Heinrich Schütz erhielt ein Stipendium des Landgrafen Moritz V. von Hessen-Kassel, um von 1609 bis 1612 bei Gabrieli in Venedig zu lernen. Schütz gelang mit den PSALMEN DAVIDS (1619) als Ertrag aus dem Studium der Venezianischen Mehrchörigkeit eine Syntheseleistung auf gleicher Augenhöhe. Noch die doppelchörige Anlage der PASSIO D.N.J.C. SECUNDUM MATTHAEUM BWV 244 von Johann Sebastian Bach hat mittelbar darin ihren Ursprung. So haben die in Venedig herrschenden Feldstrukturen, weil sie nicht zuletzt dem Wettbewerb und somit der Konkurrenz mit anderen Handelszentren ausgesetzt waren, die Voraussetzungen mitgeschaffen für die Produktion, Weitergabe und Anknüpfungsfähigkeit symbolischer Güter, selbst in konfessionell überaus angespannten Zeiten konfessionelle Grenzen zu überspringen.

Dazu ein weiterer Vergleich: Die Wirkung städtischer Eigenlogiken, die ihrem Machtfeld nur bestimmte symbolische Produktionspraktiken tolerieren, wird bestätigt durch eine unabhängige Entwicklung von Mehrchörigkeit in Rom. Auf dem ›Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß‹ 1958 in Köln beschäftigte sich Laurence Feininger mit der mehrchörigen Musik Orazio Benevolis (1605-1672). Von vier Emporen in den Pfeilern der Kuppel von *San Pietro*, in etwa 25 Meter Höhe und voneinander etwa 40 Meter weit entfernt, singen die vier Chöre um den Altar herum, auf dem zelebriert wird – dem einzigen idealen

²⁸ So mit den Worten des Kirchenhistorikers MacCulloch 2008: S. 432. Monteverdi trat 1613 die Nachfolge Giovanni Gabrielis an *San Marco* an.

Punkt, an dem die Abstände von Chor zu Chor gleich sind, die Tonstärke ausgeglichen und ein zeitliches Zusammenklingen vollkommen ist.²⁹ Anders als die in Venedig gepflegte Mehrchörigkeit hält die römische Entwicklung die Verbindung zu den strengen satztechnischen Praktiken der Vokalpolyphonie Palestrinas aufrecht. Ihr entspricht ein Klangideal der Homogenisierung des Raumklangs. Die Homogenisierung des akustischen Raums ist in seiner Symbolik leicht entzifferbar: ein Indiz dafür, daß Raumkonzeption durch Musik nie bloß als reine Repräsentation musikalischer Strukturen verstanden werden sollte: Räumliche Homogenisierung verhält sich zu den Zielen gegenreformatorischer Bemühungen homolog.³⁰

3.2.1 Giovanni Gabrieli – SONATA XX a 22

Soweit ich sehe, ist noch nicht der Versuch unternommen worden, die Analyse von Werken der Venezianischen Mehrchörigkeit in Untersuchungen über raumthematisierende Musik des 20. Jahrhunderts miteinzubeziehen, obwohl sie verschiedentlich in der Literatur als Referenzen angeführt werden.

Die Ausklammerung der Untersuchung der raumproduktiven Eigenschaften solcher Werke gibt Anlaß zu der Vermutung, daß Bezüge auf die

²⁹ Laurence Feininger 1959: »Raum und Architektur in der vielchörigen römischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts«, in: *Bericht über den Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß*, hrsg. v. der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung, Kassel, S. 100-101, hier S. 101.

³⁰ Ob Stockhausen von Feiningers Beitrag auf dem Kongreß, der vom 23. – 28. Juni 1958 in Köln stattfand, Notiz genommen hat, muß offen bleiben. Stockhausens Text *Musik im Raum* datiert vom Oktober 1958 (vgl. Stockhausen 1963: S. 152). Es besteht mindestens ein koinzidenter Zusammenhang mit der Komposition CARRÉ für vier Orchester und vier Chöre (1959-1960), in der Stockhausen ein homogenisierendes musikalisches Raumkonzept verfolgt, das sich von dem in den GRUPPEN für drei Orchester (1955-1957) unterscheidet. In CARRÉ sind die Zuhörer wie bei dem römischen Modell der Mehrchörigkeit akustisch von allen Seiten eingebettet. Während in den GRUPPEN jeder Instrumentalist als Solist konzertiert, nähert sich die Textur von CARRÉ, auch bedingt durch die Mitwirkungen von Vokalsolisten in jeder Orchestergruppe, einem vokal geglätteten Stil an. Wie das römische Modell ist der Chorsatz Stockhausens in CARRÉ sechzehnstimmig.

Historie der Mehrchörigkeit in Anspruch genommen werden können, jedoch ohne die Perspektive genauerer Vergleichskriterien.³¹ Um den Rezeptionsbezug zwischen Gabrieli und Komponisten des 20. Jahrhunderts zu verstehen – und zwar gleich, ob der Anspruch erhoben wird, daran anzuknüpfen oder die Unterschiede zu betonen –, ist es erforderlich, die Struktur eines exemplarischen mehrchörigen Werks näher zu betrachten.



Abb. 4: Gentile Bellini (um 1429-1507)
Processione della croce in piazza di San Marco (1496)

Wie ist das „Ping-Pong-Spiel“³², wie Luigi Nono es als Komponist raumthematizierender Musik ausdrückte³³, mehrchöriger Musik beschaffen?

³¹ Darauf geben Untersuchungen, die sich mit Nonos Musik oder mit musikräumlichen Fragestellungen befassen, keine Antwort. Stefan Drees 1998: *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken, ders. 1999: [Artikel] *Luigi Nono*, in: Hans-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.): *Komponisten der Gegenwart*, 17. Nachlieferung, München.

³² Nono 1975: S. 124. Stockhausen geht zu Beginn von *Musik und Raum* auf die aktuelle Diskussion ein sowie – zutreffend – auf den musikwissenschaftlichen Stand der Forschung. Daß Adrian Willaert „Anregungen für ein mehrchöriges Musizieren aus dem Norden“ (Stockhausen 1963: S. 152) mitbrachte, ist allerdings nicht auf die Niederlande zu beziehen, sondern auf die norditalienische Situation.

³³ Nonos Interesse an der Musik der Renaissance und des Frühbarock wurde während seiner Studienzeit in Venedig von Gian Francesco Malipiero (1882-1973) geweckt. Malipiero lehrte von 1932 bis 1953 am dortigen Liceo musicale und trat in Italien als Musikwissenschaftler richtungsweisend für eine kritisch re-

Mit einer Strukturanalyse der fünfhörigen SONATA XX a 22 GWV 231 aus der Sammlung CANZONI E SONATE möchte ich dieser Frage nachgehen. Die Interaktion der Chöre steht im Zentrum der Betrachtung von Gabrielis SONATA XX a 22. Bestehend aus fünf Chören, besetzt einmal mit sechs und viermal mit vier Stimmen, gehört die SONATA XX zu Gabrielis komplexesten Instrumentalwerken.

Für eine Aufführung, die den räumlichen Effekt zur Geltung zu bringen hat, sind sowohl die akustischen Verhältnisse als auch die räumliche Beschaffenheit eines Baus abzuklären. Ob man den sechsstimmigen Chor mittig oder vor den Hauptaltar plaziert, muß den jeweils herrschenden Gegebenheiten angepaßt werden. Schon in Gentile Bellinis (um 1429-1507) Bild *Processione della croce in piazza di San Marco* von 1496 können wir Anordnungen von Musikern erkennen, wie sie bei mehrhörigem Musizieren zum Einsatz kommen³⁴, zugleich auch die Ausübung der Praxis unter den akustischen und architektonischen Rahmenbedingungen öffentlicher Plätze (vgl. Abb. 4, S. 197).

Die Verteilung der zweiundzwanzig Stimmen erfolgt nach einem ordo-Prinzip, dessen Kenntnis und Anwendung für die künstlerische Arbeit im 16. Jahrhundert selbstverständlich war. Sie folgt der *compositio* als Kategorie aus der Kunsttheorie der Renaissance, die als Lehre vom Aufbau das Selbstbild der Musikschaffenden nachhaltig prägen sollte.

Es wird sich gleich zeigen, wie Chorverteilung und Stimmverteilung einer je eigenen Logik folgen. Zwölf Stimmlagen werden insgesamt verteilt, wobei der Symbolgehalt der Zwölf als Orientierung dient.³⁵ Auf vier Kernstimmlagen entfallen sieben Stimmen Canto (2), Alto (1), Teno-

flektierte Aneignung historischer Stile hervor. Auch verdankt Nono Malipiero die frühe Kenntnis der Werke Schönbergs, Webern, Dallapiccolas (vgl. Nono 1975: »Erinnerungen an zwei Musiker«, in: ders.: S. 175f.). Mit dem Dirigenten Bruno Maderna (1920-1973) betrieb Nono musikhistorische Quellenstudien und Analysen. In seiner Eigenschaft als Dirigent verfaßte Maderna Arrangements, um die Musik des Frühbarock und der Renaissance für das symphonische Orchester zu gewinnen. Darunter finden sich zwei Werke von Giovanni Gabrieli: eine CANZON à 12 aus den SACRAE SYMPHONIAE (1597; arr. Maderna 1950, rev. 1972) sowie die vierhörige Motette IN ECCLESIIIS à 14 GWV 78 aus den SYMPHONIAE SACRAE (1615; arr. Maderna 1966).

³⁴ Vgl. Arnold 1986: S. 69.

³⁵ Heinz Meyer 1975: *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, = *Münstersche Mittelalter-Schriften*, Band 25, München, siehe S. 146-148.

re (2) und Basso (2), verteilt auf vier Chöre (rot); auf weitere acht Stimm-
lagen entfallen – gezählt vom Quinto bis zum Duodecimo – fünfzehn
Stimmen auf alle Chöre. Das jeweils Zweifache und Vierfache von Vier
wird jeweils um Eins reduziert, Alto und Settimo werden von Gabrieli da-
gegen nur einfach besetzt. Die Zahlen Sieben und Zwölf sind numerisch
durch die Zahlen Drei und Vier miteinander verbunden: $3 + 4 = 7$ und $3 \cdot$
 $4 = 12$.

CH. PRIMO	CH. SECONDO	CH. TERZO ³⁶	CH. QUARTO	CH. QUINTO
Canto Diskant	Undeci- Diskant	Nono Tenor	Quinto Diskant	Settimo Diskant
Canto Mezzo	Undeci- Alt	Nono Tenor	Quinto Mezzo	Alto Alt
Decimo Alt	Ottavo Tenor	Basso Bariton	Tenore Alt	Duode- Tenor
Decimo Tenor	Ottavo Baß	Basso Subbaß	Tenore Bariton	Duode- Baß
Sesto Tenor				cimo
Sesto Baß				Duode- Baß
				cimo

Abb. 5: Giovanni Gabrieli, SONATA XX, Stimmverteilung.
12 Stimmbezeichnungen (fett) und 7 Schlüsselungen.

Die Sonata steht im 6. Ton, Hypolydisch – hier eine Art F-Dur im War-
testand. Während die Art der kontrapunktischen Verarbeitung noch auf
die Herkunft aus der Vokalpolyphonie verweist, treten Veränderungen in
den Stimmhierarchien hinzu, die unmißverständlich dem gerade anbre-
chenden Zeitalter des Generalbasses zuzurechnen sind.³⁷ Harmonisch
macht Gabrieli von einem Klang Gebrauch, der als Dominantseptimak-
kord zur Ausstattung einer tonalen Kadenz gehören wird.³⁸ Im Zuge der
ersten Gegenüberstellung der Chöre werden zwei soggetti exponiert, von

³⁶ Die Orgel ist dem 3. Chor in Generalbaßfunktion zugeordnet (Basso).
Zum Verhältnis von Modernität und Erneuerung siehe auch Michael Heinemann
1999: »Kirchenmusik und Modernität. Zum ›alten‹ Stil in Meßsätzen Giovanni
Gabrielis«, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.) 1999: *Giovanni
Gabrieli. Quantus vir, = Musik-Konzepte 105*, VII/99, München, S. 59-73.

³⁸ Siehe etwa die Ritornellformeln in Holger Eichhorn 1999: »In aller Welt
hochberühmt. Gabrieli: Quantus vir«, in: Metzger und Riehn (Hrsg.) 1999: S. 3-
12, vgl. S. 6 und 8.

denen – dem rhetorischen Ideal der Zeit entsprechend wie *arsis* und *thesis* – das erste zunächst steigend melodisch-punktiert, steigend und virtuoson *Soli* (blau), das andere hauptsächlich repetierend-rhythmisch, sowie fallend und kadenzierend (grün) charakterisiert ist. Der fünfte Chor stellt eine virtuose *Diminution* des Vorigen dar (rot). Die Zuhörer erleben einen Aufbau, der die Mittel des Kontrasts, der Wiederholung und der Steigerung nutzt. Kadenzformeln und ein dritter *soggetto* (gelb) komplettieren ein Satzgefüge, das man in seinem unvorhersehbaren Verlauf als entwicklungsorientiert mit einer *Tripla* (Abschnitt im Dreiertakt) als formalem Schwerpunkt (Takte 89-131) bezeichnen kann. Das Schlußtutti (Takte 132-140) wartet mit Varianten auf, die auf die *expositio* rückführbar sind. Dazu wird eine neue Figur eingefügt (Takt 136, *choro primo*).

Betrachten wir nun die Interaktion der Chöre. Anhand der Farben werden die Grundcharaktere (*figural*, *textural*, *kinetisch*) der Gruppen unterschieden. Die Gestaltung der Interaktion unterliegt einem Wechselspiel von Wiederholung und *varietas*: Wiederholung, weil der Zuhörer dadurch Orientierung gewinnt; *varietas*, um Neuorientierung zu ermöglichen. Das Prinzip von Wiederholung und *varietas* läßt sich als Strukturierungsgebot bis in die Fugenlehre verfolgen, wo es sich im Anspruch zuspitzt.³⁹ Das konzertante Prinzip ist durch den Wechsel von *Soli* und *Tutti* repräsentiert mit der Möglichkeit zum Kontrast oder zum Gleichklang, wobei Gleichklang und Kontrast wiederum den Prinzipien der Ähnlichkeitslehre der Antike und Renaissance unterliegen.⁴⁰

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Chor 1										
Chor 2										
Chor 3										
Chor 4										
Chor 5										

³⁹ Hüppe 2010: vgl. hierzu S. 101f.

⁴⁰ Dazu siehe Foucault 1974: S. 46ff.

Takt 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Chor 1 

Chor 2 

Chor 3 

Chor 4

Chor 5

Takt 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

Chor 1

Chor 2

Chor 3 


Chor 4 

Chor 5 

Takt 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

Chor 1 

Chor 2 

Chor 3 

Chor 4 

Chor 5  

Takt 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

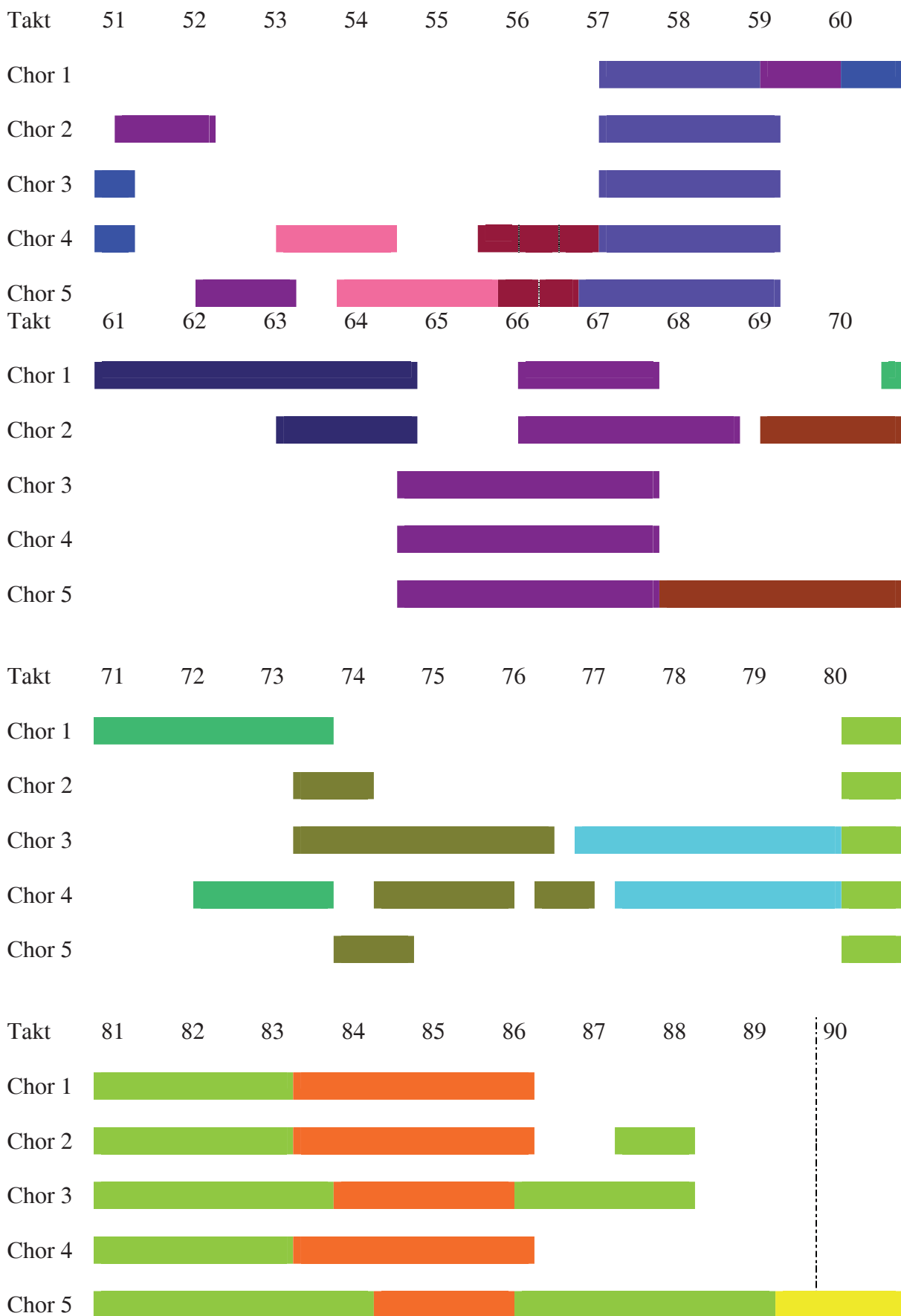
Chor 1   

Chor 2   

Chor 3    

Chor 4     

Chor 5    



Takt	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
------	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

Chor 1

Chor 2

Chor 3

Chor 4

Chor 5

Takt	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

Chor 1

Chor 2

Chor 3

Chor 4

Chor 5

Takt	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

Chor 1

Chor 2

Chor 3

Chor 4

Chor 5

Takt	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

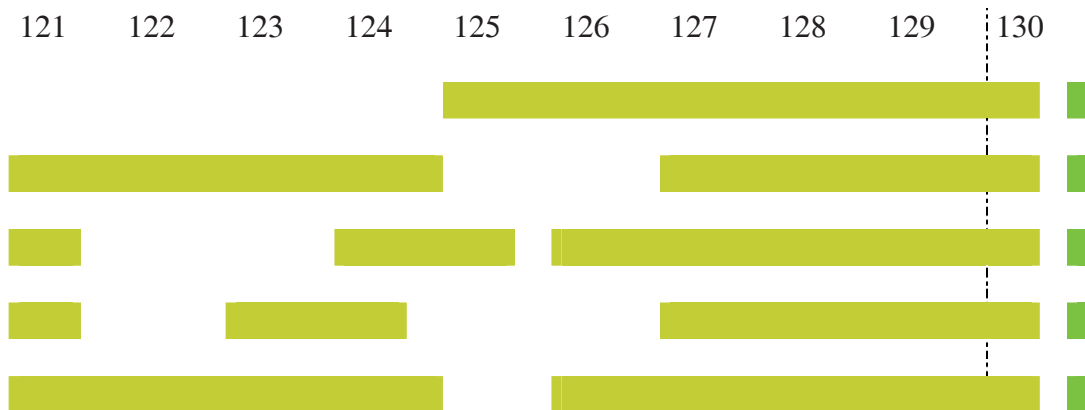
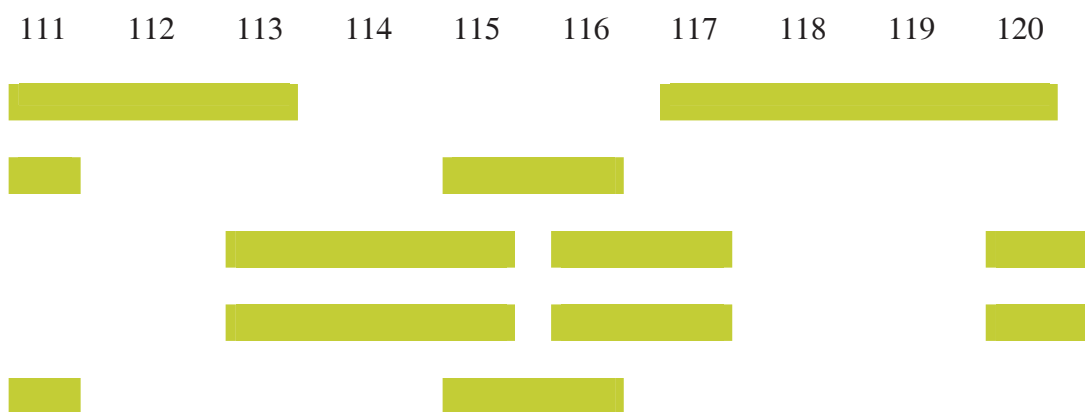
Chor 1

Chor 2

Chor 3

Chor 4

Chor 5



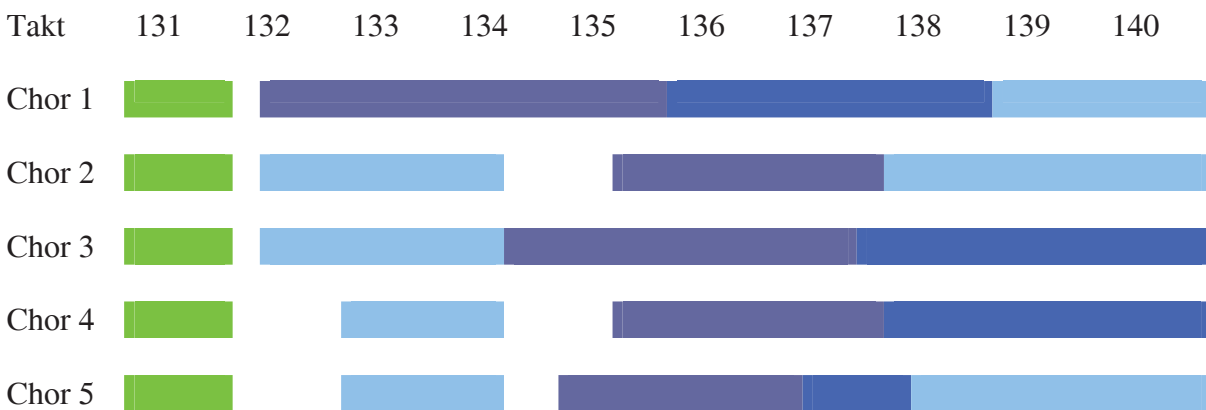


Abb. 6a: Giovanni Gabrieli, SONATA XX, Interaktion der Chöre.
Grundfarben klassifizieren einen Figuren-, Textur- und Bewegungstyp.
Farbveränderungen kennzeichnen Varianten innerhalb der Farbfamilien.

Identische Wiederholungen durch einen anderen Chor werden nur in direkter Folge vollzogen (*convenientia*). Die Wiederholung der Wiederholung eines responsorialen Vorgangs zieht stets eine Veränderung am Modell nach sich. Es kommt auch nicht zur identischen Wiederholung am selben Ort (*aemulatio*). Die Mobilität der Gestalten verhält sich analog zur räumlichen Mobilität und Interaktion. Je mehr Zeit vergeht, desto mehr gehen aus dem Wechselspiel figurative Umbildungen hervor, wie es sich an der frei flottierenden *soggetto*-Entwicklung beobachten läßt.

Häufigstes Prinzip der Verknüpfung ist die Überlappung. Das Echo als akustischer Effekt steht zu der Zeit hoch in Mode; darin überschneiden sich Naturbeobachtung wie Effekte in städtischen Räumen, wobei in Venedig zusätzlich mit den akustischen Reflexen einer im Wasser gelegenen Stadt zu rechnen ist. Auch der Echoeffekt wird beherrscht von dem Prinzip der Wiederholung und der *varietas*. Die Echos sind untereinander klassifizierbar als:

- Echos mit prägnanten Repetitionen (Takte 73-75);
- Echos von identischen Zwei- und Dreitaktern mit authentischen oder plagalen Klauseln (Takte 51-55, vgl. Abb. 6b, S. 205) oder – im Dreiermetrum – mit Paukenbässen (Takte 107-115);
- halbtaktige Echos: Folgen von *cadenze sfuggite*, sie durchmessen die Tonstufen von B bis E in aufsteigenden Quinten (Takte 55-57, vgl. Abb. 6b, S. 205);

- Wiederholungen von Gruppen mit veränderter Umgebung nebst Hebung oder Senkung um eine Tonstufe: Gruppen Takte 63f. mit Klausel F, Takte 66-67 mit Klausel G, Takte 116-120 mit Klausel G, Takte 120-125 mit Klausel F;
- binnenimitatorische Echos, die innerhalb eines Chores zu kontrapunktischen Verdichtungen führen (Takte 60-62);
- evolutive Beziehungen zwischen den Chören: die kontrapunktische Verdichtung der Takte 83 bis 85 nimmt das soggetto der Tripla (ab Takt 89) in kleinen Notenwerten vorweg und vernetzt dabei Grundgestalt und Umkehrung; ein daktylisches soggetto, eine Umkehrungsvariante des ersten soggetto zu Anfang, wandert imitatorisch durch die Chöre (Takte 133-135);
- Addition: ein Chor tritt zum vorigen bekräftigend hinzu, indem dessen Klauselbildung wiederholt wird (Takte 68f.).

Abb. 6b: Giovanni Gabrieli, SONATA XX, Takte 53-56.

Überlappungen, Echo und Dialog in den
Chören 4 und 5, Orgel als Generalbaß pausiert.

Die Entwicklung der SONATA XX läßt sich zusammenfassend als metamorpher Prozeß beschreiben, der dem varietas-Prinzip verpflichtet ist. Fi-

guren und soggetti scheinen einander zu assimilieren, sie verhalten sich zueinander sympathisch: „Sympathie transformiert“⁴¹. Auch ist der Verlauf des Werks nicht vorhersehbar; es stellt sich als eine Dramaturgie eigenen Rechts dar, die zwischen Phasen der räumlichen Auflockerung und Kontinuität wechselt.

3.2.2 Archäologie einer Klanglandschaft. Luigi Nono und Massimo Cacciari hören Venedig

Vor der Kulisse Venedigs stellt Mehrhörigkeit sich als symbolische Form zur Repräsentation von städtischer Prosperität und Macht dar, deren Struktur nun unter dem Gesichtspunkt der städtischen Eigenlogik Venedigs in der Moderne näher betrachtet werden soll. Sowohl für Luigi Nono wie für Massimo Cacciari bietet der Raum Venedig vielfältige Ansatzpunkte, sich als Einwohner, Nono als Komponist, Cacciari hingegen als Wissenschaftler und zweimaliger Bürgermeister (1993-2000, 2005-2010), mit ihrer Heimatstadt auseinanderzusetzen. Die städtische Eigenlogik Venedigs bildet Anlaß und Schnittpunkt von Nonos und Cacciaris Zusammenarbeit. Sie kulminiert in der Komposition des PROMETEO – TRAGEDIA DELL’ASCOLTO (1981-1984/1985) mit Cacciari als Librettist und dem Raums Venedigs als intendiertem Sujet, Bühne und heimlichem Klangregisseur zugleich: gemeint ist die Hörsamkeit der Stadt als „sistema acustico-Venezia“⁴², welche durch ihre einzigartige Lage im Wasser geschaffen wird. Die Eigenlogik Venedigs kommt somit auch in ortsgebundenen Wahrnehmungsformen zum Ausdruck, die Anteil an ihrem Mythos haben.⁴³ Diesem konkreten Erleben des akustischen Raums möchte ich mich zuerst zuwenden, weil sie eine kollektive ist.

In ...SOFFERTE ONDE SERENE... für Klavier und Tonband (1976) sind die Verschlingungen zwischen Biographie und Erleben der vertrauten Umgebung kaum voneinander zu trennen (Tod der Eltern des Komponisten, erste Anzeichen kommender politischer Desillusionierung). Glocken

⁴¹ Foucault 1974: S. 54.

⁴² Nono in Cacciari 1984 S. 33.

⁴³ Vgl. auch Drees 2004.

und Signale bilden unter den akustischen Bedingungen Venedigs den Ausgangspunkt für das semantische Konzept. Das gleichzeitige Erleben verschiedener Tonfolgen unterschiedlicher Geläute im städtischen Raum mit ihren typischen Phasenverschiebungen findet eine Entsprechung in der Kompositionstechnik. Unterschiedliche Entfernungen, Brechungen des Klangs durch die lokale Topographie, durch Wind und Wetter sowie und durch die Lage im Wasser geben das Strukturmodell von ...SOFFERTE ONDE SERENE... ab, ergänzt von Zuspierungen des Tonbands. Nono hat die Situation folgendermaßen beschrieben: „Alla mia casa, alla Giudecca in Venezia, giungono continuamente suoni di campane varie, variamente ribattute, variamente significanti, di giorno e di notte, attraverso la nebbia e con il sole. Sono segnali di vita sulla laguna, sul mare. Inviti al lavoro, alla meditazione, avvertimenti.“⁴⁴ Der Klaviersatz besteht aus Anordnungen von Repetitionsstrukturen, die über mehrere Oktavlagen verteilt oder clusterartig in einer Lage geballt sind. Durch den Tonbandpart kommen weitere Schichten hinzu, die einerseits die Struktur des Klavierparts echoartig fortführen, untermalen, ihn andererseits durch geräuschhafte Klänge des Klaviers (das Treten des Pedals) erweitern. ...SOFFERTE ONDE SERENE... steht in der Tradition der Carillon-Kompositionen, die sich in der Klaviermusik seit dem 19. Jahrhundert auf den Melancholie-Topos beziehen (siehe hierzu Kap. 3.5.1).

Die Beschreibung der Klangentfaltung über der Lagune läßt Aufschlüsse darüber zu⁴⁵, daß Nonos Vorstellung, wie räumliche Klangabläufe musikalisch strukturiert werden sollen, als – wie Nono es in seiner Ein-

⁴⁴ Luigi Nono 2001: <http://www.provincia.venezia.it/alnono/wwwit/fprefait.html>: Dort in der Übersetzung von Catherine Stenzl: „In mein Heim auf der Giudecca in Venedig dringen fortwährend Klänge verschiedener Glocken, sie kommen mit unterschiedlicher Resonanz, unterschiedlichen Bedeutungen, Tag und Nacht, durch den Nebel und in der Sonne. Es sind Lebenszeichen über der Lagune, über dem Meer. Aufforderungen zur Arbeit, zum Nachdenken, Warnungen.“ Der Stadtteil ›La Giudecca‹ ist, getrennt durch den ›Canale della Giudecca‹, den übrigen Stadtteilen vorgelagert und nur mit der Fähre zu erreichen. Von der südlichen Spitze ist der *Markus-Platz*, vom Nordende sind Hafen- und Industrieanlagen zu erkennen.

⁴⁵ Wer jemals eine Schiffssirene in einem Hafen oder einen Kanonenschuß über einer freien Wasserfläche gehört hat, wird sich an das Spiel akustischer Kräfte erinnern, die sich, während der Schall über das Wasser rollt, ein Szenario von eigener Unwirklichkeit schaffen.

führung zur *COMPOSIZIONE PER ORCHESTRA NR. 2. DIARIO POLACCO '58* (1959) pointiert ausgedrückt hat – gezielte Spacing- und Syntheseoperation erfolgt: „Ich setze den Klang räumlich zusammen durch die Benutzung verschiedener, im Raum getrennter Ausgangspunkte.“⁴⁶ Im Unterschied zu Gabrieli ermöglicht die serielle Technik – den Eindruck der GRUPPEN für 3 Orchester Stockhausens verarbeitend – neben der Verteilung in Gruppen eine parametrische Behandlung des Tons. Punkt-zu-Punkt-Bewegungen von Blöcken werden um gleichsam fließende Klangprozesse ergänzt (vgl. Kap. 4.3.1).

In seiner Geschichte wurde der Raum Venedigs immer wieder für Inszenierungen von vielerlei Art genutzt. Das hat auch bei Nono den Gedanken geweckt, diesen Raum für seine Vorstellungen einer Klangprozeßgestaltung zu gewinnen, die „als Grundlage für die Verwirklichung eines neuen Musiktheaters dienen“⁴⁷ soll. Bei dem geplanten Vorhaben, aus dem schließlich *INTOLLERANZA. AZIONE SCENICA 1960* (1960-1961) hervorging, handelte sich um ein politisches Projekt, das sich gegen die Franco-Diktatur in Spanien richten sollte. Der Entwurf sah als Ort den Campo Sant'Angelo vor, unweit vom Teatro La Fenice gelegen. Die geplante asymmetrische Anordnung richtete sich nach dem Zuschnitt des Platzes. Historisches Vorbild ist die Gattung der ›sacra rappresentazione‹ als öffentlich vollzogenes Ritual. Szenisch angedacht war eine multimediale Ausstattung des Bühnenbildners Josef Svoboda, der schließlich für *Intolleranza 1960* tätig wurde. Vier optische Elemente auf Leinwänden (Filme, Bilder, projizierte Bildausschnitte von Picassos *Guernica*, Farben als Symbole) und vier akustische Elemente (Lieder des Bürgerkriegs und der gegenwärtigen Widerstandsbewegung, sowie dokumentarische und lyrische Texte) sollten im Raum verteilt werden. Angedacht war das interaktive Zusammenwirken aller Beteiligten und aller Medien, das die räumlichen Fixierungen des traditionellen Theaterbetriebs bildlich und akustisch auflöst und in Bewegung versetzt. Im Wissen um die Zufälligkeiten solcher Aktionen, die leicht mit einem Happening verwechselt werden können, regelt eine Zeitstruktur die „direkte und gleichzeitige Teilnahme handelnder und reagierender Art von verschiedenen technisch-

⁴⁶ Nono 1975: S. 124.

⁴⁷ Ebenda.

menschlichen Individualitäten.“⁴⁸ Das Projekt wurde wegen Bedenken der örtlichen Behörden nicht realisiert.

Der mit INTOLLERANZA gefaßte Gedanke wird mit dem Projekt des PROMETEO jedoch teilweise in Erfüllung gehen. Die Entwicklung der Live-Elektronik lieferte den Schlüssel zur Realisierung. In die szenischen Vorplanungen zum PROMETEO sind die Eigenarten der Stadt eingebracht worden. Türme, Gondeln und das Wasser als Resonanzkörper ergeben ein Szenario, das nirgends sonst als in Venedig reproduzierbar ist. „Es gab die Möglichkeit, nur die Türme, die campanili, als Klangquellen zu benützen, bestückt mit Instrumenten wie im Mittelalter – nun allerdings plus Lautsprechern. Es sollte über das ganze Bacino S. Marco, also den Canale Grande zwischen *San Marco* und *San Giorgio*, klingen – das Wasser als ein großer Resonanzkörper. Eine wahnsinnige Idee! Das Publikum hätte dann von Schiffen aus von verschiedenen Stellen zugehört.“⁴⁹ Im weiteren Arbeitsverlauf wurde der ehrgeizige Plan nicht einfach aufgegeben. Er wurde reduziert, vor allem aber übertragbar, ›transportabel‹ gemacht. In der halbszenischen Raumausstattung des Architekten Renzo Piano für die Kirche *San Lorenzo* hat sich das Schiff und die Vorstellung von Inseln erhalten⁵⁰, deren Symbolhaftigkeit die maritime Geschichte und Mythologie Venedigs einschließt. Offene Türen – eine Reverenz vor John Cage⁵¹ – sollen die Klänge Venedigs einlassen. Nono stellt nun den bemerkenswerten Vergleich an zwischen dem Klangraum Venedig und einem Walkman: „persino il walk-man è in grado, a mio avviso, di riprodurre per l’individuo quell’esperienza di ascolto che illustravo prima brevemente descrivendo il sistema acustico-Venezia!“⁵². Durch Venedig sollen wir in die Lage versetzt werden, unsere Wahrnehmung für ein Er-

⁴⁸ Nono 1975: »Möglichkeiten und Notwendigkeiten eines neuen Musiktheaters«, in ders: S. 87-99, hier S. 97.

⁴⁹ Nono zitiert nach Albrecht Dümling 1987: »Ich habe viel lieber die Konfusion.« Luigi Nonos Bekenntnis zu offenem Denken. Ein Gespräch«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 148. Jg., 2/1987, Mainz, S. 26.

⁵⁰ Renzo Piano 1984: »PROMETEO: uno spazio per la musica«, in: Cacciari 1984: S. 59. Siehe Jeschke 1997: S. 181ff.

⁵¹ John Cage produzierte die konkrete Musik SOUNDS OF VENICE während eines Italienaufenthalts 1959, wobei er an einer Frühform einer Quiz-Show vom Typ *Wer wird Millionär?* im italienischen Fernsehen teilnahm – und gewann.

⁵² Nono in Cacciari 1984: S. 33.

leben zu öffnen, in dem wir selbst zum Zentrum der mobilen Klangphantasmagorie werden.

Schilderungen, die denen von ...SOFFERTE ONDE SERENE... ähneln, führen zu dem Schluß, die Hörsamkeit Venedigs sei gewöhnlichen Hörerfahrungen völlig entgegengesetzt. „Venezia è un sistema complesso che offre esattamente quell’ascolto pluridirezionale di cui si diceva... I suoni delle campane si diffondono in varie direzioni: alcuni si sommano, vengono trasportati dall’acqua, trasmessi dai canali... altri svaniscono quasi completamente, altri si rapportano in vario modo ad altri segnali della laguna e della città stessa. Venezia è un multiverso acustico assolutamente contrario al sistema egemone di trasmissione e di ascolto del suono a cui siamo da secoli.”⁵³ Der Schlüssel zu dieser multiversalen Erfahrung ist das alltägliche Leben („la vita quotidiana“). Es besitzt bereits jene als natürlich anzusehende multiversale auditive Struktur, deren Vielfalt wir gewöhnlich zugunsten einiger weniger grundlegender Wahrnehmungsdimensionen vernachlässigen („trascurando tutte le altre“). Weiter besitzt die akustische Struktur des Raums Venedig Eigenschaften, welche, wie gleich gezeigt wird, als Symbol für das Unterlaufen von Normen gelten sollen.

Das Klangkonzept des PROMETEO wird so als Versuch transparent, städtisches Klangerleben in die Form einer komponierten Klanginstallation zu verwandeln und symbolisch zu überhöhen.⁵⁴ Die atmosphärische Struktur des Ortes Venedig ist aufgrund des hochkomplexen Zusammenspiels der Menschen, der Anordnung von Dingen, der Geschichten, der Topographie in der Lage, Aneignung von Geschichte räumlich vorzu-

⁵³ Ebenda, S. 30. In der Übersetzung des Verfassers: „Venedig ist ein komplexes System, das erklecklich viel von jenem pluridirektionalen Hören anbietet, von dem ich ja gesprochen habe... Die Klänge der Glocken verteilen sich in unterschiedliche Richtungen: einige summieren sich, kommen vom Wasser hergetragen, übermittelt von den Kanälen... andere verschwinden beinahe völlig, andere berichten auf unterschiedliche Weise von anderen Signalen aus der Lagune und aus dieser Stadt. Venedig ist ein akustisches *Multiversum*, absolut entgegengesetzt dem vorherrschenden System der Übermittlung und des Hörens von Klang, an das wir seit Jahrhunderten gewöhnt sind.“

⁵⁴ So ähnlich Reinhard Oehlschlägel 1985: »Klanginstallation und Wahrnehmungskomposition. Zur “Nuova Versione” von Luigi Nonos “Prometeo”«, in: *MusikTexte*, Heft 12 · Dezember 1985, Köln, S. 10-13.

strukturieren. Denn Geschichte existiert in Venedig gleichsam als Topographie einer begehbaren enzyklopädischen Struktur, die schier unendliche Möglichkeiten von Lesarten (Selektionen) und Wahrnehmungen erlaubt. Jede Route zeichnet und erzählt eine andere Geschichte.

Massimo Cacciari's Stil, sich mit dem Raum Venedigs als Philosoph und Architekturtheoretiker zu befassen, wirbelt Mythos, Geschichte, maritime Lage und Situation Venedigs in der Moderne spielerisch-spekulativ durcheinander. Basis ist eine negative Philosophie des Wohnens, die sich an der Stadtsoziologie Webers, Tönnies' und Simmels orientiert. Der Aspekt der akustischen Reizüberflutung, der in den archäologischen Quellen mesopotamischer Städte bereits dokumentiert ist, steht für ein Zerbrechen der Plausibilitätsstruktur des Wahrnehmungsraums, vom dem an anderer Stelle bereits die Rede war.⁵⁵ Das Zerbrechen von Plausibilität und Normen der Wahrnehmung und der gezielte Umgang mit Reizüberflutungen sind auch ein Merkmal des Karnevals, dessen kulturgeschichtliche Bedeutung für Venedig von Cacciari hervorgehoben wird. Mit Blick auf Michail Bakhtins Theorie der Karnevalisierung werden die Zersplitterungen von narrativen Strukturen, semantischer Eindeutigkeit und die Setzung des Ausnahmezustands durch den Karneval als reinigendes Moment beschrieben: *katastrophe* als Moment der Erlösung.

Venedig stellt für Cacciari ein Brennglas dar, in dem die Fäden unterschiedlichster Geschichten in ähnlicher Weise zusammenlaufen, wie es zur Zeit der größten Macht Venedigs im Mittelmeerraum politisch, wirtschaftlich und kulturell einmal gewesen war. Dementsprechend vieldeutig sind die Motive im PROMETEO angelegt, sowohl hinsichtlich der Schifffahrt als auch des Kampfs mit dem unberechenbaren Meer als einem existentiellen und mythischen Motiv der venezianischen Geschichte.

Das Schiff ist das Verkehrsmittel der Antike schlechthin; folglich ranken sich unzählige Mythen und Epen um sie, allen voran die Odyssee Homers. Nono und Massimo Cacciari – den Librettisten des PROMETEO – verschmelzen die Figur des Odysseus mit der des Prometheus.⁵⁶ Dem Topos der Irrfahrt der Antike wird die Irrenfahrt an die Seite gestellt – eine Praxis, die im 15. Jahrhundert aufkam, um sich ›auffälliger‹ Personen da-

⁵⁵ Siehe Kapitel 1.3.4.

⁵⁶ Jeschke 1997: S. 205.

durch zu entledigen, daß man sie ›unauffällig‹ auf Schiffe verbrachte und sie nach der Strandung irgendwo umherirren ließ.

Von Michel Foucault ist diese Praxis in *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* erforscht worden.⁵⁷ Die Verknüpfung von Irrenfahrt und Karneval in Cacciari's Essay *Erinnerung an den Karneval* aus dem Nono gewidmeten Band *Zeit ohne Kronos* liefert die Vorlage für eine Interpretation des Narrenschiffs⁵⁸, auf dem Umstürzler und ›Verrückte‹ aller Art mitfahren: Robert Schumann, Friedrich Hölderlin, Antonio Gramsci, Giordano Bruno, Rosa Luxemburg, Rudi Dutschke, Ulrike Meinhof, Antonin Artaud, Andrej Tarkowskij.⁵⁹ „Karneval ist“, so Cacciari, darum „das Gegenteil von Unterhaltung“⁶⁰, seine Zeit ist die öffentliche Manifestation einer Krise, die zur Rekreation und Reinigung führt. Nur so wird verständlich, warum man sich, um am Karneval teilnehmen zu können, nicht nur metaphorisch, sondern im wortwörtlichen Sinne ›einschiffen‹ muß. Dies ist der Augenblick der Initiation, den Cacciari wiederum mit einem rechtsphilosophischen Gedankengang ergänzt, der sich auf Carl Schmitt beruft: „auf offener See verliert die Norm ihre Gültigkeit“⁶¹. Die besondere Spannung zwischen Normativität und Freiheit, welche sich in der Geschichte Venedigs als

⁵⁷ Michel Foucault 1973: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main, vgl. S. 19ff..

⁵⁸ Massimo Cacciari 1986: »Erinnerung an den Karneval«, in: ders. 1986: *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt, S. 41-64, siehe hierzu S. 48ff.

⁵⁹ Nono im Gespräch mit Enzo Restagno zitiert von Jeschke 1997: vgl. S. 206f.

⁶⁰ Cacciari 1986: S. 51. Emilio Vedova, der bei der Ausstattung von INTOLLERANZA 1960 mitwirkte und später die Lichtinstallation für den PROMETEO in San Lorenzo schuf, malte von 1977 bis 1983 den Bilderzyklus *Cosidetti Carnevali*, auf den sich auch Cacciari bezieht. Der Titel – er lautet übersetzt ›Sogenannter Karneval‹ – stellt den Karneval in seiner praktizierten Form, ähnlich wie Cacciari, in Frage. Nono ließ sich von dem dreiteiligen Zyklus in vier Bildern zur Komposition von GUAI AI GELIDI MOSTRI (1983) für zwei Altstimmen, Kammerensemble und Live-Elektronik anregen. (vgl. Jürg Stenzl 1998: *Luigi Nono*, Reinbek bei Hamburg, S. 108.) In den Äußerungen des Komponisten über den Bilderzyklus begegnen wir der Forderung nach einer anderen Wahrnehmung, als deren Beispiel er Vedova anführt: „Emilio Vedova und sein Zyklus über den Karneval in Venedig: andere Zeichen, andere Stoffe, andere Farben, andere Augen, andere Ohren, die seinen!“ (Nono im Programmheft zur Uraufführung »Musik der Gegenwart«, Berlin 17.-20. Oktober 1983.)

⁶¹ Cacciari 1986: S. 41.

städtischer Habitus auskristallisiert hat, diese besondere Spannung gilt es für die Zukunft Venedigs zurückzugewinnen. Nur so kann sich auch der *nomos* erneuern, wenn er sich zeitlich begrenzt der Negation aussetzt.⁶² Es würde das Ende des Karnevals bedeuten, würde er staatlich verordnet oder in ›bürgerlicher‹ Ritualisierung dem (touristischen) Unterhaltungswesen geopfert. „Wie die Rettung in dieser Zeit nicht sagbar ist, so ist das Fest ebensowenig erneuerungsfähig.“⁶³ Die Lage der Stadt sowie die mit ihr verbundene Mythologie und lokalen Praktiken bestimmen Venedig als Heterotopie mit Untergangsszenarien bzw. -klischees (Tourismus, Klimawandel, ›morbidezza‹). Cacciari möchte Venedigs Utopie als Ort des Glücks wiederherstellen: die Eutopie als eigentlich gemeinter Utopie-Begriff, hergeleitet aus dessen insularem Ursprung in England.

Der Gedanke, wonach man sich „glückliche *tópoi* (eu-topia) nur durch die Leugnung jeder Beziehung zum *tópos* (ou-topos) vorstellen kann“⁶⁴, geht im Kern auf Schmitts Überlegungen zur Freiheit des Meeres zurück. Schmitt beschäftigt sich mit der Erfindung des Begriffs durch Thomas Morus. Er bezieht Utopia auf das insulare Bewußtsein englischer Politik und Philosophie. Schmitt stellt den Utopiebegriff aber in eine Linie mit der Industriellen Revolution, die von der britischen Insel ausging und damit zu dem beispiellosen Raumwandel beigetragen hat. Dieser Raumwandel führte zu dem modernen Phänomen des Auseinanderbrechens von Ort und Ordnung, zur totalen Entortung. Weil Morus weder die Folgen der Wirkung des Utopie-Begriffs prognostizieren, noch ahnen konnte, daß einmal ein Begriff der Technikfolgenabschätzung geprägt werden würde, ist Schmitt in bezug auf Morus der Auffassung, „daß der Inhalt seiner Schrift eher eine Eutopie als eine Utopie war.“⁶⁵

Nicht nur wegen des ursprünglich geplanten Aufführungsmodus am und auf dem Wasser beschreibt Cacciari die formale Struktur des Werks mit der Metapher der Insel. Auch der Begriff des Zusammenhangs in der Moderne soll in seiner kumulativen Widersprüchlichkeit erfaßt werden:

⁶² Carl Schmitt 1997: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Vierte Auflage, Berlin.

⁶³ Cacciari 1986: S. 59.

⁶⁴ Massimo Cacciari 1995: »Alfred Loos und sein Engel«, in: ders. 1995: *Grossstadt. Baukunst. Nihilismus*, Klagenfurt und Wien, S. 47-105, hier S. 81.

⁶⁵ Schmitt 1997: S. 150.

Form als Fragment als Freiheit als heterotoper Einbettungs- und Erfahrungsmodus. Es geht um die Zuspitzung der Differenz von Inklusion und Exklusion⁶⁶, als Inklusion einer dramaturgisch-spielerischen Aufhebung von Normen.⁶⁷

Der Gedanke einer auf Carl Schmitt zurückgehenden Vorstellung von Entortung wird zentral werden für die existentielle Auffassung des Hörens bei Nono. Währenddessen scheint Nono Venedig noch einmal neu zu entdecken.⁶⁸ Eine doppeldeutige Korrelation eines städtischen Habitus' zwischen Ort und Akteuren wird daran erkennbar. Die räumlichen Klangprozesse und die Wahrnehmung des ›sistema acustico-Venezia‹ geraten in den Einflußbereich einer Semantik des Wanderns und überformen dabei auch die Strukturen, die Nono von der Venezianischen Mehrchörigkeit übernommen hat (vgl. Kap. 4.3). Ausgangspunkt ist und bleibt die transformierende Nutzung der lokalen Tradition⁶⁹, wobei sich der Konnex zu den einstigen Avantgarde-Szenen lockert und relativiert.

3.3 Um 1908: Einige Möglichkeiten und Gründe, in Wien Dissonanzen zu beobachten

Die Musikgeschichtsschreibung verzeichnet um 1908 den Übergang Arnold Schönbergs zu einer freien Atonalität. Das Ereignis war zäsurbildend. Es ist mit Wien als Geschichte einer Stadt verbunden, die seit Jahrhunderten über eine breit gefächerte musikalische und künstlerische Infra-

⁶⁶ Niklas Luhmann 2008: »Inklusion und Exklusion«, in: ders.: *Soziologische Aufklärung. Die Soziologie und der Mensch*, Wiesbaden, S. 226-251.

⁶⁷ Vgl. Luhmann 1997: S. 477.

⁶⁸ Nils Rölller zitiert Nono mit den Worten: „Ich würde sagen, daß ich Venedig erst in den letzten Jahren enthüllt, kennengelernt, gesehen, gehört und gefühlt habe.“ In ders. (Hrsg.) 1995: *Migranten. Edmond Jabès – Luigi Nono – Massimo Cacciari*, Berlin, S. 14.

⁶⁹ Auch Drees ist zu der Ansicht gelangt, daß Nono „die Kennzeichen eines historischen, geographischen und sozialen Umfelds in Elemente der musikalischen Sprache“ transformiert und „durch vielfache Korrespondenzen seine Musik an die spezifische Aura und Geschichte eines bestimmten Orts“ bindet. Vgl. Drees 2004: S. 41, der hier eine Korrektur an seiner früheren historizistischen Position vornimmt.

struktur samt Innovationskultur verfügt. Nach ihrem Aufstieg zur Residenzstadt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, dann als Hauptstadt Österreichs verdankt sich die hohe Dichte des Kulturlebens erstens dem Hof und dem ortsansässigen Adel, zweitens der Anwesenheit eines diplomatischen Korps, drittens dem Umstand, daß Wien infolge der osmanischen Expansion in eine ethnisch-kulturelle Randlage geriet, um sich dann als Machtzentrum eines Vielvölkergebildes zu behaupten. Lange einzige Großstadt im österreichischen Raum, zieht Wien Eliten aus allen Gebieten an; als Universitätsstadt seit 1365 (Graz 1585, Innsbruck 1669). Hof und Kirche favorisieren während des 17. und 18. Jahrhunderts den italienischen Musikstil. Wiens relative Kleinheit im Vergleich zu London oder Paris erhöht den Eindruck kultureller Exzellenz.⁷⁰ Effekte der Reputation von Komponisten und Traditionen zeigen sich in der Übersiedlung Ludwig van Beethovens und Johannes Brahms'. „Bis Brahms und Mahler sog die Stadt bedeutende musikalische Kräfte auf.“⁷¹ Das beglaubigt einerseits Wiens musikkulturelle Ausstrahlung, forciert aber auch eine Mythenbildung, die kategorisch von der Wiederholbarkeit einer solchen Geschichte ausgeht.

Das sollte noch einmal in der Beschwörung einer ›Zweiten Wiener Klassik‹ lebendig werden, die Wien als musikalisches Innovationszentrum des 20. Jahrhunderts bewirbt, beglaubigt von der Trinität Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern, beglaubigt auch von volkstümlichen Referenzen in deren Werken. Die Idiomatik der Wiener Volksmusik schimmert in Schönbergs SERENADE op. 24 (1920-1923) unüberhörbar durch. Die Serenade, und selbst die SUITE op. 29 (1925-1926) in ihrer zwölftönigen Anlage greifen einen Tonfall auf, welcher der Musik von Johann und Josef Schrammel (1850-1893; 1852-1895) nahesteht. Musikalisches Lokalkolorit durchdringt mit seiner Einladung zum unbeschwerteren, gemütlichen Hören ein anspruchsvolles Klangkonzept, dessen Findung auf einer genauen und kumulativen Beobachtung Schönbergs von Prozessen basiert, die unter der Bezeichnung ›Emanzipation der Dissonanz‹ in Europa und den USA Musikgeschichte geschrieben haben.

⁷⁰ Walter Prigge 1992: »Geistesgeschichte und Stadtgeschichte: Wien, Frankfurt, Paris. Eine Skizze«, in: ders. (Hrsg.) 1992: S. 12-46, vgl. hierzu insb. S. 12-24. Auf Schönberg geht Prigge nur am Rande ein.

⁷¹ Adorno 1997: *Musiksoziologie*, Darmstadt, S. 357.

Der Beobachtung der Entwicklung der Dissonanz gilt Schönbergs besondere Aufmerksamkeit, beginnend kurz vor 1900. Aus der Entwicklung der Dissonanz, so wird Schönberg bald urteilen, kann Vergangenheit und Zukunft der Musik erschlossen werden. Als Komponist weitgehend Autodidakt, findet seine Professionalisierung auf Umwegen statt. Der vermeintliche musikalische Ausbildungsnachteil verwandelt sich durch Schönbergs distanziertes Verhältnis zum musikakademischen Feld in einen Vorteil, der ihm unter anderen Blickwinkeln die musiktheoretischen Lehrgebäude der Akademien wahrnehmen läßt und ihm gerade dadurch eine spezifische Beobachterposition eröffnet. Als Maler – Schönberg verfügt über eine Doppelbegabung – nimmt er ebenfalls wahr, was die Kunstszene in Wien und anderswo umtreibt. Die ›Wiener Sezession‹ (gegr. 1897) erhebt die Distanzierung von kunstakademischen Positionen zum Programm ihrer ästhetischen Innovation. Es lautet: Kunstziele nach der Maßgabe ihrer eigenen immanenten Logik zu verfolgen unter gleichzeitiger Stärkung des Autonomieanspruchs. Entsprechende Entwicklungen hatte es in München (1892) und Berlin (1893) bereits gegeben. Deren Vorbild ist der Erfolg des ›Salon des refusés‹ in Paris (1863).

Kann Schönberg wissen, daß in Paris etwa ein Erik Satie sein musikalisches Schaffen in einem antikonventionellen Verhältnis zum Etablierten ausübt?⁷² Hätte er sich mit den Kriterien akademischer Preisvergaben des Conservatoire und dem ›Prix de Rome‹ als höchster Auszeichnung befaßt, würde er Parallelen entdeckt haben zu Meinungen, die ihm vorwarfen, im Streichsextett VERKLÄRTE NACHT op. 4 (1899) eine nach den Theorielehrbüchern nicht zulässige Umkehrung des Nonenakkordes verwendet zu haben.⁷³ Ähnlich wie sich in Frankreich die ›Franckisten‹ um Vincent d'Indy gegen die Ästhetik von Vertretern der Moderne wie Claude Debussy positionieren, so rivalisieren in Deutschland und Österreich

⁷² Das antikonventionelle Verhältnis zur musikakademischen Orthodoxie bei Satie wird durch die institutionsgeschichtliche Pointe gewürzt, daß sein Studium am republikanischen Conservatoire scheiterte, er später einen Abschluß an der erst 1896 von Vincent d'Indy gegründeten Schola Cantorum erwarb, welche als private Institution die Interessen der katholischen Kirche förderte (Liturgiereform nach dem Vorbild von Solesmes; Sablé-sur-Sarthe).

⁷³ Siehe dazu Arnold Schoenberg 1975: »Criteria for the Evaluation of Music«, in: ders.: *Style and Idea. Selected Writings*, Berkeley and Los Angeles, S. 124-141, hier S. 131f.

Komponisten, Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker und Journalisten um ihre als normativ erachteten Ansprüche auf künstlerische Wahrheit sowie Fortschritt in Kontrast zur Bewahrung der Tradition, die sich in der Handhabung von Gattungen, der Formensprache, der Anlage des Tonsatzes, der Harmonik, Stimmführung, Textur und Instrumentation manifestieren.

In Deutschland wirkt eine, ebenfalls in musikakademischen Normen fundierte Musikkritik, die mit Verfallshypothesen zu operieren beginnt. Ein 1907 veröffentlichter Konfusions-Vorwurf des Komponisten und Musiktheoretikers Felix Draeseke⁷⁴, der an die Produktion von Max Reger und Richard Strauss – beide gelten wie Gustav Mahler, Arnold Schönberg und Franz Schreker als Exponenten der musikalischen Moderne – adressiert ist, setzt eine kontrovers geführte, öffentliche Diskussion in Gang.⁷⁵ Bereits 1898 komponierte Strauss in der Symphonischen Dichtung EIN HELDENLEBEN op. 40 einen Abschnitt, der ursprünglich mit ›Des Helden Widersacher‹ überschrieben war (beginnend sechs Takte vor Ziffer 14: *Etwas langsamer.*). Der Abschnitt figuriert als musikalische Kritikerkarikatur, wofür Strauss eine heterophon anmutende, schrille Textur ersonnen hat. Die Spielanweisungen lauten: „sehr scharf und spitzig“, „schnarrend“, „zischend“. Reger widmet seinen Kritikern 1903 die VIOLINSONATE in C-Dur op. 72, gewürzt mit den Themen ›A-F-F-E‹ und ›S-C-H-A-F-E‹.

Schönbergs am 21. Dezember 1908 uraufgeführtes ZWEITES STREICHQUARTETT in fis-Moll op. 10 knüpft in dem geteilten Echo, das es wegen seiner ambivalent gewordenen tonalen Musiksprache auslöste, an die Uraufführungsskandale des 1904 bis 1905 komponierten ERSTEN STREICHQUARTETTS in d-Moll op. 7 (am 5. Februar 1907) und der 1906 entstandenen ERSTEN KAMMERSYMPHONIE in E-Dur op. 9, gleichfalls Frühjahr 1907, an. Die kontroversen Meinungen – der Entlarvung von künstlerischer Inkompetenz auf der einen, der Offenbarung einer neuen

⁷⁴ Tatsächlich handelt es sich fast um den gleichen Vorwurf, mit dem Dimitri Schostakowitsch am 28. Januar 1936 in der ›Prawda‹ (Urheber vermutlich Stalin) konfrontiert werden wird.

⁷⁵ Siehe den Beitrag »Die Konfusion in der Musik« von Felix Draeseke in der *Neuen Musik-Zeitung*, 28. Jg., 1906, Heft 1, Stuttgart/Leipzig, S. 1-7, und die Reaktionen darauf in den Beiträgen u. a. von Hugo Riemann, Felix Mottl und Eugen d'Albert (pro) sowie Richard Strauss und Max Reger (contra) in der *Neuen Musik-Zeitung*, 29. Jg., 1907, Heft 3, Stuttgart/Leipzig, passim.

ästhetischen Dimension auf der anderen Seite beizuwohnen – werden auf robuste Weise ausgetauscht.

Die Turbulenzen während der Uraufführung fügen sich episodisch in eine Reihe von Ereignissen ein, wie sie das öffentliche Leben einer Metropole zur Stimulierung von Differenzerfahrungen benötigt. Der ästhetische Wandel provoziert den moralischen Skandal und geht nicht selten mit der polemischen Unterstellung pathologischer Neigungen einher.⁷⁶ Oder, um mit Foucault zu sprechen: „Die Wahrnehmung, die der abendländische Mensch von seiner Zeit und seinem Raum hat, läßt eine Struktur der Ablehnung erscheinen, von der aus man eine Rede denunziert, indem man sagt, sie sei nicht Sprache, eine Geste denunziert, indem man sagt, sie sei nicht Tat, und eine Gestalt denunziert, indem man sagt, sie habe kein Recht, in der Geschichte Platz zu nehmen.“⁷⁷

Neben Paris, dem einer der größten Skandale der Musikgeschichte mit Igor Strawinskys *LE SACRE DU PRINTEMPS. TABLEAUX DE LA RUSSIE PAÏENNE EN DEUX PARTIES* am 29. Mai 1913 noch bevorsteht, stellt Wien während der ›Belle Époque‹ ein ausgezeichnetes Terrain dar, um anhand von skandalösen Vorkommnissen innere Polaritäten gesellschaftlicher Kommunikationsstrukturen offenzulegen. Dazu tragen Entwicklungen auf den Gebieten Architektur und Kunst bei.

Als scharfer Kritiker jeglicher Funktionalität von Kunst tritt Adolf Loos 1908 in *Ornament und Verbrechen* auf und favorisiert die Geometrizität der architektonischen Formensprache der französischen Klassik. Seinen ästhetischen Überzeugungen fühlen sich Arnold Schönberg und sein Kreis verbunden.⁷⁸ Anton Webern wird Loos 1930 das *QUARTETT op. 22* für Violine, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier widmen. Bahnbre-

⁷⁶ Die Begebenheiten schildert Willi Reich, ein Schüler Schönbergs, in einer Biographie über ihn: ders. 1974: *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München, vgl. S. 43-46. Eine Heine-Parodie auf das Gedicht *Belsazar* schließt mit der fiktiven Einweisung Schönbergs in die Irrenanstalt. Vgl. auch Kastner 2009: S. 49; zum Motiv konservativer Revolutionäre in Wien siehe Prigge 1992: S. 23.

⁷⁷ Foucault 1973: S. 12.

⁷⁸ Zu den gesellschaftlichen Berührungspunkten der Wiener Intellektuellen siehe Edward Timms 1994: *Die Wiener Kreise. Schöpferische Aktionen in der Wiener Moderne*, in: Jürgen Nautz - Richard Vahrenkamp (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse – Umwelt – Wirkungen*, Wien-Köln-Graz, S.128-143.

chende Leistungen auf den Feldern der Psychoanalyse (Sigmund Freud), der Literatur (Arthur Schnitzler, Robert Musil), der Philosophie (Ernst Mach), der Kunst des Schimpfens (Karl Kraus) und an der Oper (Gustav Mahler, Alfred Roller) begründen den Anspruchs Wiens auf eine führende Position in der Kultur der Moderne.

Unter dem nachwirkenden Einfluß von Edouard Manet und Paul Cézanne gehen Pablo Picasso und Georges Braque um 1907 zum Kubismus über. Nach 1910 stößt Wladimir Kandinsky, damals in der Nähe von München wirkend, zur ungegenständlichen Malerei vor. Darin erkennt er eine Parallele zu Schönbergs Vorstoß zur Atonalität und nimmt mit ihm 1911 Kontakt auf. Kandinsky gehört 1912 zu den Begründern der Gruppe ›Der blaue Reiter‹. Tommaso Filippo Marinetti stimmt in dem *Manifesto del futurismo* das Lob einer industrialisierten Ästhetik an. Darin zieht Marinetti aus dem Geschehen völlig andere Schlüsse als seine Zeitgenosse Lessing. Das Manifest wird in Paris am 20. Februar 1909 im ›Le Figaro‹ veröffentlicht, es markiert den programmatischen Beginn des Futurismus. Ferruccio Busonis *Ästhetik der Tonkunst* (1906) wird in der Zweitfassung von 1916 diesem zugerechnet und mit dem Wort ›Futuristengefahr‹ von Hans Pfitzner denunziert.

Die Möglichkeit, auf eine spezifische Weise wie Schönberg Dissonanzen zu beobachten, hängt einerseits von einer Reihe von Zufällen, andererseits von einer Reihe von Gegebenheiten ab, die das Eintreten von solchen Zufällen wahrscheinlicher machen. Die Affinität von musikgeschichtlich bedeutsamen Entwicklungen zu einem städtischen Gebilde wie Wien basiert auf längerfristigen Weichenstellungen in der im städtischen Gefüge verankerten kulturellen Praxis, die von ihren Teilnehmern als Tradition erlebt wird, aber als eine Logik des Ortes fungiert. Dieser Sachverhalt wird in der neueren Stadtsoziologie ebenfalls als eine Wirkung der Eigenlogik von Städten diskutiert.⁷⁹

Eine emergente Eigenschaft des musikalischen Vergesellschaftungskontexts von Wien besteht darin, bestimmte feldspezifische „Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Handlungsschemata“ zur Verfügung zu stellen, um bei denen wirksam zu werden, sobald sie sich ihnen „in Form von

⁷⁹ Löw 2008a: vgl. S. 73ff., hier S. 77.

wahrgenommenen und bewerteten Realitäten darstellen.“⁸⁰ Schönberg und seine Schülerschaft begegnen einem vorstrukturierten Feld, in dem Konflikte um die besagte Tradition ausgetragen werden, die mit bestimmten „Prinzipien des Handelns, Urteilens und Bewertens“⁸¹ verbunden sind.

3.3.1 Dissonantes Wissen

Im städtischen Kontext Wiens wirken widerständige und innovative Entwicklungen, die traditionelle Wissensbestände und routinisiertes Handeln der Kritik durch Praxisformen unterwerfen, für die Schönberg paradoxerweise genau das reklamiert: Fortführung der Tradition. Dies reguliert auf dem musikalischen Feld auch die Legitimität, für sich musikalische Logik darauf bezogen in Anspruch zu nehmen.

Wie ist das möglich? In der *Harmonielehre* von 1911 versucht Schönberg zu belegen, daß die Entwicklung der Harmonik, die er und seine Schüler Alban Berg und Anton Webern verantworten, bei Claude Debussy und Paul Dukas mit ähnlicher Tendenz ausgeprägt ist wie bei Max Reger, Franz Schreker, Richard Strauss, Gustav Mahler oder Béla Bartók.⁸² Konkret wären zu nennen: die frei flottierende Chromatik Regers, bitonale Elemente bei Strauss in der 1908 vollendeten Oper ELEKTRA, Kleincluster zur Illustration einer blökenden Schafherde in dessen DON QUIXOTE op. 35 (1897) oder die besagte Heterophonie in EIN HELDENLEBEN, Quart-, Quintklänge und Ganztonskalen bei Debussy und Dukas, eine freie klangbezogene und koloristische Handhabung von Dissonanzen in Bartóks 14 BAGATELLEN für Klavier op. 6 (1908).⁸³ Der klangkoloristi-

⁸⁰ Pierre Bourdieu · Loïc J. D. Wacquant 2006: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt am Main, S. 160; vgl. Löw 2008a: S. 75 mit weiteren Referenzen aus der Forschung.

⁸¹ Berking, zitiert nach Löw 2008a: S. 75, vgl. auch Berking in ders. / Löw 2008: S. 10.

⁸² Arnold Schönberg 1922: *Harmonielehre*, 7. Auflage, Wien, vgl. S. 499-501.

⁸³ Bartók wird sich 1945 gegen die Rubrizierung des Werks als Beispiel für Bi- oder Polytonalität verwahren. Es zeigt sich, daß Komponisten oft eine ganz eigene Sicht auf ihre Werke besitzen, deren Selbstbeschreibung sich durchaus nicht mit späteren musiktheoretischen Bewertungen oder Deutungen decken muß. Siehe das Nachwort zur revidierten Ausgabe von Peter Bartók in: Béla Bartók

sche Gebrauch der Dissonanz ist auch in dessen erstem STREICHQUARTETT op. 7 (1908) nachweisbar. Mahlers 1908 uraufgeführte SIEBTE SYMPHONIE (1904-1905) überrascht den von Mahler eher irritierten Schönberg derartig, daß er seine Einschätzung von Mahlers Musik ändert und dies in einem Brief an den Komponisten bekundet.⁸⁴ Mahler verwendet in der Symphonie unter anderem Quartenakkorde, Quarten-Motivik und klangenergetisch zugespitzte Spielweisen im Scherzo.

Außerhalb dieser Beobachtungen können Maurice Ravels Klirrklänge (Dissonanzbeimischungen) in den VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES (1911) und komponierte Formantstrukturen in ›Le gibet‹ aus GASPARD DE LA NUIT (1908) angeführt werden. Aleksandr Skrjabin, der sich 1908 in seiner FÜNFTEN SONATE in fis-Moll op. 53 für Klavier einer zwar noch tonal fundierten, aber ›mystisch‹ verrästelten Sublimierung tonaler Harmonik annähert. Die heterophone Harmonik von Charles Ives entzieht sich – ein spezifisches Erleben von Vielfalt und Gleichzeitigkeit aufgreifend, das so nur in den USA entstehen konnte – allen damaligen Normen und Schönbergs Dissonanzerkundungen.

Der Beobachter Schönberg nimmt nicht ohne den Unterton der Verwunderung zur Kenntnis, daß offenbar unabhängig voneinander harmonische Phänomene auftreten, welche die Frage nach ihrem Erfinder obsolet erscheinen lassen. Weil ihm Erfindungen ohne Urheber sinnwidrig vorkommen, erwägt er den Gedanken, wessen „geistiges Eigentum“ Quartenakkorde wohl sein mögen, wenn sie so „untrennbar verbunden scheinen mit dem Neuen“⁸⁵ wie bei Debussy. Daß er bei ihrer Niederschrift sogar zuerst gezögert habe, läßt durchblicken, daß ihm die Teilung der Autorschaft nicht leicht fällt. „Keinesfalls will ich mir hier eine Priorität sichern“⁸⁶, meint Schönberg. „Daran liegt mir wenig, denn ich weiß zu ge-

1950 [1998]: 14 BAGATELLEN für Klavier op. 6, Budapest, vgl. die Wiedergabe von Béla Bartóks Werkkommentar, S. 45.

⁸⁴ Siehe den Brief Arnold Schönbergs an Gustav Mahler vom 29. Dezember 1909, in: Alma Mahler 1949: *Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam, S. 446-449. Sicher ist sich Schönberg nicht. Siehe die Ausführungen über Schönbergs ›Mahler-Konversion‹ in Hermann Danuser 1991: *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber, S. 256ff.

⁸⁵ Schönberg 1922: S. 481.

⁸⁶ Ebenda, S. 482 (Fußnote). Siehe dort auch die Gedanken zur Niederschrift einer Akkordfolge mit Quartklängen aus der Symphonischen Dichtung PELLEAS UND

nau, daß es darauf nicht ankommt.“ Schönberg ahnt vielleicht, daß es noch mehr Komponisten sein dürften, mit denen er sich den Gebrauch von Quartensystemen teilt, teilen muß. So mit Erik Satie, welcher sie schon 1892 in dem Klavierstück *LE FILS DES ETOILES* verwendet hat. Er teilt sie auch mit Franz Liszt, über den er 1911 ein zwiespältiges Urteil fällt. Dessen Quartensysteme in der Symphonischen Dichtung *PROMETHEUS* (1850) scheinen Schönberg unbekannt zu sein. Auch unterschätzt er Bedeutung und Nachwirkung von Liszts hybriden Formkonzeptionen – von den Symphonischen Dichtungen wären etwa *LES PRÉLUDES* (1854) hier zu nennen. Wie zunächst im Falle Mahlers geschehen, mögen „Kunstkampf-Momente“⁸⁷, wie Schönberg einräumt, sein Urteil beeinflussen haben. So bezeichnet er Liszts Konzeptionen als Irrtum, obwohl die strukturellen Voraussetzungen der *ERSTEN KAMMERSYMPHONIE* op. 9 genau auf solchen ›Irrtümern‹ beruhen – von der eigenen Symphonischen Dichtung *PELLEAS UND MELISANDE* op. 5 gar nicht zu reden.⁸⁸ Außermusikalische Impulse als Generierungsfaktoren anzuerkennen, entzieht sich seiner Vorstellung von einem „Formgefühl“, das aus „dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion“⁸⁹ entspringt. Sein intuitionsästhetischer Standpunkt versichert ihm, ein ein- für allemal geltendes Prinzip entdeckt zu haben, wenn er 1911 in der *Harmonielehre* zu Gesetzen und Wirkungen der Tonalität anmerkt, der Schüler solle wissen, „daß die Bedingungen zur Auflösung des Systems mitenthalten sind in den Bedingungen, durch die es begründet ist.“⁹⁰ Die Entwicklungsdynamik des tonalen Systems erfährt eine teleologische Ausrichtung und mit ihr eine historische Lesart der Emanzipation der Dissonanz, die

MELISANDE op. 5 (1903), die übrigens den ›Wanderer-Akkorden‹ aus Wagners *RING DES NIBELUNGEN* gleichen.

⁸⁷ Siehe den erwähnten Brief Schönbergs vom 29. Dezember 1909, in: Mahler 1949: S. 447.

⁸⁸ Arnold Schoenberg 1975: »Franz Liszt's Work and Being«, in: Schoenberg 1975: S. 442-447, vgl. S. 444, wo es heißt: „But Liszt's form is a broadening, a combination, a rewelding, a mathematical and mechanical further development of the old formal components. Mathematics and mechanics cannot produce a living being.“

⁸⁹ Schönberg 1922: S. 499. Zum ›Formgefühl‹ siehe Andreas Jacob 2005: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, FolkwangStudien Band 1, Hildesheim · Zürich · New York, S. 201-204.

⁹⁰ Schönberg 1922: S. 29.

der Legendenbildung Vorschub leisten sollte, Schönberg selbst habe die Dissonanz emanzipiert – zutreffend ist allenfalls, daß er sich später deren Theorie zugute schreiben wird. In der Spätschrift *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, posthum 1954 zuerst auf Englisch erschienen, äußert er sich rückblickend über sein schulbildendes Wirken: Das Vorgehen „beruht auf meiner Theorie von der ‚Emanzipation der Dissonanz‘.“⁹¹

Schönberg hatte sich zu einem Experten entwickelt, der die traditionelle Musikkultur daraufhin durchmusterte, welche kritische Klangsituationen in legitimen Werken anderer bereits vorkommen. Diese systematische Akkumulation eines spezialisierten Wissens zeichnet ihn vor anderen Zeitgenossen aus. Es ist die Vorbedingung, künftig eine Theorie von der Emanzipation der Dissonanz konzipieren zu können. Wie aus der Harmonielehre zu ersehen ist, nimmt diese Theorie ihren Ausgang von Durchgangsharmonien und Vorhaltsbildungen. Das heißt: sie ist einer bestimmten Auffassung von satztechnischer Logik unterworfen, die auf paradoxe Weise genau dem musikakademischen Feld, das Schönberg die Anerkennung verweigert, substantiell zutiefst verpflichtet ist.

Weil Schönberg sich als Autodidakt genau auf dieses Feld der musikalischen Produktion begibt, verbindet er den Eintritt in es mit einer rigorosen Selbstverpflichtung, dessen feldimmanenten Traditionen durch eine besonders genaue und kritische Beobachtung des Feldes entsprechen zu wollen.

Den Nachweis der Verankerung Schönbergs in die überkommenen musiktheoretischen Denksysteme hat Andreas Jacob auf eindrucksvolle Weise ausgearbeitet. Die Auflösung des provozierenden Quartenklangs zu Beginn der ERSTEN KAMMERSYMPHONIE op. 9 erfolgt streng nach akademischen Regeln durch Fortschreitungen in Halbtonschritten. Indem Schönberg den Kontext eines historischen und seines gegenwärtigen Wissens über die Dissonanz kumuliert, fokussiert und daraus ästhetische Schlüsse zieht, bildet er gleichsam ein ›Kapital‹, von dem er 1906 vielleicht schon vermutet, daß er es einmal für einen symbolischen Tabubruch einsetzen wird, der den Prinzipien der legitimen traditionellen Grundlagen der Musiktheorie selbst entstammen soll.

⁹¹ Arnold Schönberg 1957: *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz, S. 186.

Weil in der Biographie bedeutender Persönlichkeiten selbst Nebensächlichkeiten wichtig werden können, da es zum Verstehen ihres Habitus beiträgt, sei erwähnt, daß Schönberg seinen Arbeitsplatz als Komponist mit einer bürokratischen Akribie organisiert hat. Besucher können den letzten Zustand des Arbeitszimmers heute im Arnold-Schönberg-Center in Wien besichtigen. Auch sei daran erinnert, daß Schönberg zunächst eine Banklehre machte. In Schönbergs Durchorganisiertheit kommt das Moment einer Hexis zur Erscheinung, die vom Leib auf die räumliche Ordnung übertragen wird. Bestimmte Rationalisierungspraktiken seien gerade gut in der Musik zu beobachten, führt Bourdieu aus, „wo der von Max Weber beschriebene Prozeß der Rationalisierung als Kehrseite eine regelrechte »Desinkarnation« des musikalischen Produzierens oder (davon meist nicht unterscheidbaren) Reproduzierens hat, ein »Zurücknehmen« des Leibs, der bei den meisten archaischen Musikformen wie ein totales Instrument gespielt wird“⁹², hier das Arbeitszimmer als ›Leib‹.

Rahmenbedingungen für die Veränderung von Wissensstrukturen zu schaffen, erfordert einen immensen Aufwand. Bourdieu hat ein Szenario für die Möglichkeit von Revolutionen beschrieben, die wegen ihrer Fundierung auf Wissen für wissenschaftliche Felder ebenso wie für künstlerische Felder ähnliche Geltung besitzen dürften: „wer ein autonomes wissenschaftliches Feld betritt, muß einen Eintrittsbetrag entrichten, wissenschaftliches Kapital besitzen, i. e. persönlich das im und durch das Feld akkumulierte kollektive wissenschaftliche Kapital in der Hand haben. Je weiter das Feld, in das man eingegliedert ist, wissenschaftlich fortgeschritten ist, desto mehr muß man paradoxerweise Kapitalist sein, um revolutionär zu sein...“⁹³. Das gleiche gilt für die Widerlegung von Theorien und für als einzig legitim erklärte Standpunkte, die ein wissenschaftliches Kapital benötigen, das, so heißt es an gleicher Stelle weiter, „einem kleinen Amateurphysiker aus der Provinz nicht zur Verfügung steht.“ Ohne daß man irgendwelche Vorbehalte gegen Linz, Innsbruck, Salzburg, Graz oder gar gegen Bramberg am Wildkogel hegen würde, wird deutlich, warum Schönbergs Situierung in dem kulturellen Feld Wiens zu dem

⁹² Pierre Bourdieu 1987: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main, S. 136.

⁹³ Bourdieu 2004: »Die Historiker und die Soziologie«, in: ders. 2004: S. 126-151, hier S. 149f.

Zeitpunkt als eine nichtbeliebige Voraussetzung für die Grundlegung einer symbolischen Revolution anzusehen ist. „Im Wissen findet die Standortgebundenheit des Denkenden ihren Ausdruck.“⁹⁴

3.3.2 Dissonante Distinktionen

Zu den vielen musikgeschichtlichen Wahrheiten des 20. Jahrhunderts gehört auch diese: Die Auflösung des Systems der Tonalität stellt nur eine von mehreren Differenzierungsleistungen der Moderne dar, die auf einer reflexiv veranlaßten „Änderung vorhandener Wissensstrukturen“⁹⁵ beruhen. Schönbergs historische Rolle besteht darin, gezeigt zu haben, wie das System der Tonalität unter Verwendung eigener Systemreferenzen symbolisch aufgebrochen werden kann. Dazu mußte er zu einem Jäger und Sammler illegitimer Klänge zur Aufdeckung von Potentialen werden, die „innerhalb des bestehenden Systems des Möglichen in Form struktureller Lücken virtuell bereits existieren“⁹⁶.

Was besagt die Emanzipation der Dissonanz genau? Gilt die Norm der Auflösung von als dissonant definierten Klängen nicht mehr, dann wird ein Prinzip musikalischer Logik, die harmonische Progressionserwartung aufgehoben. Deren einfachstes Prinzip bestimmt, daß auf eine dissonante Situation a eine konsonante Situation b folgen muß. Der Vorgang ist in der Zeit horizontal vorstrukturiert. Enthalten ist darin eine mehrstimmige Denkweise, in der sich Prinzipien der Kontrapunktlehre erhalten haben. In der Hierarchie der Musiktheorie steht der Kontrapunkt an oberster Stelle. Seine Beherrschung konsekriert seit jeher Werke und Komponisten.

Die Aufhebung der Auflösungsnorm führt dagegen zu einer anderen Situation: Auf eine dissonante Situation a können beliebige, ähnlich beschaffene Situationen $a_1, a_2, a_3, a_4 \dots a_n$ folgen. Das setzt ästhetisch voraus, daß ein Klang als solcher – unabhängig davon, ob er als konsonant oder dissonant aufgefaßt wird – schon im Voraus als eine musikalische Quali-

⁹⁴ Sabine Maasen 2009: *Wissenssoziologie*, 2. Auflage, Bielefeld, S. 24.

⁹⁵ Niklas Luhmann 1998: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 217. Kursivierung original.

⁹⁶ Bourdieu 1999: S. 372.

tät eigenen Rechts begriffen wird. Der nicht mehr in der Zeit vorstrukturierte Vorgang kann für sich als eigener Ausdruck, als selbständiges expressives oder sinnliches Ereignis stehen und bestehen. Das Interesse daran ist nicht mehr zeitlich bestimmt, es ist vertikal, rein klanglich, homophon. Die Emanzipation der Dissonanz Schönbergs folgt äußerlich, rational der Logik eines polyphonen Stimmführungsdenkens, das für viele Akkordbildungen Debussys, Saties und Bartóks gar nicht mehr zutrifft, weil der Übergang vom Dissonanzwert zum Farbwert des Klangs, einem Klangereignis oder Klangzustand schon stattgefunden hat.

Schönbergs Position auf dem Feld der Produktion ist von der Vorstellung der Untrennbarkeit des polyphonen und rein klanglichen Aspekts bestimmt. Er postuliert eine sukzessive Potenzierung von Vorhalts- und Alterationschromatik, auf deren Auflösung nach und nach verzichtet wird, um sich nach der Aussetzung der traditionellen Harmonik an der freigelegten Dynamik des Klangs zu orientieren. Ein Ausdruck dieses Klangdenkens ist in dem 1912 erschienenen Essay *The Relationship to the Text* zu finden. Darin schildert er die Unmittelbarkeit eines Klangerlebens, von der er sich bei der Vertonung der FÜNFZEHN LIEDER auf Texte von Stefan George op. 15 (1908/1909) hat leiten lassen.

Die sinnliche Erscheinung als das Empirische des Klangs begreift Schönberg als Begegnung mit dem rein Musikalischen. Er schreibt, daß er den zuerst nur peripher wahrgenommenen Inhalt der Gedichte sogleich mit einer Klangvorstellung verbunden habe, um nach der Komposition festzustellen: „It then turned out, to my greatest astonishment, that I never done greater justice to the poet than when, guided by my first direct contact with the sound of the beginning, I divined everything that obviously had to follow this sound with inevitability.“⁹⁷ Auch hier spricht Schönberg die Sprache der damals verbreiteten Intuitions- und Einfalls-Ästhetik, die sich von dem eigenen Wissen darüber abgrenzt, warum die beschriebene schöpferische Leistung nur aufgrund präziser – einverleibter – Kenntnisse möglich war. Hans Pfitzner hätte sich kaum anders geäußert: „Das Charakteristische an genialen Kunstleistungen ist, daß einem das fertig Vorliegende ebenso selbstverständlich vorkommt, als es unbegreiflich ist, wie

⁹⁷ Arnold Schoenberg 1975: »The Relationship to the Text«, in: ders.: S. 141-145, hier S. 144.

es entstehen konnte.“⁹⁸ Auf welche Weise Polyphonie und Klang ein Komplettierungsverhältnis eingehen, wird nirgends deutlicher als in dem dritten der FÜNF ORCHESTERSTÜCKE op. 16 (1909) ›Farben‹ (auch als ›Sommermorgen am See‹ bezeichnet), wenn das auf die ›Klangfarbenmelodie‹ reduzierte reine Klangereignis die Notwendigkeit harmonischer Progression außer Kraft setzt. Gleiche Harmonien wechseln sich dort in unterschiedlicher Instrumentation ab, die Struktur des klangfarblichen Verlaufs wird kanonisch erzeugt. Die Musik wirkt aufgrund ihrer klanglichen Erscheinung; nur einer oberflächenästhetischen Dynamik des reinen Klangs allein mag sich Schönberg nicht überlassen.

3.3.3 Schönbergs Übergang im Rückblick

Die Selbstbeschreibung Schönbergs projiziert das eigene Entwicklungs-geschehen von etwa zehn Jahren auf eine ganze musikgeschichtliche Entwicklung und schließt Komponisten mit ein, welche ihr in der von ihm beschriebenen Weise nicht unterliegen. Umgekehrt ist entsprechend dieser Logik der mögliche Ausschluß von der Teilhabe an diesen Entwicklungen – als Abgrenzung der eigenen Position auf dem musikalischen Feld gegenüber anderen – damit ebenfalls vorstrukturiert. Auch wird die Dissonanzentwicklung historisch nicht den von Schönberg erwarteten oder erhofften Weg nehmen, sondern in eine neue Dimension stilistischer Heterogenität einmünden: 1911 ist nicht abzusehen, daß (a) die Tonalität trotz der Emanzipation der Dissonanz auf neue, für die Avantgarde unerwartete Weise durchdrungen werden wird. Davon profitieren (b) die populären Genres in koloristischer Hinsicht, (c) schließlich die emanzipierte Dissonanz selbst, die (d) nur eine von vielen Bestandteilen einer vor allem oberflächenästhetisch wirksamen Klangkultur ist: Emanzipation des Klangs, der Dissonanz und des Geräuschs (vgl. Kap. 1.3 und 1.4), Entstehung neuer medialer Erlebniswelten (Film, Radio, Fernsehen, Computer), ›Sound‹ als klanglich distinktives Identitätsmerkmal (Menschen, Stile, Orte, Dinge).

⁹⁸ Hans Pfitzner, zitiert nach Reinhard Ermen 1986: *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen, S. 50.

Zwar immer wieder zu einer Tonika zurückfindend, werden in dem ZWEITEN STREICHQUARTETT fis-Moll op. 10 harmonische Prozesse in Gang gesetzt, die sich dem Versuch einer tonalen Einordnung streckenweise entziehen: Es ist der Augenblick, in dem Tonalität als Wertesystem auf der Bühne der europäischen Musikgeschichte erst konstituiert wird, weil die Möglichkeit einer Position außerhalb des bisher selbstverständlich Geltenden als Provokation erlebt wird. Nicht zuletzt deshalb stützt sich die musikanalytische Verortung des Quartetts seit jeher auf den Befund, daß das Quartett op. 10 den Moment des Überschreitens der Schwelle von der Tonalität zur freien Atonalität gleichsam im Vollzug festzuhalten scheint. So konnte die ambivalent gewordene Situation der Tonalität in diesem Quartett sogar zu einem musikhistorischen Topos werden.⁹⁹ Welchen Stellenwert hat Schönberg selbst diesem biographischen Abschnitt beigemessen, nachdem sich die Ereignisse zeitlich von selbst zu verobjektivieren begonnen haben?

Selbstzeugnisse aus den letzten Lebensjahren Schönbergs spiegeln Auffassungen wider, die zu den Eingangsvoraussetzungen der Schönberg-Forschung gehören. Dabei bevorzugt Schönberg Formulierungen wie: sein „Schicksal“ habe ihn nach der KAMMERSYMPHONIE op. 9 „auf einen anderen Weg“¹⁰⁰ geführt, das Quartett sei der „Übergang“ zu seiner „zweiten Periode“¹⁰¹, „[e]s war der erste Schritt zu meinem gegenwärtigen Stil“¹⁰², oder: „Seit ich 1906 – 1908 mit Kompositionen begonnen hatte, die zum Verlassen der Tonalität führten, war ich unablässig mit dem Finden von Methoden beschäftigt, die die strukturellen Funktionen der Harmonie ersetzen.“¹⁰³ An anderer Stelle schränkt Schönberg in einer Einführung zu den vier Quartetten mit Blick auf op. 10 jedoch selbst ein, „der entscheidende Schritt zur sogenannten Atonalität war jetzt noch nicht ge-

⁹⁹ Heinrich Helge Hattesen 1990: *Emanzipation durch Aneignung. Untersuchungen zu den Streichquartetten Arnold Schönbergs*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Band XXXIII, Kassel · Basel · London · New York, S. 323. Hattesen gibt einen Überblick zum Forschungsstand bezüglich des Quartetts op. 10, vgl. S. 324f.

¹⁰⁰ Arnold Schönberg 1976: »Selbstanalyse (Reife) [1948]«, in: ders.: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main, S. 387.

¹⁰¹ Schönberg 1976: »Rückblick« [1948], S. 403.

¹⁰² Ders.: »On revient toujours« [1948], S. 147.

¹⁰³ Ders.: »Komponieren mit zwölf Tönen« [vor 1948], S. 381.

tan.“¹⁰⁴ Die kompositorische Gesamtsituation ist uneindeutig; sie wird von einer Beschreibung inhaltlich präzisiert, die nebenbei den musikanalytischen Rahmen für spätere wissenschaftliche Darstellungen vorgibt: „Schon im ersten und zweiten Satz kommen Stellen vor, in denen die unabhängige Bewegung der einzelnen Stimmen keine Rücksicht darauf nimmt, ob deren Zusammentreffen in »anerkannten« Harmonien erfolgt. Dabei ist hier, wie auch im dritten und vierten Satz, eine Tonart an allen Kreuzwegen der formalen Konstruktion deutlich erkennbar ausgedrückt. Doch konnte die überwältigende Vielheit dissonanter Klänge nicht länger durch gelegentliche Anbringung von solchen tonalen Akkorden ausbalanciert werden, die man gewöhnlich zum Ausdruck einer Tonart verwendet.“¹⁰⁵ Schönberg berichtet – wenn man es paradox zuspitzt – von einem erfolgreichen Mißlingen der Balance von Tonalität und Dissonanz. Dies bestimmt sich aus Wechselwirkungen des Schon- und des Noch-Nicht-Vollzogenen. Der dritte Satz mit dem Gedicht *Entrueckung* von George wird heute übereinstimmend interpretiert in Hinblick auf einen visionären Kompositionsstil, der seine ästhetische Exterritorialität selbst thematisiert. Die Entrückungsmetapher überhöht den Schritt über die Schwelle, der die ästhetische Tabuverletzung besiegelt. Zum Ärger Adornos, der ihn bald des „Verrats an der Transzendenz“¹⁰⁶ bezichtigen wird, greift Schönberg 1949 zu dem Vergleich mit dem Gefühl von Astronauten. In welchem Denken ist diese räumliche Metapher verortet?

3.4 Die räumliche Logik des zwölftönigen Raums

In seiner musiktheoretischen Untersuchung *Die verräumlichte Zeit* hat Albert Jakobik den Versuch unternommen, die Phase des Eintritts in die frühe Atonalität mit der Phase der Zwölftonkomposition zu verbinden.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ders.: »Bemerkungen zu den vier Streichquartetten« [1949], S. 414.

¹⁰⁵ Ders.: »Rückblick«, S. 403.

¹⁰⁶ Theodor W. Adorno 1997: *Negative Dialektik*, = *Gesammelte Schriften Band 6*, Darmstadt, S. 392. Vgl. dazu Schönberg 1976: »Bemerkungen«, S. 421.

¹⁰⁷ Albert Jakobik 1983: *Arnold Schönberg. Die verräumlichte Zeit*, Perspektiven zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Band 6, hrsg. v. Walter Gieseler und Helmuth Hopf, Regensburg.

Zwischen der Strukturbildung des Quartetts und dem kompositorischen Verfahren der Zwölftonwerke wird eine Kontinuität herausgearbeitet und die Hypothese einer Raum-Zeit-Transformation als wissenschaftliches und operatives Prinzip aufgegriffen.

Bereits im Übergang zur freien Atonalität – im Quartett op. 10 – sollen die Grundlagen der von Schönberg später in dem richtungsweisenden Aufsatz *Komposition mit zwölf Tönen*¹⁰⁸ beschriebenen räumlichen Strukturbildungen existieren. Jakobiks Schlüsselbegriff ist der Raum, das Schlüsselwerk das besagte Quartett, die Schlüsselmetapher ›*luft von ande-rem planeten*‹ ist Verkündigung des Neuen. Jakobik stellt eine auf dem musikwissenschaftlichen Feld schon vorfindliche Beziehung zu einer zwingenden Konjunktur zusammen, die musikimmanent angelegt ist und sich konform zur Selbstbeschreibung Schönbergs verhält.

Schönberg partizipiert von dem Breitendiskurs über veränderte Raumvorstellungen, die als Ausdruck wissenschaftlichen Fortschritts gelten. Populärwissenschaftliche Vereinnahmungen der Relativitätstheorie kommen in Mode, die Irrtümer aller Art auslösen, vor der Wissenschaft selbst nicht haltmachen und Einfallstore für esoterische Anknüpfungen sind.¹⁰⁹ Das autonomieästhetisch abgesicherte musikalische Strukturierungskonzept stützt sich dabei auf Schichten naturwissenschaftlicher, literarischer und kunstästhetischer Rezeptionen und Reflexionen, die aus dem Fluß des alltäglichen Lebens herkommen. Sie bilden den Hintergrund für implizite kompositorische Beobachtungen, sogar für musiktheoretische als strukturräumliche Reflexion.

Schönbergs Ausführungen über die Möglichkeit in der Musik, mit der Zwölftonmethode kompositorische Strukturen zwei- oder mehrdimensional entwerfen zu können, stehen im Zeichen eben jenes Verständnisses von Fortschritt, das sich von der Übertragbarkeit von Naturgesetzmäßigkeiten in Kunst und Musik überzeugt zeigt. Nach der Verabschiedung der Tonalität erwartet Schönberg, daß sich neue Prinzipien herauskristallisieren werden, die zu ähnlich komplexen Systemleistungen wie die der Tonalität führen. Schönberg erhebt darüber hinaus den Anspruch auf Wis-

¹⁰⁸ Arnold Schönberg: »Komposition mit zwölf Tönen«, in: Schönberg 1976: S. 72-96.

¹⁰⁹ Prigge beschreibt die Wiener Situation als ein „zur Empfindsamkeit popularisierter Sensualismus“ (ders. 1992: S. 16).

senschaftlichkeit wegen der Systematisierbarkeit des Sachverhalts, daß aus einer Grundreihe nicht nur (a) drei weitere Reihen ableitbar sind (Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung), sondern daß damit zugleich (b) in der Vertikalen die Harmonik konstituiert und (c) in der Horizontalen die Melodik repräsentiert wird.

Wenn geometrische Sätze allgemeine Aussagen machen und für Transferleistungen in andere Naturwissenschaftsbereiche zur Verfügung stehen – warum sollen geometrische Sätze dann nicht auch musikalische Sachverhalte sinnvoll benennen können, wenn sich die Geometrie als fortschrittliches Objektivierungsmedium und zugleich als Medium der Veranschaulichung anbietet? Schließlich ist die Geometrie schon historisch als Bestandteil des Quadriviums der Architektur zugeordnet. Das Bezugssystem Raum, das Richtungsfreiheit garantiert, auch vielerlei Raumarten meinen kann, also gleichzeitig umfaßt (Behälterfunktion) und doch nicht begrenzt (geometrischer Raum), keine Hierarchien präjudiziert, übt eine unverzichtbare Ordnungsfunktion aus: „DER ZWEI- ODER MEHRDIMENSIONALE RAUM, IN DEM MUSIKALISCHE GEDANKEN DARGESTELLT WERDEN, IST EINE EINHEIT.“¹¹⁰ Der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit stützt sich auf die folgende Bemerkung: „Schon durch die historische Entwicklung gerechtfertigt, steht die Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, auch nicht ohne ästhetische und theoretische Stütze da. Im Gegenteil, gerade diese Stütze ist es, die sie vom rein technischen Mittel in den Rang und die Bedeutung einer wissenschaftlichen Theorie erhebt.“¹¹¹ Schönberg wagt also nun, Theorie zu fordern.¹¹²

Beschreiben die Spiegelungsformen der Reihe Möglichkeiten, die noch aus dem musikalischen Traditionsbestand (Kontrapunktik, motivische Arbeit) erklärt werden können, so wird mit der wechselseitigen Deduzierbarkeit der Harmonik aus der Melodie und umgekehrt ein bislang nicht verwirklichtes Maß an Verdichtung und Rationalisierung musikalischer Strukturbildung erzielt. Und waren vorher die strukturellen Ereig-

¹¹⁰ Arnold Schönberg 1976: »Komposition mit zwölf Tönen«, S. 77. Schriftform original.

¹¹¹ Ebenda, S. 76.

¹¹² Ich spiele damit auf den letzten Satz der *Harmonielehre* Schönbergs an, der das Verlangen nach Theorie angesichts der sich um 1910 ereignenden Entwicklungen emphatisch von sich weist. Vgl. Schönberg 1922: S. 504.

nisse in den Rahmen der Tonalität eingebettet, so stülpt sich das Verhältnis jetzt nahezu um: Reihenstrukturen organisieren das Tonmaterial von Grund auf, so daß sich der Eindruck völliger Materialbeherrschung von selbst aufdrängt.¹¹³ Deren Komplexität verkörpern Prinzipien der „menschlichen Logik“ als „Teil dessen, was der Mensch geistig wahrnehmen, durchdenken und ausdrücken kann“¹¹⁴, lehrt Schönberg.

Im Gegensatz zur Tonalität, die selbst im fortgeschrittenen Stadium alterationschromatischer Auflösung noch gewisse harmonisch-funktionale Ordnungen befolgt, werden in der Zwölftontechnik diese Hierarchien aufgehoben. Die Abwesenheit einer Tonika, die Entlastung vom Auflösungsgebot der Dissonanz bedeutet einen strukturell folgenreichen Eingriff in die Gerichtetheit tonaler Harmonik, die musikgeschichtlich weitgehend mit dem Begriff einer musikalischen Logik identifiziert worden ist.¹¹⁵ Wenn keine Auflösung der Dissonanz mehr zu folgen braucht, wenn die Erwartungsrichtung der Harmonieentwicklung mit ihren Fortschreitungs- und Auflösungsgesetzlichkeiten durch die Emanzipation des Klangs aufgehoben wird, dann entsteht im Rückblick auf das tonale Bezugssystem der Eindruck grundsätzlicher vektorialer Freiheit. Alle Richtungen sind möglich und gleichberechtigt.

Schönbergs Lehre vom musikalischen Raum hält vom Wiener Positivismus Abstand. Nicht alle Einflüsse des intellektuellen Felds einer Metropole brauchen zu greifen, werden selektiert. Sie können auch zurückgewiesen werden, wenn sich andeutet, daß ihre inhaltlichen Aspekte keine zufriedenstellenden Anreize für den eigenen Deutungsweg bereitstellen.

¹¹³ Ein Sachverhalt, den Adorno zutreffend in seiner Zwiespältigkeit erkannt hat. Siehe Theodor W. Adorno 1997: *Philosophie der neuen Musik*, = *Gesammelte Schriften Band 12*, Darmstadt, S. 65ff.

¹¹⁴ Vgl. Schönberg 1976: S. 76f.

¹¹⁵ Zur musikalischen Logik siehe Johann Nikolaus Forkel 1788: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band 1, Leipzig, S. 50; Carl Dahlhaus 1984: »Ästhetische Autonomie und musikalische Logik«, in ders.: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, = *Geschichte der Musiktheorie*, Band 10, hrsg. v. Frieder Zaminer, Darmstadt, S. 66-69; Adolf Nowak 1990: »Der Begriff ›Musikalischen Denkens‹ in der Musiktheorie der Aufklärung«, in: Josef Kuckertz u.a. (Hrsg.): *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stefan zum 65. Geburtstag*, Laaber, S. 113-122, insb. S. 118ff; zum Facettenreichtum der Voraussetzungen musikalischer Logik bei Schönberg vgl. Jacob 2005: S. 174-243.

Als Gegenstand psychoakustischer Untersuchungen bestimmt Mach die Tonempfindung in *Erkenntnis und Irrtum*. Skizzen zur Psychologie der Forschung als „einfache Mannigfaltigkeit“¹¹⁶. In der Schrift *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, die im Anschluß an Helmholtz unter anderem psychoakustischen Fragen nachgeht, hat Mach den Gedanken noch breiter ausgeführt. Zugleich hebt Mach den Analogiecharakter räumlich aufgefaßter Tonreihen hervor: „Die Tonreihe befindet sich in einem Analogon des Raumes, in einem beiderseits begrenzten Raum von einer Dimension, der auch keine Symmetrie darbietet, wie etwa eine Gerade, die von rechts nach links zur Medianebene verläuft. Vielmehr ist derselbe analog einer vertikalen Geraden, oder einer Geraden, welche in der Medianebene von vorn nach hinten verläuft.“¹¹⁷ Mehrdimensionalität reserviert Mach jedoch für echte geometrische Mannigfaltigkeiten, wobei Analogiebildungen zur Musik nicht ausgeschlossen sind. In seiner Raumauffassung geht Schönberg damit weit über tonräumliche Feststellungen hinaus, wie er sie bei einer Lektüre der Schriften Machs vorgefunden hätte. Bedeutet dies, daß bei einem Transfer der geometrischen Axiome aus dem Medium der Wissenschaft in das Medium Kunst die Geltung der Axiomatik erhalten bleibt? Oder wird sie transformiert? Und wenn ja, wie?

Werfen wir einen Blick in Schönbergs Bibliothek.¹¹⁸ Unter den Schriften, die sich mit Raum als Gegenstand der Erkenntnistheorie beschäftigen, finden sich Kants *Kritik der reinen Vernunft*, Bergsons *Zeit und Freiheit*. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen, *Materie und Gedächtnis* und *Schöpferische Entwicklung* hervorzuheben. Schriften Einsteins sind dort nicht vertreten. Und doch scheint Schönberg gewisse Informationen über Einsteins Physik besessen zu haben. In der überarbeiteten Fassung von *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke* räumt Schönberg gegen Ende ein, er verstehe Einstein und

¹¹⁶ Ernst Mach 1917: *Erkenntnis und Irrtum*. Skizzen zur Psychologie der Forschung, Leipzig, 3. Auflage, S. 393.

¹¹⁷ Ernst Mach 1985: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Neudruck nach der 7. Aufl. v. 1922 mit einem Nachwort von Gereon Wolters, Darmstadt, S. 227.

¹¹⁸ Dokumentiert auf der Internet-Seite des *Arnold Schoenberg Centers*, Wien, unter www.schoenberg.at und bei Jakob 2005, Band 2.

Kant nicht. Aus dieser sicheren Position wird den Lesern zweierlei mitgeteilt: zum einen, daß es vernünftig ist, eigene Grenzen des Verstehenkönnens einzuschätzen; zum anderen komme es aber darauf an, ein Gespür dafür zu entwickeln, wann an einer Theorie „etwas dran ist.“¹¹⁹ Man ahnt, daß Einstein und Kant positive Beispiele für solche Theorien sind. Man kann also durchaus versuchen, Schönbergs Postulat von der Einheitlichkeit des mehrdimensional beschaffenen musikalischen Raums inhaltlich in eine Relation mit Bergsons Theorem von der Homogenität des Raums in Verbindung zu bringen¹²⁰, und zwar im Sinne angewandter Theorie. Wie Rudolf Carnap¹²¹, Edmund Husserl¹²² und Ernst Cassirer¹²³ untersucht auch Bergson die Struktur der Wahrnehmung auf der Basis des Forschungsstands zur Geometrie und Topologie des menschlichen Geistes, des Gehirns. Raum homogenisiert die Heterogenität der zeitlichen Vielheit. Wenn die Gerichtetheit der tonalen Harmonik (Dissonanz-Konsonanz, Tonika als Ziel) nicht mehr vorausgesetzt werden muß; wenn sich Melodik und Harmonik also zueinander wie Horizontale und Vertikale ein und desselben musikalischen Grundgedankens verhalten können, dann bildet die vertikale Projektion einer Tonfolge das zeitliche Nacheinander in einem Punkt zusammengefaßt ab. Das Nacheinander wird zur Gleichzeitigkeit. Und in dieser Gleichzeitigkeit ist die ursprüngliche Reihenfolge beliebig permutierbar. Mit dem Beiklang eines Mysteriums formuliert: Die Zeit wird durch den Raum aufgehoben, und man denkt hier unwillkürlich an Wagners Aphorismus aus dem PARSIFAL.

Geometrisch gesehen liegt – wenn nach Schönbergs vielzitiertem Wort der „Raum in die Zeit umgeklappt“¹²⁴ werden kann (und umgekehrt) – eine zweidimensionale Mannigfaltigkeit vor. Ein einfacher Sachverhalt, wie sich zeigt. Doch stoßen wir in den Ausführungen zur Zwölftontechnik

¹¹⁹ Ebenda, »Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke« [1930, 1932/33], S. 477.

¹²⁰ Vgl. beispielsweise Henri Bergson 1989: *Zeit und Freiheit*, Frankfurt am Main, S. 73ff.

¹²¹ Rudolf Carnap 1922: *Der Raum. Ein Beitrag zur Wissenschaftslehre*, = *Kant-Studien Heft 56*, Berlin.

¹²² Edmund Husserl 1991: *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Hamburg.

¹²³ Ernst Cassirer 1997: *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt.

¹²⁴ Überliefert von Josef Rufer 1952: *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin, vgl. S. 48-52.

bald auf mystische Erklärungsvarianten. Diese erleuchten den wissenschaftlichen Charakter der musikalischen Raumausdeutung gleichsam von innen her als „wechselseitige Beziehung von Klängen, von oszillierenden Schwingungen, die an verschiedenen Stellen und zu verschiedenen Zeiten auftreten.“¹²⁵ Mit anderen Worten: in einer komplexen zwölftönigen Struktur sind die Tonbezüge ubiquitär: verräumlicht angeordnet, greifen sie nach allen Seiten aus und ineinander.

Schönbergs Bibliothek führt sowohl eine Ausgabe der theologischen Schriften des schwedischen Mystikers Emanuel von Swedenborgs (1688-1772) auf, als auch den mystischen Roman *Séraphita* (1835) von Honoré de Balzac.¹²⁶ Die Veranschaulichung des Reihen-Theorems durch Swedenborgs Raummystik verschränkt Mystik und Wissenschaft. Dies kündigt sich in dem Oratorium DIE JAKOBSLEITER an, an dem Schönberg von 1917 bis 1922 arbeitete, ohne es zu vollenden. Die Funktion der Verquickung von Beobachtungen aus dem Erleben neuer Technologien und von wissenschaftlicher Erkenntnis mit spirituellem, esoterischem Gedankengut besteht in der zeittypischen Setzung von Gegengewichten zur fortschreitenden Rationalisierung und Verwissenschaftlichung. Auch bei Schönberg existiert eine solche Brechung wissenschaftlichen Denkens.¹²⁷

¹²⁵ Schönberg 1976: S. 79.

¹²⁶ Mit der literarischen Verarbeitung des Swedenborg-Stoffs greift Balzac bestehende spiritualistische Strömungen in der französischen Gesellschaft der Restaurationszeit auf. Deren Wirkungen sind noch in der Rezeption der von François-Pierre Gonthier Maine de Biran (1766-1824) begründeten spiritualistischen Metaphysik bei Bergson nachweisbar. Siehe Poggi und Röd 1989: S. 279ff.

¹²⁷ Sie äußert sich in seinem Interesse an den Schriften mit ganzheitlich, esoterisch und theosophisch geprägter Argumentation etwa von Lotte Kallenbach-Greller (*Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit*, erschienen 1930) und Hans Kayser (*Der hörende Mensch: Elemente eines akustischen Weltbildes*, erschienen 1932). Kallenbach-Grellers Buch befaßt sich bereits mit Schönbergs Zwölftontechnik. Wilhelm Werkers 1922 erschienene *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Klaviers« von Johann Sebastian Bach* vollbringen eine historische und analytische Projektionsleistung, die Bach mit mittelalterlichen Bauhüttengeheimnissen und einer mystifizierten *ars combinatoria* identifiziert. Schönbergs Lektüre von Werkers Untersuchung fällt dementsprechend zustimmend aus. In der Orchestertranskription von Bachs *Präludium und Fuge* in Es BWV 552 für Orgel (1928) werden Werkers Hypothesen in die Praxis umgesetzt. Die moderne Bachforschung und die musikalische Analyse werden eine pauschale strukturelle Zu-

Der Traum vom Fliegenkönnen ist eng verbunden mit dem Erleben des Sterbens als Reinigung der Seele: „Der seligste Traum erfüllt sich: Fliegen!“ singt ein Sterbender gegen Ende des ersten Teils der JAKOBSLEITER. Swedenborgs Text vermittelt die esoterische Auffassung des Zwölfton-Konzepts. In der Einheit des musikalischen Raums, die eine „absolute und einheitliche Wahrnehmung erfordert“, „gibt es wie in Swedenborgs Himmel (beschrieben in Balzacs *Seraphita*) kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts.“¹²⁸

Zwischen spätbarocker und spiritualistischer Raummystik und moderner Naturwissenschaft existiert jedoch mehr als nur ein bloßer Antagonismus. So verweist Ernst Cassirer in der Abhandlung *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* auf Swedenborg mit der umgekehrten Argumentation, insbesondere die spekulative Mystik habe Sachverhalte antezipatorisch beschreiben können, für die erst die moderne Naturwissenschaft empirisch begründete Erkenntnisse liefern wird. Verschränkungen von Physik und Metaphysik kennzeichnen Erkenntnisgrenzen, die Psychologie und Theologie viel leichter überwinden.¹²⁹ Fernerhin, führt Cassirer in der *Philosophie der symbolischen Formen* aus, schwinde in einer solchen Weltsicht jedoch die Differenz von Nähe und Ferne überhaupt. Auch werde jede Ähnlichkeit sogleich zum Beweis für Wesensidentität herangezogen. Weder „Fortschritte der reinen Erkenntnis“ noch eine „exakte Raumsicht“ hätten die „Kategorie der universellen Entsprechung“¹³⁰, wie sie bei Swedenborg zu finden ist, völlig zurückdrängen können. Cassirer unterstreicht so die Vermutung, daß die Naturwissenschaften einmal Ergebnisse präsentieren würden, die die Vorstellung mystischer Erfahrungen an Unwirklichkeit überbieten.¹³¹ Im 19. Jahrhundert versammelt das Genre des *science fiction* schließlich

sammengehörigkeit der Präludien und Fugen nicht bestätigen. Vgl. hierzu den Quellentext bei Jacob 2005: S. 844f.

¹²⁸ Schönberg 1976: S. 79.

¹²⁹ Ernst Cassirer 1999: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. Zweiter Band, = Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe Band 3*, hrsg. v. Birgit Recki, Hamburg, vgl. S. 516f.

¹³⁰ Cassirer 1997: vgl. S. 114.

¹³¹ Ich verweise auf die Darstellungen zur ›Vierten Dimension‹ und die Schlußfolgerungen zur Raum-Zeit-Transformation, die fälschlicherweise der *Relativitätstheorie* zugerechnet worden sind: vgl. Kap. 1.4.3, S. 99f.

solche Erfahrungen in einem fast unendlichen technologischen Zukunftsoptimismus.

3.4.1 Exkurs über das Teilkönnen von Entdeckungen

Mußte sich Schönberg schon die Emanzipation der Dissonanz mit seinen Zeitgenossen teilen, so ist weiterhin bekannt, daß selbst die Findung eines Zwölftonsystems – und noch dazu in Wien – nicht davor sicher war, zweimal gefunden zu werden. Und zwar von Josef Matthias Hauer, der einem System von Tropen – so bezeichnet Hauer ›seine‹ Zwölftonfolgen, die er konventionell als Melodien definiert – eine naturwissenschaftliche, philosophische und spekulative Begründung mit auf den Weg gegeben hat.¹³² Trotz der spezifizierten 44 Tropen, ergibt sich unter Berücksichtigung aller Kombinationen das gleiche Produkt aus $12!$ als mathematisch nicht hintergebares Ergebnis wie bei Schönberg.

Den Nordpol zweimal oder mehrmals zu entdecken, kann reizvoll sein, wenn man beispielsweise zwischen dem magnetischen und dem geographischen Pol unterscheidet. Aufgrund der Verschiebung der Erdachse und der Wanderung des magnetischen Pols bleibt das Thema dann für die Forschung dauerhaft ergiebig. Warum Hauers parallele Entdeckung eine Randnotiz der Musikgeschichtsschreibung geblieben ist, hat nicht mit theoretischen Widersprüchen – das trifft auch für Schönberg zu –, sondern mit der praktischen Dimension seines Konzepts zu tun: einem Mangel an praktischer Reflexion, um genau zu sein. Hauer entfernt sich „vom musikalischen Kunstwerk als Produkt einer Auseinandersetzung mit Traditionen“¹³³. Und so beeilte sich Schönberg – nicht ohne Scharfsicht für die Leistungsfähigkeit, die eine neuerliche Rationalisierung des Tonmaterials entwickeln muß –, den Konkurrenzentwurf mit dem Hinweis auf einen Raum der Möglichkeiten zu kritisieren, die sein eigenes Konzept, nicht aber Hauers starres Regelwerk zulasse. „And when in summer of 1921 I believed I had found a form that fullfils all my requirements of a

¹³² Siehe Andreas Holzer 2005: »Das Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert«, in: de la Motte-Haber und Schwab-Felisch (Hrsg.) 2005, S. 73-90, vgl. hierzu S. 86-90.

¹³³ Holzer 2005: S. 90.

form, I nearly fell into an error similar to Hauer's: I too believed at first that I had found the only possible way. Things went better for me than for Hauer; he had found one possibility, but I had found the key to many possibilities – as I very soon realized.”¹³⁴ Trotzdem müssen wir Schönbergs Kritik an Hauer bei gleichzeitiger Herausstellung der eigenen und zutreffenden Einsicht in die Reichweite von Materialorganisation als das sehen, was sie ist: eine Grenzziehung innerhalb des musikalischen Feldes, die zugleich eine Beschränkung des Künstlertums des anderen vornimmt. Das *Wie* der Materialorganisation, das *Wie* der Handhabung und seine Begründungen werden in der Auseinandersetzung um den Vorrang, wer Definitionsmacht ausüben darf – Schönberg kannte und gebrauchte den Ausdruck „Kunstkampf-Momente“¹³⁵ –, künstlerischer und ästhetischer Neuerungen herangezogen.¹³⁶ Solche Kunstkampf-Momente tragen zu Gruppenbildungen sowohl unter den Komponisten als auch in den Meinungsbildungsprozessen der Öffentlichkeit bei.

Die Inanspruchnahme von Tradition kann für künstlerische Avantgarden beim Erstreiten ästhetischer Legitimation von zentraler Bedeutung sein. Inanspruchnahme von Tradition heißt in den ersten Dekaden nach 1900 die emphatische Inanspruchnahme Johann Sebastian Bachs als übergreifender Konsens aller zum Dissens vieler, der auf dem musikalischen Feld aufbricht entlang der Gegensatzpaare Strukturdenken und Stilisierung, Formalisierung und Prozeß, Rhythmus- und Tonorganisation sowie ästhetisch investigativem oder kommerziellem Handeln. Es entzündet sich ein „Widerstreit zwischen neuer Sprache und alter Form“¹³⁷, in den Schönberg mit sich selbst verstrickt ist. Im Raum ›Wien‹ positioniert er sich mit den DREI SATIREN FÜR GEMISCHTEN CHOR op. 28 (1925) gegen den Neoklassizismus, um mit seiner Kritik an Igor Strawinsky von dem Weg eines eigenen Neoklassizismus abzulenken¹³⁸, den er mit der SUITE

¹³⁴ Arnold Schoenberg 1975: »Hauer's Theories« [1923], in: ders.: S. 209-213, hier S. 212.

¹³⁵ Der Brief Schönbergs vom 29. Dezember 1909 an Gustav Mahler, in: [Alma] Mahler 1949: S. 447.

¹³⁶ Vgl. Bourdieu 1999: S. 353ff.

¹³⁷ Pierre Boulez 1975: »Die Klavierkompositionen Arnold Schönbergs«, in: ders.: *Anhaltspunkte. Essays*, Stuttgart · Zürich, S. 282-287, hier S. 286.

¹³⁸ Die Widersprüche dieses Unternehmens und die Rolle, welche die Vereinnahmung Bachs dabei spielt, sind von Pierre Boulez aufgezeigt worden. Pierre

op. 25 für Klavier (1921), dem BLÄSERQUINTETT op. 26 (1923-1924) und der SUITE für Klavier, drei Bläser und drei Streicher op. 29 (1925-1926) soeben beschritten hatte.

3.4.2 Anregungen aus der Kunsttheorie

Was den Zeitpunkt betrifft, an dem geometrische Begrifflichkeiten zur Veranschaulichung neuer struktureller Vorgehensweisen eingeführt werden, so werden wir auf das Jahr 1930 verwiesen. Grundlage sind ein kurzer Beitrag für die Festschrift zum 60. Geburtstag von Adolf Loos¹³⁹ und der Vortrag *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*. Dessen erste Version entstand 1930, eine Überarbeitung erfolgte im Herbst und Winter 1932/33. Als Tenor des Beitrags über den Architekten Loos wird seine besondere Fähigkeit hervorgehoben, eine wirkliche dreidimensionale Vorstellung von seinen Entwürfen zu besitzen. Nur so könne ein Architekt eine realitätsgerechte Funktionalität seiner Bauten erzielen. Indirekt lassen Schönbergs Ausführungen eine Verbindung zwischen seinen eigenen musikalischen Formvorstellungen und architektonischen Ordnungsprinzipien erkennen. Die Frage, ob es nur die erneute Beschäftigung mit Loos war – beide Künstler kannten sich seit Jahrzehnten –, die ein Nachdenken über die räumliche Reformulierbarkeit musiktheoretischer Sachverhalte ausgelöst hat, dürfte angesichts anderer Indizien zu kurz gegriffen sein. Dieser Impuls kommt von Wassily Kandinsky, der sich 1911 mit einem Brief bei Schönberg einführt, in welchem er seine Auffassung über die Beziehung von Konstruktion und Intuition darlegt. Dort heißt es: „Es ist momentan in

Boulez 1975: »Bach als Kraftmoment«, in: ders. 1975: 60-78. Vgl. darin auch die Auseinandersetzung mit der legendär gewordenen Paraphrase des Bach-Artikels aus ›Riemanns Musiklexikon‹ durch Alban Berg anlässlich des fünfzigsten Geburtstags von Schönberg. Der konsekrierungskritische Beitrag von Boulez kippt – gemäß der Interessenlage der musikalischen Avantgarde um 1951 – um in eine Konsekration Weberns.

¹³⁹ Abgedruckt bei Regina Busch 1993: »Die Teile und das Ganze, zwei- und dreidimensional. Notizen zum Verhältnis von Schönberg und Loos«, in: *Programm des 3. Schönberg-Kongresses (24. bis 27. Februar 1993) und Mitteilungen aus der Schönberg-Forschung Nr. (7/8) (Dezember 1992)*, hrsg. v. d. Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Wien, S. 19-23, hier S. 20f.

der Malerei eine große Neigung, auf constructivem Wege die »neue« Harmonie zu finden, wobei das Rhythmische auf einer beinahe geometrischen Form gebaut wird. Auf diesem Wege kommt mein Mitfühlen und Mitstreben nur halb mit. Construction ist das, was der Malerei der letzten Zeiten so fast hoffnungslos fehlte. Und das ist gut, daß sie gesucht wird. Nur denke ich über die Art der Construction anders. Ich finde eben, daß unsere heutige Harmonie nicht direkt auf dem »geometrischen« Wege zu finden ist, sondern auf dem direkt antigeometrischen, antilogischen. Und dieser Weg ist der der »Dissonanzen der Kunst[«], also auch in der Malerei ebenso, wie in der Musik.“¹⁴⁰ Kandinskys Überlegungen beziehen sich auf die kubistische Malerei. Sein Einwand bestreitet jedoch keineswegs die grundsätzliche Erfordernis von Konstruktion in der Kunst. Er sucht vielmehr nach Konstruktionsprinzipien, die außerhalb der bekannten Geometrien und Logik liegen. Daher muß er Formbildungen, die zum aktuellen Zeitpunkt nicht erklärbar sind, vorläufig als antigeometrisch und antilogisch bezeichnen.

Die Antwort Schönbergs stimmt dem Unmittelbarkeitsanspruch, den Kandinsky erhebt, zu. Es geht um eine Logik höherer Ordnung, die in der künstlerischen Intuition zum Ausdruck gelangt. „Und alles Formen, alles bewußte Formen, spielt mit irgendeiner Mathematik, oder Geometrie, mit dem goldenen Schnitt und dergleichen.“¹⁴¹ Schönberg bringt nun das Unbewußte der Formgebung ins Spiel, „das die Gleichung: »Form = Erscheinungsform« setzt, das allein schafft wirklich Formen; das allein bringt jene Vorbilder hervor, die von den Unoriginellen nachgeahmt und zu »Formeln« werden.“ Mit der Konstituierung von neuen Formensprachen wird sich mit der Zeit auch ein neuer *modus operandi* ausbilden, der anzeigt, daß auch diese Formen dem Raum der Möglichkeiten einverleibt worden sind.

Knapp zwanzig Jahre später, in *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*, bezeichnet Schönberg die Melodie geometrisch als „horizontale Linie“ des musikalischen Raums, während die „vertikale Rich-

¹⁴⁰ Brief Kandinskys vom 18. Januar 1911 an Schönberg, in: Jelena Hahl-Koch 1983 (Hrsg.): *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, München, S. 19.

¹⁴¹ Brief Schönbergs vom 24. Januar 1911 an Kandinsky, in: Jelena Hahl-Koch 1983: S. 21.

tung“¹⁴² die Ausarbeitung der Begleitstimmen betrifft, also polyphone bzw. kontrapunktische Satzmerkmale beschreibt. Im Unterschied zu dem Aufsatz *Komposition mit zwölf Tönen* sind mit der Vertikalen hier noch texturale Eigenschaften des musikalischen Satzes gemeint. Dazwischen schiebt sich eine kritische Auseinandersetzung über das Problem der Möglichkeit eines linearen Kontrapunkts nach der Untersuchung *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie* von Ernst Kurth¹⁴³, die sich gegen die Paradoxie des Kurthschen Ausdrucks zur Wehr setzt.¹⁴⁴ Schönberg – der durchblicken läßt, daß er das Buch nicht gelesen hat, sondern seine Inhalte nur aus zweiter Hand kennt¹⁴⁵ – stößt sich an der Vorstellung, daß der Begriff der Linearität für die Beschreibung von Melodieverläufen verwendet wird, deren reiche Kurvengestalt diesen Begriff genau genommen ausschließen müßte. Schönberg drängt auf Sachrichtigkeit und macht sich den Sachverhalt zunächst selbst deutlich. Lineare Polyphonie „soll heißen: eine Vielstimmigkeit (Mehrstimmigkeit), in welcher nicht mehr der Zusammenklang, sondern (ausschließlich) die einzelne Linie, die Horizontale also (nicht mehr die Vertikale) den Maßstab der Zulässigkeit enthält.“¹⁴⁶

Erst im Zuge der Weiterentwicklung der methodischen Grundlagen in dem Zwölfton-Aufsatz verlagert sich der Bezug von der Vertikalen auf die Harmonik. Es besteht jedoch kein Grund zu der Annahme, daß Schönberg damit die räumlich-texturalen Eigenschaften des musikalischen Satzes ausgeklammert hätte. Man wird wohl behaupten dürfen, daß sich der texturale Aspekt in den harmonischen zwanglos einfügt, ihn nur komplettiert. Denn Schönbergs Vorstellung vom musikalischen Raum muß in einem umfassenden Sinne verstanden werden.

¹⁴² Vgl. Schönberg 1976: S. 27 und 466f.

¹⁴³ Ernst Kurth 1977: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Hildesheim · New York [Nachdruck der Ausgabe Bern 1956].

¹⁴⁴ Arnold Schoenberg 1975: »Linear Counterpoint« und »Linear Counterpoint: Linear Polyphony« [1931], in ders. 1975: S. 289-259 bzw. S. 295-297. Die deutschen Originalfassungen enthält Jacob 2005: S. 836-844 bzw. S. 847-850.

¹⁴⁵ Siehe hierzu auch die Ausführungen von Jacob 2005: S. 494ff. Schönberg schreibt übrigens: »Curth«. Die Angabe, etwas nicht gelesen zu haben, findet sich bei Schönberg oft. Sie wird als Argumentationsfigur benutzt und zeigt: Wissen verbreitet sich in Diskursen.

¹⁴⁶ Schönberg bei Jacob 2005: S. 847, Dokument T 35.36.

Die oft aus Geschmacksgründen gestellte Frage, welchem Stil der Vorzug zu geben sei, dem melodischen oder dem gelehrten, versäumt einen musikgeschichtlichen Reichtum, den die Armut akademischer Streitigkeiten nicht einholen kann. Betrachten wir deshalb Schönbergs thesenhafte Äußerung über die tieferen Gründe solcher Kontroversen: „Ursache aber ist nichts anderes als der Zwang der Entwicklung der Musik, welche sichtlich dahingeht, den musikalischen Raum in allen seinen Dimensionen dermaßen auszunützen, daß im kleinsten Raum der größte und reichste Inhalt untergebracht wird.“¹⁴⁷ Weiter unten geht Schönberg soweit, die Entwicklung der Musik als „alten Kampf um die richtige Ausnützung des gesamten musikalischen Raums“¹⁴⁸ zu bezeichnen.

3.4.3 Geometrie des Notensystems und die Logik des Visuellen

Die Einführung geometrischer Termini und des Begriffs ›Raum‹ in die Musiktheorie wird das Erbe der traditionellen musikalischen Architekturmetaphorik verändern. Sinn und Funktion der Architekturmetapher in der Kompositionslehre war und ist es, auf Ordnungs- als Funktionszusammenhänge in musikalischen Werken hinzuweisen und Bauprinzipien und Hierarchien zu veranschaulichen. Ungefähr so wie in einem Gebäude bestimmten Räumen bestimmte Funktionen zugewiesen sind, so enthält eine musikalische Architektur als Gliederung „Haupt- und Nebengedanken, Einleitungen, Überleitungen und Schlüsse“¹⁴⁹. Doch bestreitet Schönberg den Sinn einer Architektur, wenn deren konservatorische Handhabung nichts mehr zur Schaffung von „höheren Formen“¹⁵⁰ beiträgt.

Weil sich Tonfolgen wie Punkte an den Achsen eines Koordinatensystems spiegeln lassen (Grundreihe, Krebs, Umkehrung, Krebsumkehrung), und weil aus der gleichen Tonmenge in der Horizontalen eine Me-

¹⁴⁷ Schönberg 1976: S. 467. Das Schriftbild des Originals habe ich vereinfacht wiedergegeben.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 471.

¹⁴⁹ Schönberg 1976: »Tonalität und Gliederung« [1925], S. 206. Vgl. auch Gerhard 2005.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 208.

lodie, in der Vertikalen dagegen eine Harmonie geformt werden kann, darf Schönberg wegen der Ähnlichkeit mit geometrischen Operationen glauben, daß hier logische, wissenschaftlich gedeckte Prinzipien wirksam sind. Bisher wurde jedoch noch nicht ausgeführt, welcher an sich triviale Sachverhalt diese Denkrichtung erst ermöglicht: Das Medium solcher Operationen ist nichts anderes als die Schriftlichkeit von Musik auf der Grundlage der Zweidimensionalität eines Notenblattes, das wegen seiner Linien Eigenschaften eines Koordinatensystems besitzt.

Innerhalb des Geltungsbereichs von Notensystemen sind ihm ausgeführte Umkehrungen oder Spiegelungen tatsächlich als topologische, räumliche Operationen zu betrachten, die kognitiv etwas über räumliches Erkenntnisvermögen aussagen: der Eigenschaften eines beliebigen musikalischen Notats im ›Graphensystem‹ der Notenlinien auf dem Papier.¹⁵¹

Von besonderem Reiz ist hierbei, daß eine auf die Oberfläche bezogene Betrachtungsweise einer so beschaffenen musikalischen Logik bereits von Ernst Kurth eingeräumt wird. Psychologische Erkenntnisse veranlassen Kurth zu der Bemerkung, daß „die Abhängigkeit vom Notenbild und der Fläche des Papiers stark gewisse Vorstellungen von Anschaulichkeit und Räumlichem im Hören fördert“¹⁵². Wir werden gleich sehen, wie nah selbst Schönberg dieser Auffassung kommt.

Die neurowissenschaftliche Forschung hat solche spekulativen Annahmen inzwischen empirisch konkretisieren können. Musikalisch vorgebildeten Personen gelingt es beispielsweise, sich im Kopf Tonfolgen rückwärts vorzustellen. Grundlage dafür sind räumliche Repräsentationen von Musik, die sich motorisch äußern.¹⁵³ Aus der schriftlichen Darstellung musikalischer Strukturen kann dann begründet werden, wie aus einer musikalischen Gestalt andere operativ hervorgehen und verschiedene Ableitungsverhältnisse entstehen: (a) durch Konstruktion von Ähnlichkeiten (Diminution, Augmentation, Sequenzierung, Fortspinnung), (b) durch Af-

¹⁵¹ Ich setze damit den Bezug zur analytischen Geometrie ganz anders und elementarer als Guerino Mazzola an. Siehe ders. 1990: *Geometrie der Töne. Elemente der Mathematischen Musiktheorie*, Basel · Boston · Berlin.

¹⁵² Kurth 1977: S. 37, Anmerkung.

¹⁵³ Siehe die Beschreibung einer entsprechenden Versuchsanordnung bei Wilfried Gruhn 2005: *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*, Hildesheim et al. S. 91-95.

finität, wenn sich die Gestalt in einigen, aber nicht allen intervallischen oder metrischen Eigenschaften verändert, oder (c) durch Projektion, wenn Beziehungen zwischen musikalischen Gestalten verdeckt bestehen. Das gilt sogar, wenn Strukturen projektiv in andere hineingelesen werden, und dann handelt es sich um eine analytische Leistung einer Rezeption, die sich von den Intentionen des Urhebers unterscheidet oder sich davon – in welcher Form auch immer – unabhängig macht.

Ein nicht geringer Teil der musikalischen Analytik beruht bis heute auf der praktischen Anwendung solcher projektiven Verfahren, die Immanenz konstruieren und damit zugleich Legitimierungsprozesse auf dem musikalischen Feld bewirken.¹⁵⁴

Besagte Operationalisierungen zur Gestalttransformation lassen sich transformationstheoretisch reformulieren: als Ähnlichkeit (Zentralprojektion an parallelen Ebenen), Affinität (Parallelprojektion an nichtparallelen Ebenen), Projektivität (Zentralprojektion an nichtparallelen Ebenen). Müssen Ähnlichkeiten als verborgene wie bei Rudolph Réti erst aufgesucht werden, um übergreifende Zusammenhänge zu konstruieren, dann ist der Schritt zur Topologie getan, die auf stetiger Transformation basiert; bei reihentechnischen Permutationen liegen endlich Punkttransformationen vor, die der Mengenlehre zuzuordnen sind¹⁵⁵ und sich methodologisch auf das analytische Verfahren der ›pitch analysis‹ (Klassifizierungen von Tonmengen) beziehen lassen.

Schönberg selbst hat die Auffassung vertreten, es bestehe ein logischer Zusammenhang von Musik mit visuellen bzw. visualisierbaren Eigenschaften bestimmter kompositorischer Operationalisierungsweisen.¹⁵⁶ Die Vorstellung einer an Schriftlichkeit von Musik gekoppelten Logik läßt seine Musiktheorie ausdrücklich zu. Schon in der *Harmonielehre* hat Schönberg auf die graphische Lesbarkeit von Akkorden aufmerksam gemacht¹⁵⁷, um der akademischen Musiktheorie vorzuhalten, diese leite eine Hierarchie von Verwandtschaftsgraden der Klänge von bestimmten Bildqualitäten der Klänge – dem Bild der kontinuierlichen Terzschichtung –

¹⁵⁴ Rudolph Réti 1951: *The Thematic Process in Music. Patterns in Sonatas of Beethoven*, New York.

¹⁵⁵ Nach Kanitscheider 1974: vgl. S. 82-84.

¹⁵⁶ Hierzu auch ausführlich Jacob 2005: vgl. S. 308ff.

¹⁵⁷ Vgl. Schönberg 1966: S. 384.

ab. Töne, die sich nicht auf diese bildliche Ordnung zurückführen ließen, würden als harmoniefremd eingestuft. Ein Nonenvorhalt werde demnach als Dissonanz anders bewertet als die Septime eines Septimakkords.

Im Zentrum der musikalischen Logik steht die motivisch-thematische Arbeit (abspalten, variieren, kombinieren, transformieren) als eine von anderen zentralen Möglichkeiten, Musik sinnstiftend zu strukturieren. Schönberg spielt den Gedanken durch, alles Geschehen in einem Musikstück sei nichts anderes als ein einziges Umgestalten einer Grundgestalt – bis zum Erreichen einer bildnerischen Auffassung, die er als Disposition selbst mitbringt: „Oder: [[ich sage: ein Musikstück ist ein Bilderbuch, bestehend aus einer Reihe von Gestalten, die so sehr sie sich voneinander unterscheiden, doch a) stets miteinander zusammenhängen; b) sich darstellen als Veränderungen [im Sinne des Gedankens] einer Grundgestalt – wobei dann die verschiedenen Charaktere und Formen dadurch entstehen, daß die Art der Variation eine andere ist und daß man eine abwickelnde oder eine entwickelnde Methode der Darstellung anwendet]] also Gestalten, die in einem Musikstück auftreten sind im »Thema« vorgesehen. (vorausgesehen)“¹⁵⁸

Auf die Ebene der Geometrie übertragen, entspricht das musikalische Thema einer Art Invariante, einer in ihrer Substanz unveränderlichen Struktur, die durch das gesamte Beziehungsgeflecht hindurchschimmert. Der Kontext, in dem Schönberg seine Überlegungen durchführt – Fragen nach den einheitsstiftenden Momenten von komplexer Musik als höhere Form von Polyphonie –, erlaubt hier einen kurzen Querverweis auf die Musiktheorie Heinrich Schenkers. Die Form der analytischen Darstellung eines tonalen Tonsatzes bei Schenker differenziert verschiedene Schichten von harmonischen Verläufen, die räumlich als ›Hintergrund‹ und ›Vordergrund‹ bezeichnet werden.¹⁵⁹ Dem Analytiker obliegt es, einen ›Ursatz‹ aus dem harmonischen Verlauf herauszufiltern und den musikalischen Satz dahingehend zu betrachten, welche wiederkehrenden linearen Strukturen in dem Satz erscheinen. Bei dieser als ›Urlinie‹ bezeichneten Struktur, die auch das Resultat einer Projektion sein kann, handelt es sich

¹⁵⁸ Schönberg im Schriftbild nach dem Originaldokument, wiedergegeben bei Jacob 2005: S. 837; englisch in Schoenberg 1975: S. 290.

¹⁵⁹ Dargestellt von Oliver Schwab-Felisch 2005: »Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: de la Motte-Haber und ders. (Hrsg.) 2005: S. 337-367.

dem Wesen nach um eine Invariante als Abbildung eines geistigen Prinzips. Das Ergebnis einer harmonischen Analyse nach Schenker besteht in der Visualisierung, besser noch: in einer Kartierung der harmonischen Struktur. Schönberg wie Schenker interessieren sich auf je ihre Weise für Strukturbildungen, die visualisierbare Komponenten enthalten und darin einen engeren gemeinsamen diskursiven Bezug aufweisen, als die Differenz ihrer Lehrmeinungen es vermuten lassen würde. Mit dem Herausfiltern struktureller Zusammenhänge als Sicherung der Logik eines Musikstücks befaßt sich die motivisch-thematische Analyse insofern, als sie damit „vielmehr noch dem Bedürfnis nach sichtbarem Zusammenhang als dem nach hörbaren“¹⁶⁰ entspricht. Schönberg geht schließlich soweit zu behaupten, die unmittelbare klingende Erfahrung eines verschriftlichten Meisterwerks sei gar nicht mehr notwendig.¹⁶¹ Das Lesen als innere auditive Vergegenwärtigung eines Notenbildes genüge, weil „every indication of this kind is superfluous to intellects who can read a mathematical formula and know the functions, or visualize the state of a chess game by reading ...“¹⁶² Das Medium der Schriftlichkeit ist neben ihrem Erklingen die zweite Quelle der Räumlichkeit von Musik, und zwar als einer dem spatium-Raum verwandten Vorstellung als Fläche mit Anordnungen (topos-Raum): neben allen anderen Handlungen, die mit der Erzeugung und Wahrnehmung von Musik als erster Quelle der Verräumlichung raumproduktiv verbunden sind. In der Handlung des Komponierens treffen sich beide Modalitäten. Fast nur in der verschriftlichten Form sind Kreuz- und Querbezüge musikalischer Tiefenstrukturen ermittelbar, die das zeitgerichtete Musikhören nicht einmal allen geübten Hörerinnen und Hörern preisgibt.

¹⁶⁰ Schönberg zitiert nach Jacob 2005: S. 760; Jacob betont, daß diese Form des Zugangs den Experten vorbehalten sei (vgl. ebenda, S. 311). Schönbergs inneres Hören kann nicht zum allgemeinen Maßstab von Musikrezeption erhoben werden. Jeder Komponist, jeder Musiker – selbst Schönberg – kennt genau den Unterschied zwischen der abstrakten Rezeption einer Partitur und dem wirklichen sinnlichen Erleben der in ihr aufgezeichneten Musik. Nicht wenige Komponisten erleben ihr uraufgeführtes Werk in der sinnlichen Erscheinung neu und können erst dann ihre Leistung einschätzen.

¹⁶¹ Die Ideologie des innerlichen als verinnerlichten Hörens dringt hierbei durch.

¹⁶² Schönberg in Jacob 2005: S. 761. Unabhängig von mir hat sich auch Gianmario Borio mit dem Visuellen der Notenschrift befaßt (Kap. 5.2, S. 458, Anm. 5).

Man sieht jetzt, daß Lefèbvres Zurückweisung der Visualisierung von Musik ein wenig zu vorschnell war, weil er die Frage der konventionellen Produktionsbedingungen der europäischen Musikkultur nicht weitgehend genug bedacht hat. Das bedeutet jedoch nicht, daß Lefèbvres Auffassung von der Produktion des Raums selbst zurückzuweisen wäre; im Gegenteil: Die Produktion des musikalischen Raums erstreckt sich bis in die Grundlagen der Verschriftlichung von Musik. Schriftlichkeit von Musik dient dazu, ihr prozessuales Erscheinen gleich welcher Textur oder Struktur zu fixieren und ihre praktische Reproduzierbarkeit zu ermöglichen. Die Einbeziehung des visuellen Aspekts reflektiert Eigenschaften einer Musikkultur, deren hochkulturelle Entwicklung in Europa maßgeblich von der Schriftlichkeit ihrer Ergebnisse mitgetragen wird.

Schriftlichkeit stellt ein zentrales Element einer bestimmten Habitualisierung von Spezialisten dar, bei denen die auditive Imagination, Musik etwa im Kopf zu erfinden und aufzuschreiben, mit den Möglichkeiten der Schriftlichkeit in Wechselwirkung steht. Daß Schriftlichkeit selbstverständlich keine allgemeine Bedingung für die Erfindung von Musik ist, sei bloß der Vorsicht halber angemerkt. Eine Ontologie des Visuellen versucht den Prozeß zu verstehen, wie – unter Bezug auf Charles Sanders Peirce – die „Möglichkeit visueller Erfahrbarkeit“ als „logische Form des Weltbezugs“¹⁶³ aufzufassen sei. Helmut Pape, auf dessen Darlegungen ich mich hier stütze, geht es um die Verifizierung von kognitiven Brückenprinzipien, die erklären, wie „divergente Erfahrungsgehalte und Erfahrungsmodi der Ontologien möglichst vieler Bereiche, des Alltags, der Kunst und der Wissenschaft, ineinander übersetzbar sein können“.¹⁶⁴ Das soll natürlich auch für die musikalische Schriftkultur beansprucht werden.¹⁶⁵

¹⁶³ Helmut Pape 1997: *Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine Kritik neuzeitlicher Ontologie*, Frankfurt am Main, S. 385.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Unter dem Einfluß des Prager Strukturalismus und in Opposition gegen eine marxistisch-leninistisch geprägte Ästhetik nach Peirce ausgearbeitet von Vladimir Karbusicky 1986: *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt. Die bewußtseinstheoretische Reflexion auch der Peirceschen Theorie ermöglicht heute weiterführende Einsichten in die Zusammenhänge mentaler Repräsentationen und Operationen.

Aus der Geometrie des Sehens werden erkenntnistheoretische Aussagen abgeleitet und mit der graphisch-diagrammatischen Logik von Peirce in Verbindung gebracht. Deren Vorzug sieht Pape darin, daß Peirce die Wahrnehmung unserer Umwelt – trotz der kontingenten Anordnung von Dingen, Zeichen und Ereignissen – auf ein konkretes Gesamtbild bezogen interpretiert und einen sowohl rationalen wie subjektiven Umgang damit unterstellt. Ich möchte mich auf den folgenden Aspekt beschränken: Unser Blick erfaßt jeweils einen bestimmten Ausschnitt aus der Wirklichkeit, die sich wie eine „sichtbar ausgedehnte Fläche“¹⁶⁶ darbietet. Bei dieser Logik, Wirklichkeit in der Einheit des Bewußtseins aufzufassen, geht es um Formalisierungsprozesse, die der menschliche Geist kontinuierlich vollbringt. Diese Formalisierungen sollen in der Sprache der Mathematik (die das menschliche Denken schließlich hervorgebracht hat) ausgedrückt werden: wobei es nicht darum geht, die Formen von Relationen nur zu beschreiben, sie sollen sie vielmehr verkörpern (symbolisieren). Das Medium, auf dem diese Operationalisierung vollzogen wird, ist der zweidimensionale Raum der Oberfläche eines Blattes Papier (das ›Behauptungsblatt‹ nach Peirce). Pape führt dazu aus:

„Die qualitativen Möglichkeiten einer Papierfläche sind zweifach bestimmbar:

1.) Sie enthält nur Teile, die als mögliche visuelle Objekte und als Teile der Fläche eingegrenzt werden. (Ich blicke z.B. genau auf die Mitte oder den Rand der Fläche).

Und

2.) Es ist möglich, in Zahl und Formen beliebig mannigfaltige Konfigurationen visueller Gestalten auf die Fläche aufzutragen.“¹⁶⁷

Eine weitere Eigenschaft des Blattes Papier ist, daß seine Fläche „sowohl eine syntaktische als auch eine semantische Funktion“ hat, weil es als Medium der Anschauung beansprucht, Zusammenhang, verstanden als gemeinsame Umwelt abzubilden. In dieser Funktion werde es gleichzeitig

¹⁶⁶ Pape 1997: S. 388. Als Einschränkung des Sichtbarkeitspostulats muß hier hinzugefügt werden, daß auch andere Sinnesfunktionen in die Rolle des Sehens einspringen können und Oberflächen- und Raumwahrnehmungen eigenen Rechts konstituieren, so etwa der Tastsinn oder das Hören.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 399.

zum „Symbol für den Zusammenhang von Geist und Wirklichkeit“¹⁶⁸ als Syntheseleistung. Entscheidend für diesen Logikbegriff ist, daß in einer gemeinsamen Umwelt alle Arten von Konfigurationen und Anordnungen empirisch vorfindlich, ›da‹ sind. Die Inanspruchnahme des Symbolbegriffs setzt die Einigung über die Konvention voraus, die besagte Fläche möge von jedermann als zusammenhangbildend erkannt werden. Da davon auszugehen ist, daß dies kulturell und sozial variiert, wird es unterschiedliche Aussagen dazu geben. Welche Zeichenstrukturen in welcher Anordnung sich auch immer auf diesem Blatt befinden, über die Tatsache eines bestehenden Zusammenhangs ist kraft des gemeinsamen Rahmens schon entschieden.

Zu klären bleibt also nur, welche Qualität die auf der Fläche repräsentierten Relationen im einzelnen besitzen. Auf die Repräsentation von musikalischen Strukturen durch die Notenschrift übertragen besagt dies: In dem Maße, in dem die Notenzeichen (a) motivisch-thematische Arbeit visualisieren, (b) zur Gestalttransformationen anregen, (c) musikalische Prozesse und Zustände abbilden, (d) musikalisch-rhetorisch auffaßbare, symbolische Bewegungsbilder darstellen, (e) Analyse zur Entdeckung der Diastematik der Form, der Harmonie, der Motivik, der Tonbeziehungen führt, (f) Strukturen zeigt, die von der Konventionalität assoziativ angeordneter Formeln (Topoi) zusammengehalten und (g) Handeln vom *modus operandi* geleitet wird, in dem Maße läßt sich an der Schriftlichkeit von Musik demonstrieren, daß sie viele Stile unterschiedlichster kultureller und historischer Provenienz erfaßt, ihre jeweilige Logik gegebenenfalls durch Transkription repräsentieren und interpretieren kann. Die zur Erscheinung gelangende Logik des Visuellen ist dabei strukturell vom Visualprimat und seiner Kritik zu unterscheiden.

Die notenschriftliche Repräsentation von Musik verhilft im Übergang zur Moderne Strukturbildungen zum Durchbruch, die außerhalb der traditionellen harmonischen und formalen Normen stehen. Schönbergs Raumauffassung ist zusammenfassend charakterisierbar als eine nichtwiderspruchsfreie Konfiguration mehrerer Ebenen, in der erstens eine Weltkonstruktion und zweitens die Mehrdimensionalität musikalischer Logik erscheint:

¹⁶⁸ Ebenda, S. 408.

- geometrisch-topologisch (Logik des Visuellen = musikalische Logik₁),
- historisch-teleologisch (Erkenntnis der inneren Gesetzmäßigkeit der musikalischen Entwicklung, Materialbegriff, Formgefühl = musikalische Logik₂),
- atmosphärisch-psychologisch (Intuition als etwas Implizites, als habitualisierter *modus operandi* = musikalische Logik₃),
- raummystisch (Raum-Zeit-Transformation, Ontologie des Klangs = musikalische Logik₄),
- distinktiv (symbolische Revolution durch Beobachtung der Dissonanz, Theoretiker ihrer Emanzipation = musikalische Logik₅),
- historisch-eigenlogisch (Wien als musikalischer Traditionsraum im Konnex der Städte, ›Wiener Klassik‹ = musikalische Logik₆),
- fortschrittsmetaphorisch (Alltagsikonographie der Utopien, Fliegen, Abenteuer Musik, Raumfahrt = musikalische Logik₇).

Musikalische Logik entfaltet sich demnach auch aufgrund zahlreicher Faktoren, die selbst nicht zum engeren Kreis des immanenzschaffenden musikalischen Handelns, des Komponierens, gehören (vgl. Kap. 5.2, Abb. 26). Das Komponieren gewinnt sein handlungstheoretisches Profil durch seine Situierung in der Mannigfaltigkeit von geographisch-räumlichen, historischen, sozialen und symbolischen Beziehungen, deren Auffassungen kulturell, sozial und ethnisch strukturiert werden und darum differieren.

3.5 Im Konnex stadtmusikalischer Entwicklungen: Gustav Mahlers SIEBENTE SYMPHONIE

Wo wir sind, wenn wir Musik hören, beantwortet die Musikästhetik der Romantik mit Imaginationen eines geistig-innerlichen Raums, in dem – dies ist Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Ausführungen über Beethovens Instrumentalmusik zu entnehmen – die Unendlichkeit der Empfindung und die Unaussprechlichkeit der Sehnsucht vollendet aufeinander abgestimmt sind.¹⁶⁹ Mit dem physischen Raum als der empirischen, der „äußeren Sinnenwelt“, ist sich Hoffmann sicher, weist der Empfindungsraum der Musik keine Gemeinsamkeiten auf. Umso mehr sind Menschen, befindet Peter Sloterdijk, „sofern sie denken, gleichsam Musikinstrumente für Vorstellungen, die die Welt bedeuten.“¹⁷⁰

Rekonstruktionen der geistigen Verankerung des Mahlerschen Werks – seiner Symphonik als universalistische Ideenwelt – dokumentieren Begegnungen und Mischungen biographisch bezeugter musikalischer Bezüge lokaler, regionaler, landschaftlicher, ethnischer und funktionaler Provenienz: Kunstmusik, alpenländische, böhmische und jiddische Volks- und Tanzmusik, Naturlaute, Signale, Gassenhauer, Militärmusik, Trauermärsche vermitteln situationsbezogene Hörerlebnisse. Um den autonomen Charakter einer so welthaltigen Musik gegen die Wirksamkeit äußerlicher Determinismen abzusichern, wird die Vorstellung von musikalisch ausschließlich immanenten Vokabularbildungen zu begründen versucht.¹⁷¹

Mahler bringt sich, seine Musik und eine auf Reinheit und Immanenz ausgerichtete Ästhetik in eine angespannte Situation. Der Komponist soll Schaffensakte vollziehen, die außenweltlichen Einflüssen enthoben sind, also „nach i n n e n“¹⁷² weisen, wie Mahler Max Marschalk am 4.

¹⁶⁹ Vgl. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann 1983: *Kreisleriana*, Stuttgart, S. 26f.

¹⁷⁰ Peter Sloterdijk 1993: »Wo sind wir, wenn wir Musik hören?«, in: ders.: *Weltfremdheit*, Frankfurt am Main, S. 294-325, hier S. 313.

¹⁷¹ Hans Heinrich Eggebrecht 1999: *Die Musik Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven; Constantin Floros 1977, 1985: *Gustav Mahler: I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung, II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung, III. Die Symphonien*, Wiesbaden.

¹⁷² Mahler, zitiert nach Hermann Danuser 1991: *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber, S. 54.

Dezember 1896 mitteilt. Unter den Symphonien Mahlers markiert die 1904 bis 1905 komponierte SIEBTE SYMPHONIE in seinem Schaffen einen Punkt, an dem sich in der Rezeptionsgeschichte Beobachtungen, daß dem verwendeten Material bereits alle Spuren gesellschaftlicher Verwendung und umweltlicher Einflüsse anhaften und eben dies zum Gegenstand des Komponierens gemacht wurde, kritisch auszuwirken beginnen. Hermann Danuser hat diese Rezeptionsgeschichte am Beispiel der SIEBTEN rekonstruiert, in deren Bewertung sich manche Diskrepanzen der Mahler-Rezeption bis heute nachweisen lassen.¹⁷³ Dieser Prozeß, der insgesamt zu einer Kehrtwende in der Einschätzung von Mahlers Schaffen führte, enthält – von Danuser pointiert herausgearbeitet¹⁷⁴ – auch Spuren der ursprünglichen zeitgenössischen Mahler-Kritik. Als Folge der überwundenen Tabuisierung wurde das scheinbar Unzureichende, das Überhobene einer Entdeckung der Heterogenität der Kompositionsweise Mahlers gutgeschrieben und als der Moderne zugehörig erkannt.

Wie ist es zu verstehen, daß sich ein Musiker beim Komponieren vor der Welt zurückzieht, sein Heraustreten aus der Alltagssituation als verinnerlichte Daseinsform reflektiert und der kompositorische Prozeß als existentielle Herausforderung erlebt wird? Wie, daß sich Mahlers Musik für die Argumentation eignet zu zeigen, wie dabei innerhalb der Material- und Strukturverhältnisse die *relative Autonomie des künstlerischen Feldes* zur Geltung gebracht wird (vgl. Kap. 2.2.3)?

Hinter der von Danuser aufgeworfenen Problematik steht allgemein die Frage, welche Haltung die Musikforschung zur Selbstbeschreibung und Selbstreflexion eines Komponisten einerseits einnimmt und wie sie das Verhältnis des Komponisten zu dem Innen und Außen seines Produktionsfeldes andererseits verobjektiviert. Für die soziologische Forschung ist der Standpunkt fragwürdig geworden, kompositorisches Handeln seiner offensichtlichen Unbeobachtbarkeit wegen auf einen metaphysischen Akt einer Schöpfung zu reduzieren, um es der empirischen Faßbarkeit zu entziehen. Die musikwissenschaftliche Skizzenforschung tritt dem bereits seit geraumer Zeit mit Methoden entgegen, die kompositorisches Handeln durch den ›Blick in die Lieder‹ in Teilen empirisch beobachtbar ma-

¹⁷³ Danuser 1991: S. 244-255.

¹⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 55.

chen.¹⁷⁵ Mahlers Eintreten in die außeralltägliche Situation des Komponierens entspricht entgegen jeder intuitionistischen Vermutung geradezu emphatisch einem Eintreten in das Feld der musikalischen Produktion, um sich unter Bedingungen, die denen eines Labors gleichen, den *inneren* Bindungen an das Feld zu überlassen. Je nach Disposition des Künstlers wirken sich die „sozialen Determinismen, deren Spur das Kunstwerk an sich trägt“, so Bourdieu, „zum einen über den Habitus des Produzenten aus, verweisen damit auf die sozialen Bedingungen seiner Produktion als soziales Subjekt (Familie usw.) und als Produzent (Schule, Berufskontakte usw.), zum anderen über die sozialen Ansprüche und Zwänge, die der von ihm in einem bestimmten (mehr oder minder autonomen) Produktionsfeld eingenommenen Position eingeschrieben sind.“¹⁷⁶ Dieser Akt besitzt bei Mahler insofern eine eigene Dramatik, weil das Komponieren mit Ortswechseln und einer Reduktion von Kontakten verbunden wird, um unmittelbaren Zwängen des sozialen Umfelds zu entgehen (z. B. dem Theaterbetrieb, später selbst der Familie).

Der Ort, an dem sich das Komponieren intuitionsästhetisch schließlich vollzieht, gleicht aus gesellschaftlicher Perspektive ungefähr dem Ort, an den man – ich erinnere hier an das zu Anfang gewählte Bild von Foucault – sich selbst im Spiegel gewahrt. Die Produktion von Kunst wird an eine Stelle versetzt, die es gar nicht gibt. Der Raum der künstlerischen Produktion wird als Heterotopie der gesellschaftlichen Verortung entzogen. Auf eine verblüffende Weise tun sich Korrespondenzen auf zwischen Mahlers berühmtem Wort „Ich sehe immer mehr: man komponiert nicht, man w i r d komponiert“¹⁷⁷ und der genieästhetikkritischen Entgegensetzung Bourdieus, „Subjekt des Kunstwerks ist also nie weder der einzelne Künstler, diese augenscheinliche Ursache, noch eine soziale Gruppe“¹⁷⁸.

Das scheinbar Unbewußte, ja Irrationale beim Komponieren besteht in dem inneren Wirken der erworbenen Disposition des Komponisten,

¹⁷⁵ Danuser beschreibt neun Arbeitsebenen (Quellentypen) und nimmt die Rückert-Vertonung ›BLICKE MIR NICHT IN DIE LIEDER‹ (1901) zum Anlaß, den Irrationalitätsmythos der Mahlerschen Schaffensweise zu relativieren (vgl. ders. 1991: S. 56-65).

¹⁷⁶ Pierre Bourdieu 1993: »Aber wer hat denn die ›Schöpfer‹ geschaffen?«, in: ders.: *Soziologische Fragen*, Frankfurt am Main, S. 197-211, hier S. 200.

¹⁷⁷ Mahler, zitiert nach Danuser 1991: S. 54.

¹⁷⁸ Bourdieu 1993: S. 201.

dem Habitus, der das akkumulierte, dem musikalischen Produktionsfeld zugehörige oder durch Beobachtung gewonnene Wissen bei der kompositorischen Arbeit in Beziehung setzt. Die musikalische Welt, die sich Mahler nach seinen eigenen Worten aus Mitteln der Technik aufbauen will, sind Mittel, die wissenssoziologisch *ihm* – weil „als objektive Wahrheit gelernt“¹⁷⁹ – auf andere Weise zur Verfügung stehen – weil jene Wahrheit „als subjektive Wirklichkeit internalisiert“ wurde – als anderen. In der Unterscheidung der Musikforschung zwischen den „schöpferischen Mystifikationen“¹⁸⁰ eines Komponisten und dem Faktischen werden wir des Paradoxons ansichtig, daß „der Mensch fähig ist, eine Welt zu produzieren, die er dann anders denn als ein menschliches Produkt erlebt“¹⁸¹. Letzteres gilt allerdings nicht nur für den Produzenten des Kunstwerks selbst, sondern auch für alle diejenigen, die es unter den jeweiligen situativen und historischen Bedingungen erleben oder deuten.

In der Rezeption der SIEBTEN SYMPHONIE Mahlers hat sich eine Polarität ergeben, die sich auf das Verhältnis der ersten vier Sätze zu dem fünften, dem ›Rondo-Finale‹, bezieht. Adornos Monographie *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* arbeitet an dem Satz einen Konflikt mit dessen empiristischer Erscheinungsweise heraus.¹⁸² Ohne daß dieser Gesichtspunkt in der Phase nach der Uraufführung unmittelbar eine Rolle gespielt hätte, nimmt Adornos Monographie in dem Umdeutungsprozeß des Finalsatzes eine Schlüsselstellung ein. Dem entspricht im Gegenzug eine von Danuser dargestellte Tendenz zur (postmodernen) Mythisierung Mahlers, die sich bald nach 1970 zu zeigen beginnt.¹⁸³

An der SIEBTEN hebt Adorno zunächst ihre außerordentliche Modernität hervor. Seine Beobachtung, der Tonalität werde ein Ausdruck ab-

¹⁷⁹ Berger/Luckmann 2000: S. 71.

¹⁸⁰ Danuser 1991: S. 56.

¹⁸¹ Berger/Luckmann 2000: S. 65.

¹⁸² Theodor W. Adorno 1997 [1960]: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, = *Die musikalischen Monographien, Gesammelte Schriften Band 13*, Frankfurt am Main, vgl. S. 248f.

¹⁸³ Vgl. Danuser 1991: S. 287, der die Rezeption Mahlers im folgenden einschließlich ihrer postmodernen Variante kritisch dokumentiert, auch wenn trotz mancher theoretischer Versuche überhaupt nicht feststeht, was Postmodernität in der Musik genau besagen will.

verlangt, „dessen sie nicht von sich aus schon nicht mehr fähig“¹⁸⁴ sei, wird zum Prüfstein für das ›Rondo-Finale‹, das er für gescheitert erklärt. Adorno weist auf die „unentwegte Diatonik“ und „deprimierend endlose Wiederholungen“ der menuetthaften Themenvariante hin. Seine Argumentation soll belegen, daß Mahlers „subjektive Unfähigkeit zum happy end“ sich hier selbst überführt.¹⁸⁵ Die Handhabung der Diatonik deckt sich mit der Setzung von modulationsfreien, oftmals ganz abrupten Reihungen von Tonarten und dem Nebeneinander funktionsfreier Harmonien, bis das so zusammenmontierte, extrem kleinteilig gearbeitete ›Rondo-Finale‹ strukturell den Bogen zurück zum ersten Satz schlägt. Aus dem Reigen von Themen sticht eines hervor, welches das MEISTERSINGER-Vorspiel von Wagner zitiert. Es leistet hermeneutische Unterstützung bei der Deutung des Rondos „als Tableau, als Szene mit buntem Getümmel“.¹⁸⁶ Anstelle einer formalen musikalischen Logik beobachtet Adorno eine offen zu Tage tretende Tendenz zum Dokumentarischen.¹⁸⁷

Um diese Argumentationslinie zu verstehen, ist es erforderlich, auf die Deutungshöhe ihrer Vorgängerin, der SECHSTEN SYMPHONIE in a-Moll (1903-1906), hinzuweisen, die als tragische Symphonie in Mahlers Schaffen schlechthin gilt. Die Hammerschläge im Finale der Symphonie sind Schicksalsschläge, biographisch und historisch. So glaubt Wolfram Steinbeck, in Mahler SIEBTER sei das Erlebnis metaphysischer Leere nach der tragischen Programmatik der SECHSTEN SYMPHONIE zu erkennen.¹⁸⁸ Da hilft es nicht, daß zur SIEBTEN SYMPHONIE eine signifikante Überschneidung mit dem tragischen Vorgängerwerk gehört: In den Beginn der ersten ›Nachtmusik‹ (zweiter Satz: Allegro moderato) fährt das Dur-Moll-Emblem der SECHSTEN hinein (Takt 28f.), das in dem Dur-Moll-Kontrast der Anfangstakte schon angelegt ist. Das Scheitern der SIEBTEN SYMPHONIE – nunmehr im ganzen – erklärt sich aus der Strapazierung von Mitteln,

¹⁸⁴ Adorno 1997: S. 168.

¹⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 281f.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 281.

¹⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 289.

¹⁸⁸ Wolfram Steinbeck 2002: »Gustav Mahler und das Ende einer Gattung«, in: Wolfram Steinbeck/Christoph von Blumröder 2002: *Die Symphonie im 19. Und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900*, = *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. v. Siegfried Mauser, Band 3/2, Laaber, S. 45-92, hier S. 88.

die sich emphatisch der Außenwelt zuwenden, obwohl Steinbeck über die Universalitätsvorstellungen Mahlers völlig zutreffend darlegt, daß sich Mahlers Symphonik insgesamt „nur *in* ihrer bunten Vielfalt, *in* ihrer Offenheit und *in* ihrer Zerrissenheit“¹⁸⁹ fassen lasse.

Umgekehrt könnte man nun dahingehend argumentieren, daß die SIEBTE in diesem Sinne die Probe auf's Exempel darstellt. Das heißt, zunächst müßte pragmatisch festgestellt werden, daß die SIEBTE nicht unter der Bedingung einer unerreichbaren Fortsetzung der vorigen zu betrachten ist, sondern als Alternativentwurf im Sinne von Gattungsvarianz und von professionellem Handeln als Komponist.¹⁹⁰ Überschneidungen auf der Symbolebene der SECHSTEN und SIEBTEN SYMPHONIE deuten in diese Richtung, zu nennen wäre der Gebrauch der Glocken und Herdenglocken oder das Dur-Moll-Emblem. Auch steht die Komponistenmeinung gegen die spätere Forschungsmeinung: Schönberg und Berg, der 1908 bei der Uraufführung in Prag anwesend war und Mahler bei der Korrektur der Stimmen half, haben den Deduktionszusammenhang der thematisch-motivischen Struktur des Finales geschätzt.

Nichts deutet darauf hin, daß der episodische Verlauf dem Eindruck einer schlüssigen Formwahrnehmung *comme il faut* widersprochen hätte: „Welcher Satz mir am liebsten war: Jeder! Ich kann keinen Unterschied machen ... Und so durchsichtig ist mir alles vorgekommen. Schließlich, beim ersten Mal Hören habe ich so viele Formfeinheiten empfunden, konnte stets eine Hauptlinie verfolgen. Es war mir ein außerordentlicher Genuß. Ich begreife gar nicht, daß ich früher dazu nicht zu haben war.“¹⁹¹ Was den Präferenzwechsel Schönbergs veranlaßt hat, der, wie schon angedeutet, eine gewisse Ambivalenz beibehielt, kann durch Merkmale der Komposition begründet werden, die ihn selbst zu dieser Zeit ungemein beschäftigt hatten. Auch Bergs mündlicher Bericht von der Uraufführung, über den wir nur spekulieren können, wird nicht ohne Wirkung geblieben sein.

¹⁸⁹ Steinbeck 2002: S. 47. Über Mahlers Empiriebezug vgl. Adorno 1997: S. 258.

¹⁹⁰ Paarigkeit mit entgegengesetzten Zielsetzungen ist nicht selten ein kompositorisches Schaffensprinzip. Siehe etwa Beethovens FÜNFTEN und SECHSTEN SYMPHONIE op. 67 und op. 68 sowie die SIEBTE und ACHTE SYMPHONIE op. 92 und op. 93.

¹⁹¹ Schönberg, Brief vom 29. Dezember 1909, zitiert nach Mahler 1949: S. 448.

3.5.1 Eine stadtmusikalische Spurensuche: Reisen, Erleben, Erinnern

Begeben wir uns auf Spurensuche: Simmels und Lessings beschriebene Veränderungen des alltäglichen Erlebens der akustischen Umwelt in der Zeit um 1900 sind gesamtdiagnostisch auf Mahler übertragbar. Die Geschichte der auditiven Wahrnehmung des urbanisierten Raums scheint die Geschichte einer metaphysischen Krise des Hörens zu erzählen, die bei Lessing greifbar und von Lefèbvre in den Zusammenhang eines Strukturwandels und einem Diskursivwerden der Wahrnehmung gestellt wird, wodurch schließlich diese Strukturen neu ausgerichtet wurden.

Wie lassen sich die teilweise erst viel später als heterogen und als dokumentarisch herausgestellten Aspekte des Mahlerschen Werks auf diese zeitliche Situation rückbeziehen? Und mit welchem Recht kann die erst *a posteriori* eruierte Problematik der SIEBTEN mit einem Diskurs in Verbindung gebracht werden, der den räumlichen Bezug und die Verräumlichung von Musik in kritischer, struktureller und empirischer Hinsicht thematisiert? Benötigt nicht Mahlers Klang-Bilderwelt, von Adorno – wir denken an die Landschaftsmetaphorik des Schubert-Essays von 1928 zurück – als „ländlich-landschaftlich“ und als „kleinstädtisch“¹⁹² dargestellt, geradezu die Grundlage einer urbanisierten Wahrnehmung, damit die Empfindungen auf dem Lande und in der Natur überhaupt zum transzendenten Sehnsuchtshorizont städtischen Lebens gemacht werden können?

Während des 19. Jahrhunderts beginnen Komponisten, Reiseerlebnisse in ihren Werken zu thematisieren und dabei auch Erinnerungen an Städte episodisch und koloristisch festzuhalten. Vermittelnd wirkt hierbei eine neue Form der Auseinandersetzung mit dem Wandern und dem Reisen, die das Unterwegssein im Spiegel der eigenen Seelenlandschaft beschreibt. Dem Genre einer reflexiv gewordenen Reiseliteratur, in der neben der Schilderung von Natur-, Kunst- und existentiellen Erlebnissen sozialkritische Beobachtungen chiffriert werden, gehört Wilhelm Müllers Dichtung *Die Winterreise* (1823) an, in der in Schuberts Vertonung DIE WINTERREISE op. 89 (D 911; 1827) das Wandern in aktueller krisenhafter Bedeutung thematisiert wird. Die soziale Welt weist Brüche auf. Wandern

¹⁹² Adorno 1997: *Mahler*, S. 195.

und Reisen verändern im 19. Jahrhundert ihren traditionellen Charakter. Betroffen davon ist der Handwerker, der eine neue Arbeitsstätte suchend auf Wanderschaft geht und in die Mühlen der Industrialisierung gerät. Schubert teilt sich dies als ein in der Dichtung reflektiertes Moment mit, das sich auf Erfahrungen mit einer sich seit Beginn der Industrialisierung schleichend enttraditionalisierenden Arbeitswelt bezieht, in der aus Wanderschaft Migration wird, und der Migration nicht nur symbolisch die existentielle Katastrophe folgen kann.¹⁹³ Der Wanderer reflektiert seine Obsession des Nichtankommens, des Nichtwiederkehrens, der Fremdheit und des Fremdbleibens, die in dem Lied DER WANDERER (D 489) thematisiert wird. Auf die Paradoxie von Annäherung und Entfernung in der Harmonik wurde oben bereits eingegangen.¹⁹⁴

Étienne Pivert de Senancours Briefroman *Oberman* (1804), der eine fiktive Schweizer Landschaft entstehen läßt, und Lord George Gordon Byrons Dichtung *Childe Harold's pilgrimage* (1812 und 1818) werden im Sinne eines Reisens als Unterwegssein zu sich selbst von Berlioz und Liszt aufgegriffen und regen Berlioz zu der Programmsymphonie HAROLD EN ITALIE op. 16 (1834) an, Liszt zu den ANNÉES DE PÈLERINAGE, beginnend mit dem ALBUM D'UN VOYAGEUR (1834-1836) als Vorgängerausfassung. Darin werden mit Lyon und Genf konkret Städte thematisiert: »LYON« einstweilen noch konventionell in Form einer heroischen Schlachtenmusik, die sich auf das Ereignis des dortigen Arbeiteraufstands von

¹⁹³ Für den im preußischen Dienst wirkenden Müller sind die verheerenden Bedingungen etwa der Fabrikarbeit ebenso sichtbar, wie bildungs- und gesundheitspolitische Minimalstandards praktisch nicht vorhanden sind. Mit dem Namen des Staatskanzlers Carl August Fürst von Hardenberg (1750-1822) sind erste Schritte verbunden, der in einem Runderlaß vom 5. September 1817 an die Oberpräsidenten Preußens vor allem die verbreitete Kinderarbeit ins Visier nimmt: es werde eine „Erziehung zum Fabrikarbeiter auf Kosten der Erziehung zum Menschen und Staatsbürger betrieben“, und der „Zukunftsgeist“, so Hardenberg, sei „auf Kosten des Fleißes und der Häuslichkeit hierin oft zu weit gegangen“. »Runderlaß des Staatskanzlers v. Hardenberg an die Oberpräsidenten: Merckel in Breslau, v. Heydebreck in Berlin, v. Bülow in Magdeburg, v. Vincke in Münster, Graf Solms-Laubach in Köln und den Staatsminister v. Ingersleben in Koblenz. Grohnde, 5. September 1817«, in: Jürgen Kuczinski, *Hardenbergs Umfrage über die Lage der Kinder in den Fabriken und andere Dokumente aus der Frühgeschichte der Lage der Arbeiter (= Die Geschichte der Lage der Arbeiter unter dem Kapitalismus, Band 8)*, Berlin 1960, S. 23-26, hier S. 25.

¹⁹⁴ Siehe Kap. 1.4.2 in diesem Buch.

1834 bezieht.¹⁹⁵ Hinsichtlich von ›LES CLOCHES DE GÉNÈVE‹ wäre das Glockenläuten in Bezug auf den Melancholie-Topos zu erwähnen.

Doch die Innenansichten von Liszts öffentlicher Rolle als reisender Virtuose mit all den Stationen seiner Künstlerexistenz tragen Merkmale, die in einer romantischen Thematisierung der Pilgerschaft nicht mehr aufgehen.¹⁹⁶ Auch der Typus der klassischen Bildungsreise, der *grand tour*, unterliegt der Veränderung. In den Entdeckungs-, Forschungs-, Badereisen und Bergbesteigungen findet eine Ausdifferenzierung des Reisens¹⁹⁷ und Wanderns statt, die das Erleben des physischen Raums neu nutzt: darunter selbst die schauerlichen und gefährlichen Seiten der Natur, die zuvor noch unter dem Aspekt einer Ästhetik des Erhabenen rezipiert und rubriziert wurden. Dampfschiffahrt und Eisenbahn lassen die gefühlten Raumdistanzen zusammenschrumpfen: wir wohnen der Entstehung des modernen Tourismus und des *kunstkonsumierenden* Publikums bei. Das Virtuosenwesen in der Ausprägung des 19. Jahrhunderts wird wesentlich von der Entwicklung und Beschleunigung des Verkehrswesens begünstigt. Ohne das Unruhemoment stets wechselnder Orte ist das Virtuosität und die „phantomhaften Existenz des Virtuosen“¹⁹⁸ nicht vorstellbar. Manche Orte hinterlassen die Erinnerung an sie nicht nur in musikalischen Bildern, sondern auch in akustischen Zeichen.

¹⁹⁵ Der Anstoß zu dem Werk geht auf den katholisch-liberalen Sozialreformer Félicité de Lamennais (1782-1854) zurück. Liszt stellt ›LYON‹ ein Zitat von Lamennais voran. Klavierstücke, die 1840 unter dem Titel VENEZIA E NAPOLI komponiert und sogar gestochen werden, erscheinen erst sehr viel später, nämlich 1861 als Supplement des zweiten Teils der ANNÉES DE PÈLERINAGE – ITALIE.

¹⁹⁶ Gerhard Herrgott 2008: *Wanderer-Fantasien. Franz Liszt und die Figuren des Begehrens. Mit der französischen Version: Imaginations du Promeneur*, = Preprint 342, hrsg. v. Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin, <http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P342.PDF>, Zugriff 24. November 2010.

¹⁹⁷ Die Entstehung der Badereise schildert Alain Corbin 1990: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840*, Berlin; zur Reise in der Romantik siehe Attilio Brilli 2001: *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die ›Grand Tour‹*, Berlin, S. 66ff.

¹⁹⁸ Siehe Michael Gamper 2006 : »Der Virtuose und das Publikum. Kulturkritik im Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts«, in: Hans-Georg von Arburg et al. (Hrsg.) 2006: *Virtuosität. Kult und Krise in Literatur und Kunst der Moderne*, Göttingen, vgl. S. 69ff. (hier S. 70), wo unter anderem auch von der Entortung des Virtuosen die Rede ist.

Glocken verkünden als akustisches Kommunikationssystem die symbolische Macht über die Zeit im Dienste von Kirche und Stadtverwaltung. Eine eigene musikalische Gattung, der Carillon, bezieht sich sowohl auf die typische Tonzusammenstellung eines Geläuts in Kirchtürmen und Uhrentürmen von Rathäusern. Städte unterhalten eigene Glockentürme, in den Niederlanden und Frankreich ›Beffroi‹ genannt, die von einem Carillonneur mit künstlerischen, Ordnungs-, Beobachtungs-, Wach- und Alarmerungsaufgaben bedient werden. Zuweilen besteht eine Verbindung mit einem Organistenamt. Für Reisende wie für die Einwohner einer Stadt fungieren Glocken und Glockenspiele neben den Signaldiensten als Teil einer lokalen, identitätsstiftenden Empfindungskultur. „La cloche façonne l’habitus ou, si l’on préfère, la culture sensible des communautés.“¹⁹⁹ Corbin und Lessing beschreiben in Übereinstimmung mit dem Säkularisierungsprozeß und dessen Folgen für das städtische Leben, das Läuten beginne im 19. Jahrhundert der vertrauten akustischen Umwelt zu entwachsen. Damit zerbricht allmählich der Rahmen seiner identitätsstiftenden Leistungen²⁰⁰, während es zu einer Privatisierung des Religiösen kommt. Die traditionelle Bedeutung des Lätens wird durch die Einbindung in das Netz urbaner Lärmerfahrung aus dem Gleichgewicht gebracht. Letztlich trägt dieser Prozeß jedoch zu einer Vervielfältigung der Möglichkeiten bei, das Läuten von Glocken in Musik anzubringen: Neben seiner ursprünglichen regulativen, symbolischen, auratischen Bedeutung treten illustrative und touristische Auffassungsweisen. In diesen, von der Moderne bereits gebrochenen Horizont ist ›LES CLOCHES DE GÈNÈVE‹ einzuordnen, das mit der Gattungsbezeichnung als ›Nocturne‹ den nostalgischen Aspekt unterstreicht.

Mit dem Hinweis auf den mechanischen, viertelstündigen Uhrenschlag vom Uhrenturm des ›Palace of Westminster‹ und seinem 1859 in Betrieb genommenen, weltberühmt geworden Geläut des ›Big Ben‹ möchte ich zur Thematisierung von Städten durch Stadtmusiken und stadttypische Signale übergehen. Längst ertönt ›Big Ben‹ als akustisches Markenzeichen Londons in Millionen von Haushalten, original Schwarzwälder

¹⁹⁹ Alain Corbin 1994: *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, S. 99.

²⁰⁰ Lessing 1908: vgl. S. 50ff.; Corbin 1994: vgl. S. 239ff.

Kukucksuhren und in der Öffentlichkeit – auch auf der ›Rothenburg‹ im westfälischen Münster. Die musikalischen Schilderungen in der ZWEITEN SYMPHONIE ›*A London Symphony*‹ (1910-1913) von Ralph Vaughan Williams als Beispiel für eine Londoner Stadtmusik sind ohne den ›Big Ben‹ nicht mehr vorstellbar. An die Gattungstradition des Carillon anknüpfend, ist das Motiv des ›Big Ben‹ in der französischen Orgelsymphonik präsent, so in Louis Vierne's ›*Carillon de Westminster*‹ aus den PIÈCES DE FANTASIE (1926) op. 53.

Paris nimmt als zentraler Ort des 19. Jahrhunderts immer wieder eine katalytische Stellung bei der Konzeption von Stadtmusikern ein. Das trifft auch für den russischen Komponisten Mikhail Glinka (1804-1857) zu, der die neuen Möglichkeiten des Reisens nutzt, ohne daß Paris hierbei selbst thematisiert worden wäre. Seine Ouvertüre SOUVENIR D'UNE NUIT D'ÉTÉ À MADRID (1848/1851) ist die zweite der beiden Arbeiten des Komponisten, die sich mit Spanien befassen. Glinkas SOUVENIR kann als frühes Beispiel einer Stadtmusik gelten, weil er das musikalische Geschehen formal episodisch, gleichsam szenisch gliedert und so einen typischen Lebensstil der spanischen Stadt musikalisch interpretiert. Das Vorgehen kommt dem einer Symphonischen Dichtung recht nahe. Anregungen dazu mag Glinka von Berlioz und seiner Ouvertüre LE CARNAVAL ROMAIN op. 9 (1843-1844) empfangen haben, dem er 1844 in Paris begegnete.²⁰¹ Berlioz entlehnt die Themen seinem BENVENUTO CELLINI (1834-1838) und erzeugt italienisches Kolorit.

Ähnlich verfuhr Glinka zuerst in der Ouvertüre JOTA ARAGONESE (1845) über spanische Motive. Erst das erwähnte zweite Werk Glinkas erweist sich als konzeptionell mehrschichtiger; es zeichnet sich durch Schnitte in der Textur aus, die in ihrer Umgebung melodisch wie stilistisch fremd wirken – sie klingen russisch: ein Kunstgriff, mit dem Glinka – er ist Urheber der russischen Nationaloper – in dem Werk an seine eigene Herkunft erinnert und seinen heimatlichen Sehnsuchtshorizont aus der Ferne kennzeichnet. Die Art der Einblendungen gemahnen verfahrenstechnisch an den Gebrauch der ›idée fixe‹ als Erinnerungsmoment. Peter

²⁰¹ Berlioz erwähnt in seinen *Memoiren* die Bekanntschaft mit Glinkas Musik bei einem Aufenthalt in Rußland, nicht aber die persönlichen Begegnungen mit Glinka in Paris. Siehe Berlioz 1985 [1870]: S. 428f.

Tschaikowskys Sehnsuchtshorizont ist dagegen doppelbödig. Das Streichsextett *SOUVENIR DE FLORENCE* op. 70 (1887/1890) schürt die Erwartung, daß für Florenz typische Themen erklingen könnten. Tatsächlich ist die Erinnerung an Rußland *in* Florenz gemeint, die sich in der Verwendung heimatlicher Melodien äußert.²⁰²

Auf die musikalische Thematisierung des städtischen Raums in Anselm Gerhards Untersuchung *Die Verstädterung der Oper* wurde schon eingegangen. Das Musiktheater bezieht zunehmend die Symbolkraft bestimmter Städte in politischer, milieuhafter, lebensstilistischer und touristischer Absicht mit ein: Ohne daß Paris als sozialer Bezugsraum eigens thematisiert worden wäre, sind die Opern *LA TRAVIATA* (1853) von Giuseppe Verdi nach Alexandre Dumas' d. J. Roman *La Dame aux camélias* (1848) oder *LA BOHÈME* (1896) von Giacomo Puccini ohne diesen Hintergrund nicht vorstellbar, weil die darin geschilderten sozialen Schicksale mit den Pariser Lebensstilen unlösbar verbunden sind. Ebenso verhält es sich mit Jacques Offenbachs Opéras bouffes *MESDAMES DE LA HALLE* (1858) und *LA VIE PARISIENNE* (1866), in denen populäre Musikidiome verwendet werden: Es stehen Ausdrucksformen und stilistische Mittel zur Verfügung, die in ihrer Häufung auf mondänes Leben (Bälle in *LA TRAVIATA*) oder kraft ihrer Typik (>Musette<-Walzer, *LA BOHÈME*) auf den Stadtbezug hinweisen.

3.5.2 Paris oder Das Konzert im Freien

Gustave Charpentiers Oper *LOUISE*²⁰³ (1887-1896), die im Milieu des Montmartre angesiedelt ist und dessen Sprache das Libretto charakteri-

²⁰² Dort vollendete Tschaikowsky auch *PIQUE DAME* (1890) in wenigen Monaten. Für ihn als Homosexuellen war Florenz ein bevorzugtes Ziel, da in Italien keine strafgesetzlich geregelten Repressionen zu befürchten waren. Zu Italien siehe Giovanni Dall'Orto 1993: »Italienische Forschungen im 19. und 20. Jahrhundert« in: Rüdiger Lautmann (Hrsg.) 1993: *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*, Frankfurt/New York, vgl. S. 75-81.

²⁰³ Vgl. Karl Lahm 1958: »O Paris, Paris! Gustave Charpentier, der Sänger vom Montmartre«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 119. Jg., 2/1958, Mainz, S. 72-74; Herbert Schneider 1997: »Charpentier, Gustave«, in: Friedrich Blume (Hrsg.) 1997: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage hrsg. v. Ludwig Finscher,

siert, hat der Komponist als ›roman musical‹ bezeichnet. Das Werk, verstanden als Verismus *après la lettre*, orientiert sich an sozialkritischen Motiven, deren Nähe zu Émile Zola unverkennbar ist. In LOUISE spielt – mehr noch als in LA BOHÈME – die Stadt Paris die eigentliche Hauptrolle. Das kompositorische Profil Charpentiers zeichnet sich dadurch aus, daß er in einem relativ kurzen Zeitraum Werke produziert, die sich paßgenau in das Interesse an Stadtmusiken auf dem Höhepunkt der ›Belle Époque‹ einfügen. Charpentier darf wegen seines Interesses an der klangrealistischen Strukturierung städtischen Lebens sogar als Anreger eines neuen Typs von Stadtmusiken gelten. Auf LOUISE bezogen, haben ihm solche Dramaturgien den unzutreffenden Ruf, Verist zu sein, eingebracht.²⁰⁴ Die Préludes zum Zweiten und Dritten Akt tragen die Überschriften ›Paris s'éveille‹ und ›Paris. Vers la cité lointaine‹.²⁰⁵

Vorbildfunktion haben die SCÈNES von Jules Massenet ausgeübt, bei dem Charpentier am Conservatoire zeitweise studierte. In Form themenorientierter Suiten befaßt sich Massenet mit der musikalischen Charakterisierung dramatischer und fiktionaler (›pittoresker‹) Stoffe, oder er widmet sich städtischen (SCÈNES NAPOLITAINES; 1876) und nationallandschaftlichen (SCÈNES HONGROISES; 1880) Typisierungen – mitunter auch in politischer Akzentuierung (SCÈNES ALSACIENNES. SOUVENIRS; 1882)²⁰⁶. Der Rompreis, den Charpentier 1887 erhielt und antrat, bildete den äußeren Anlaß für den Beginn der Arbeit an der erfolgreichen Symphonischen Suite IMPRESSIONS D'ITALIE (1887-1889), die 1892 im Druck erschien.

Sachteil, Band 4, Kassel et al., Sp. 740-746; Steven Hueber 1999: *French Opera at the Fin de siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford; Gilbert Stöck 2002: »LOUISE«, in: Elisabeth Schmierer (Hrsg.) 2002: *Lexikon der Oper. Band 2*, Laaber, S. 70-72;

²⁰⁴ Alma Mahler, die die Einstudierung von Louise durch Gustav Mahler verfolgt hat, bezeichnet die Korrekturen an der Inszenierung, die Charpentier in Wien 1903 vornahm, später als Vorwegnahme eines Surrealismus. „Aller Verismus wurde mit Recht als veraltet eliminiert.“ A. Mahler 1949: S. 75.

²⁰⁵ Barthelmes 1998: vgl. hierzu S. 30ff.

²⁰⁶ Der Suite ist ein Gedicht über das Elsaß vorangestellt, in dem dessen 1871 erfolgte Annektierung durch das Deutsche Reich beklagt wird. Die Musik geht auf die Besonderheiten des Elsaß ein, etwa auf den dort verwurzelten Protestantismus mit einem Choral, auf den französischen Lebensstil, einer Szenerie ›*Sous les tilleuls*‹ resp. ›Unterlinden‹ in Colmar, und mit der im letzten Satz durch Militärsignale ausgedrückten Vision, wieder französisch zu werden.

Das realistische Verfahrensprinzip deutet sich in Debussys Lob an, der abschließende Satz ›NAPOLI‹ brauche als lustvolle „Darstellung neapolitanischen Straßenlebens“, „keinen Vergleich zu scheuen“.²⁰⁷

Wie ein Roter Faden durchzieht das Werk Charpentiers der Gedanke an Stadtmusiken, die auf Beobachtungen vor Ort beruhen und in dem Nachfolgewerk für LOUISE, das ›Poème lyrique‹ JULIEN OU LA VIE DU POÈTE (1913), weiterverfolgt werden. Doch plötzlich tritt der Plan, einen Zyklus von Symphonischen Dichtungen über europäische Städte komponieren zu wollen, nicht nur in den Hintergrund, sondern er wird nie wieder aufgenommen werden.²⁰⁸ Charpentier, der sich offensichtlich in einen Zwiespalt von intuitionsästhetischer Haltung und der Einsicht in die wirklichen, nämlich empirischen Quellen seiner Anregungen verstrickt hat, verstummt als Komponist bald nach dem Mißerfolg des JULIEN.

Betrachten wir nun die Spuren, welche die musikalischen Stadtbeobachtungen Charpentiers hinterlassen haben. Sie führen zunächst von den IMPRESSIONS D’ITALIE zu den NOCTURNES (1897-1899) von Debussy, einem symphonischen Tryptichon für Frauenchor und Orchester. Bildliche und akustische Szenarien, die inhaltlich mit Paris in Verbindung stehen, werfen – fast unvermeidlich, wenn eine Orchesterpartitur in den Kontext einer Licht- und Farbmeteraphorik gerückt wird²⁰⁹ – die Frage nach den Präferenzen in der Malerei auf, die der Komponist selbst hegte. Hier ist es nicht erforderlich, alle Argumente und Gegenargumente bis zu kritischen Äußerungen von Debussy über die Beziehung seiner Musik zur impressionistischen Kunst zu wiederholen.

Ein Konzert im Freien – ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Arthur Nikisch – läßt Debussy über eine Musik nachdenken, „die eigens fürs »Freie« geschaffen wäre, eine Musik der

²⁰⁷ Claude Debussy 1974: *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, Stuttgart, S. 128 (6. April 1903). Im Französischen benutzt Debussy zur Beschreibung des Klangeindrucks doppelsinnig und wohl in bezug auf Charpentiers Person ironisch das Wort ›débauche‹.

²⁰⁸ Ausgeführt wurde nur die 1911 komponierte, Manuskript gebliebene Symphonische Dichtung MUNICH.

²⁰⁹ Den Anstoß dazu hat Debussy selbst gegeben. Vgl. Jean-Michel Nectoux 2005: *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*, Paris, siehe S. 106, wo der Einleitungstext anlässlich der ersten Gesamtauführung (27. Oktober 1901) abgedruckt ist.

großen Linienzüge, eine Musik der vokalen und instrumentalen Kühnheiten, die sich in der freien Luft entfalten und unbeschwert über den Wipfeln der Bäume schweben würden.“²¹⁰ Den Zusammenhang zwischen diesen Überlegungen und Aussagen Debussys zum zweiten Satz der NOCTURNES, ›Fêtes‹, hat Elke Lang-Becker hergestellt.²¹¹ Zwei Aspekte sind bei räumlichen Imaginationen dieser Art zu berücksichtigen: erstens die Plein-Air-Malerei der Impressionisten, zweitens die Vorstellung „d’un cortège (vision éblouissante et chimérique) passant à travers la fête“ und die „mélange de musique“²¹². Auf der Ebene der Spielanweisungen führt Debussy die räumlichen Absichten der Partitur weiter aus. Die Verbindung zu Charpentier ergibt sich dadurch, daß dieser das Vorhaben einer Musik im Freien mit Arbeiten, die Soli, Chor und Orchester erfordern, SÉRÉNADE À WATTEAU (1896) und LA COURONNEMENT DE LA MUSE (1897), tatsächlich umgesetzt, ja vorweggenommen hat. Seine Freiluftmusik LA COURONNEMENT DE LA MUSE (1897) gliederte Charpentier in LOUISE ein. Imaginationen von Nähe und Ferne, Kommen und Gehen, Schichtung und Unterbrechung, sind, eingefaßt in Ereignisbilder, der strukturelle Gegenstand der IMAGES Nr. 2 ›IBÉRIA‹ (1908). Daß nicht nur bei Debussy, sondern auch bei Ravel Spanien zum Traumziel für Stadtmusiken – so in der RHAPSODIE ESPAGNOLE (1907) – mit einem ›jour de fête‹ erkoren wird, berührt sich mit dem Sachverhalt, daß im Französischen ›Luftschlösser‹ mit dem Ausdruck ›châteaux en Espagne‹ bezeichnet werden können. Indem beide Komponisten Abstand zum Ort ihrer Imagination halten, scheint die Distanz zur empirischen Welt phantasmagorisch gewahrt. Doch wird diese Erlebniswelt durch eine stilistische Konvention vermittelt, die uns gleich noch einmal beschäftigen soll.

Was den Kontext der Symphonischen Dichtung über PARIS. EIN NACHTSTÜCK (THE SONG OF A GREAT CITY)²¹³ betrifft, von Frederick Delius – Engländer mit deutschen Wurzeln und seit 1888 in Paris ansässig – 1899 komponiert, ist es erforderlich, seine Verbindungen zur Kunstszene

²¹⁰ Debussy 1974: S. 44.

²¹¹ Elke Lang-Becker 1982: *Debussy – Nocturnes, = Meisterwerke der Musik. Heft 33*, München, S. 20.

²¹² Debussy, zitiert nach Nectoux 2005: S. 106.

²¹³ So der originale Titel der 1909 bei F. E. C. Leukart in Leipzig verlegten Partitur, die dem Verfasser vorliegt.

mit in Betracht zu ziehen. Als Folge der Unterstützung durch Edvard Grieg bei seinem Vorhaben, Musiker zu werden und nicht Unternehmer zu bleiben, fand Delius Zugang zu norwegischen Musiker- und Künstlerkreisen, in Paris gehört Paul Gauguin zu seinem Umfeld.²¹⁴ Dort lernte er die Künstlerin Hélène Sophie Emilie Rosen kennen, mit der er ab 1897 in Grez-sur-Loing, unweit der Hauptstadt, zusammenlebte. Jean-Michel Nectoux' Darlegungen über das soziale Umfeld von Debussy veranschaulichen, wie sich soziale Gruppierungen unter Künstlern und Musikern bilden und einzelne Überschneidungen zwischen den Kreisen bestehen, ohne daß deshalb ein direkter Kontakt etwa zu Delius zwangsläufig zustande kommen mußte.²¹⁵ Die Nahperspektive läßt es angemessen erscheinen, das Rezeptionsspektrum, das die Möglichkeit der Symphonischen Dichtung PARIS umgibt, mit Blick auf dieses Umfeld zu erweitern.

Peter Revers' Aufsatz zu Delius' musikalischer Stadtbeobachtung endet an den Grenzen der 1899 noch nicht uraufgeführten NOCTURNES von Debussy und der erst 1900 inszenierten Oper LOUISE von Charpentier.²¹⁶ Nicht diese, sondern die erwähnten Arbeiten von Massenet und Charpentier bilden den näheren, unmittelbaren Kontext der Entstehung von PARIS. Zuvor hatte sich Delius vornehmlich mit skandinavischen und amerikanischen Sujets befaßt²¹⁷ – Themen, die von französischen Komponisten nicht bearbeitet wurden. Seine privaten Kontakte und ursprüng-

²¹⁴ Vgl. James Deaville 2008: »Jenseits des Deutschen? Delius in der deutschsprachigen Rezeption«, in: Ulrich Tadday (Hrsg.) 2008: *Frederick Delius, = Musik-Konzepte. Neue Folge 141/142*, VII/2008, München, S. 5-18, hier S. 6f. Anhand von Deavilles Beitrag läßt sich ermessen, wie schwierig es ist, Delius nur einem bestimmten nationalen musikalischen Feld zuzuordnen.

²¹⁵ Vgl. Nectoux 2005: S. 22f.

²¹⁶ Peter Revers 2008: »»Mysterious City – City of pleasures«. Frederick Delius: *Paris. The Song of a great City*«, in: Tadday 2008: S. 117-138.

²¹⁷ Delius verfügt über Erfahrungen mit der musikalischen Imagination von Landschaften. Die viersätzliche FLORIDA SUITE (1886-1887) orientiert sich an dem Zyklus vom Tagesanbruch bis zur Nacht, was seinen Niederschlag in der strukturellen Anlage findet. Delius, der in der FLORIDA SUITE unter anderem Musik der schwarzen Bevölkerung einarbeitet, hält Erinnerungen an einen Aufenthalt fest, der inzwischen seiner beruflichen Vergangenheit als Farmer angehört: Er vollendet die Suite – gefördert von Edvard Grieg – als Studierender des Leipziger Konservatoriums. Von Kontakten zu dem fast gleichaltrigen Gustav Mahler, der zu diesem Zeitpunkt in Leipzig als Kapellmeister wirkte, ist nichts bekannt.

lich eingeschlagene Laufbahn haben die Wahl der Sujets jeweils mitbestimmt. Mit PARIS entsteht ein Werk, in dem die Stadt gleichsam aus der Distanz beobachtet wird. Der Wohnort Grez-sur-Loing wirkt wie ein Abstand, ungefähr wie ihn ein Maler vor seiner Staffelei als Kontrollpunkt einzunehmen pflegt, wenn er einen Eindruck vom Ganzen gewinnen möchte.

Revers' Résumé zu PARIS ist dahingehend zuzustimmen, daß die formale Konzeption der Komposition geeignet ist, ein heterogenes Geschehen zu versinnbildlichen.²¹⁸ Es wäre jedoch eher ungewöhnlich gewesen, am Ende des 19. Jahrhunderts ein formales Konzept vorzufinden, das einer lehrbuchhaften Umsetzung der Sonatenform, die in Grundzügen erkennbar ist, entsprochen hätte. Vielmehr ist die freie episodische Durchdringung die Bedingung der Möglichkeit für das Werk. Die Diskussion über die Form und zur Gattung dagegen markiert die Grenzen des Erwartungshorizonts musikakademischer Konventionen.

Bei der stadtmusikalischen Analyse von PARIS scheint mir eine wichtige Unterscheidung noch nicht getroffen worden zu sein. Eine zeitgenössische Kritik befaßt sich mit der fehlenden Eindeutigkeit der stadtmusikalischen Identität von PARIS und wirft Delius vor, das Werk könnte auch von einer beliebigen anderen Großstadt handeln. Um das Erwachen einer Stadt zu schildern, genügen allgemeine Darstellungsweisen. Es geht um die Differenz des Exemplarischen von Paris als Metropole und des Spezifischen als französische Kapitale mit all ihren divergierenden Lebensstilen: Was dem von Revers zitierten Kritiker aus Boston 1909 wohl gar nicht bewußt werden konnte²¹⁹, ist, daß unter dem Aspekt des Exemplarischen die Allgemeinheit ubiquitärer Wahrnehmungsmuster zur Diskussion steht. Kastagnetten, spanische Tanzklänge und Walzer müssen Hörer auditiv fehlleiten, wenn sie daraus auf ›Paris‹ schließen sollen. Die Klangobjekte sind scheinbar am falschen Platz. Zur großstädtischen Wahrnehmung gehört: Die „conditions synesthésiques habituelles sont perturbées“²²⁰. Mit zunehmender Urbanisierung und Internationalisierung wird es einerseits erschwert, eine Stadt einzig an ihren Geräuschen zu er-

²¹⁸ Revers 2008: siehe S. 137f.

²¹⁹ Siehe ebenda, S. 119f.

²²⁰ Vgl. den Artikel zur ›ubiquité‹ von Amphoux 1995: hier S. 147.

kennen, wenn nicht gerade die Sprache, der örtliche Dialekt, eine spezifische Musik oder charakteristische akustische Signalsysteme lokale Identität identifizierbar machen. Den Eiffelturm kann man nicht hören. (Und wenn doch, dann wäre ein Knirschen in der Stahlkonstruktion ein Grund, den Ort sofort zu verlassen.) Andererseits scheint Delius mit PARIS beiläufig zu belegen, daß in der Stadt spanische Musik gegenwärtig ist. Eine mögliche Ursache für stilistische Präferenzen eines Bizet, Chabrier, Debussy und Ravel, Musiken im spanischen Stil zu komponieren und ein Lebensgefühl des Nachbarlands aus der Distanz heraus zu imaginieren.

Der Beginn von PARIS geht von der Idee eines Urzustandes aus und setzt mit einem Orgelpunkt auf *D* ein. Das von Wagner geprägte Modell – das Vorspiel zu RHEINGOLD – inszeniert Entwicklung als solche.²²¹ Sie nimmt die Vorstellung von Dunkelheit zu Hilfe und verstärkt damit einen Ausdruck von Ambivalenz, der hier als eine bestimmte und beabsichtigte Form semantischer Unbestimmtheit zu verstehen ist.²²² Das „sehend gewordene Ohr“²²³ ist in einem weitaus größeren Maße, als Revers annimmt, vorreflexiv aktiv. Als ästhetisch widersprüchliches Phänomen wird das konkrete Dasein der Stadt (Lefèbvre) gerade wegen seiner Widersprüchlichkeit im künstlerischen Erscheinen transzendiert. Ein leiser Paukenwirbel und der Klang des Kontrafagotts in der tiefsten Lage, den Kontrabässen beigemischt, gestalten die Situation geräuschhaft. Als konkrete Klangimagination aufgefaßt, reproduziert Delius einen akustischen Eindruck, der sich darbietet, wenn man in einer Großstadt zu einem Zeit-

²²¹ Setzt man die Genealogie fort, dann gelangen wir selbstverständlich zu dem Beginn der NEUNTEN SYMPHONIE in d-Moll op. 125 Beethovens. Ganz anders schließlich bei Richard Strauss. Er nimmt in ALSO SPRACH ZARATHUSTRA (1895/96) op. 30 das Wagnersche Vorbild auf, um es – ein *coup de théâtre* – für die spektakuläre Inszenierung einer einfachen Kadenz zu verwenden, die mit Natur und Sonnenaufgang in Beziehung gesetzt wird. Strauss gelingt es in der ALPENSYMPHONIE (1914-1915), den Topos des Tagesanbruchs in der texturalen Auflichtung eines b-Moll-Clusters noch einmal neu zu erfinden.

²²² Der klangliche Urzustand läßt sich als Archetyp auffassen. So beschrieben in Joachim Westerbarkey 1991: *Das Geheimnis. Zur funktionalen Ambivalenz von Kommunikationsstrukturen*, Opladen. Das Unterdeterminierte als Urmotiv gehört zu einer „Fülle von kommunikativ relevanten Phänomenen, durch die intrapersonale Geheimnisse sinnlich erlebt und symbolisch erfahren werden können, ohne <sie> als solche erklärt werden zu müssen“ (S. 61).

²²³ Revers 2008: S. 120.

punkt nach draußen tritt, an dem das städtische Leben fast völlig eingeschlafen ist. Wirkliche Stille existiert nicht mehr. Ein kaum faßbares, tiefes, entsemantisiertes Hintergrundgeräusch dringt an das Ohr, das dem von Barbara Barthelmes beschriebenen „nie endenden geräuschhaften Klangpegel“²²⁴ von Städten entspricht. Der setzt sich um 1900 schon aus einem Restverkehr, Fabriken, Maschinen und anderen Geräuschquellen zusammen, darunter Tanzmusik aus noch geöffneten Lokalen oder – in Paris – 1899 vermutlich Bauarbeiten an der Métro im Untergrund. Die subdominantisch (II. Stufe) einsetzende Oboenmelodie ab Takt 13 (Ziffer 1) trägt den Charakter einer Glockentonfolge (Delius schreibt in der Partitur eine *portato*-Artikulation vor, die den Vergleich erlaubt) – nicht unähnlich den Glocken, die in ›Le matin d’un jour de fête‹ (IMAGES Nr. 2 ›IBÉRIA‹) von Debussy ab Takt 14 immer wieder erklingen.

3.5.3 Lindenau, verfremdete Idylle

Mahlers gedankliche Ketten und Umwege, die zur Konzeption der SIEBTEN SYMPHONIE geführt haben, können wir nicht ergründen.²²⁵ Wir besitzen aber Indizien, die, in etwas anderer Zusammensetzung gelesen, den Blick auf das Werk etwas erweitern könnten. Um den Gedanken an einen klangrealistischen Bezugspunkt, der mit Adornos Eindruck des Dokumentarischen der SIEBTEN konform geht, noch etwas zu motivieren, sei auf die Einstudierung der Oper LOUISE von Charpentier im Frühjahr 1903 in Wien hingewiesen. Mahler befand die Partitur als „glänzend und dramatisch“²²⁶. Charpentier reiste aus Paris nach Wien an, um den Proben beizuwohnen. Die offenbar rasch daraus erwachsene Bekanntschaft mit dem Ehepaar Mahler wird von Mahlers Frau Alma auf anekdotische Weise festgehalten.²²⁷ An LOUISE und den darin enthaltenen nocturneartigen Or-

²²⁴ Barthelmes 1998: S. 31.

²²⁵ Den folgenden Ausführungen liegt Material aus einer Vorlesung über Mahlers SIEBTER SYMPHONIE zugrunde, die der Verfasser am 10. Dezember 2009 an der Musikhochschule Münster gehalten hat.

²²⁶ Alma Mahler 1949: S. 74.

²²⁷ Alma Mahlers Schilderungen (ebenda, S. 74-77) lassen das Bild einer nichtkonformistischen Persönlichkeit mit sympathisch schlechten Manieren entstehen: „Charpentier absolut Bohème. Wir schlossen Freundschaft“ (ebenda, S. 76). Als

chestermusiken ›Paris s'éveille‹, ›Paris. Vers la cité lointaine‹ und an städtischen Szenen hat Mahler weitere Möglichkeiten einer sich realistischer Mittel bedienenden Stadtmusik studieren können. Dem Motiv der erwachenden Stadt sowie den Effekten von Nähe und Ferne werden wir in den musikalischen Szenarien der SIEBTEN SYMPHONIE wiederbegegnen.

Deren stilistische Ausrichtung scheint nach der katastrophischen SECHSTEN jedenfalls auf Idylle gestimmt worden zu sein, ohne daß deren Schatten ganz verschwunden wären. 1904 hat die übergreifende inhaltliche Festlegung des Werks auf das Sujet ›Nacht‹ festgestanden. Bauskizzen, schreibt Alma Mahler, wurden entworfen. Mahler „schwebten bei den Nachtmusiken Eichendorffsche Visionen vor, plätschernde Brunnen, deutsche Romantik. Sonst ist die Symphonie programmlos.“²²⁸ Weitere Gedanken Mahlers sind in einem Brief von Alphons Diepenbrock vom 17. Oktober 1909 an seine Freundin Johanna Jongkindt überliefert.²²⁹ Darin wird eine nächtliche Szenerie geschildert, die sich zusammensetzt aus „Serenade“, „Dämonen“, Hornrufen, Vogelzwitschern, „einer geisternden Scharwache“ und einer „Liebeserklärung an das Weltall“. Ein bildlicher Vergleich Rembrandt van Rijns Bild *De Nachtwacht* (1642) wird herangezogen. Endlich vertreibt „die strahlende Sonne“ die Nacht in einem „hin und wieder zu lärmend[en]“ ›Rondo-Finale‹. Dem entnehmen wir, daß es Mahlers eigene Aussage in Diepenbrocks Mitteilung ist, die sich im Rezeptionsprozeß zu der Kritik an dem Schlußsatz verselbständigen wird.

In keiner anderen Symphonie Mahlers ist die Auswahl des Instrumentariums an der semantischen Charakterisierung des Werks stärker beteiligt als in der SIEBTEN: Das Tenorhorn eröffnet die Symphonie, es gehört der Sphäre der Blasmusik an; Gitarre und Mandoline, die in der zweiten ›Nachtmusik‹ (vierter Satz; ›Andante amoroso‹) erklingen, rufen Erinnerungen an volkstümliches Musizieren wach. Glocken und Herdenglocken decken wie in der SECHSTEN das semantische Spektrum von Zeit, Ewigkeit und pastoraler Stimmung ab, verweisen in der SIEBTEN aber noch stärker auf den Gegensatz von Stadt und Land.

Sozialist gründete Charpentier das Arbeiterkonservatorium ›Mimi Pinson‹ (vgl. ebenda, S. 77).

²²⁸ Alma Mahler 1949: S. 115.

²²⁹ Diepenbrock, wiedergegeben in Floros 1985: S. 186, woraus die folgenden Zitate entnommen sind.

In der spukhaften Phantasie des Scherzos zerren destruktive energetische Kräfte an Ländler und Walzer. Die Intimität der zweiten Nachtmusik wird durch harmonische und texturale Schärfungen der aus der musikalischen Unterhaltungssphäre stammenden Topoi verschiedentlich verfremdet. Bisweilen sogar perspektivisch, wenn Mahler von der einen Gruppe der Violinen ›espressivo‹, von der anderen dagegen ›ohne Ausdruck‹ zu spielen verlangt.²³⁰ Dem Choral ›*Da zu dir der Heiland kam*‹ zu Beginn der ersten Szene aus Wagners MEISTERSINGERN, zitiert im ›Rondo-Finale‹ – um den zu ungenauen Bezug nur auf das Thema des Vorspiels jetzt zu präzisieren –, könnte eine lokalisierende Funktion zukommen: Nürnberg, das Verwaltungszentrum des deutschen Römischen Reichs während der Reformationszeit – hier in Konnotation mit dem Appell für die deutsche autonome Kunst, ist semantisch nicht faßbar. Der Festmusikcharakter des Chorals steht symbolisch für sich selbst.

Aus einem ganz anderen Umfeld stammt das in der SIEBTEN verwendete Lied WIR GEHN NACH LINDENAU, DORT IST DER HIMMEL BLAU!. Nach den von Diepenbrock überlieferten Worten Mahlers handle es sich um eine „typisch jüdische Sache“, die in den „Posaunen-Soli“²³¹ zitiert werde. In der Einleitung des erstens Satzes setzt Mahler besagte Soli mit denen des Tenorhorns thematisch in Beziehung. Damit wird der Hauptgedanke des ›Allegro risoluto, ma non troppo‹ mit dem Lied eng verwoben. So weit ich sehe, ist bisher noch nicht der Versuch unternommen worden, die Herkunft und die Eigenart des Lindenau-Liedes näher zu bestimmen.²³² Mahlers Angabe, es handele sich um etwas Jüdisches, scheint aussagekräftig genug. Doch die Erinnerungen des Komponisten werden sich nun – wie so oft – als philologisch nicht zufriedenstellend erweisen. Das Lied WIR GEHN NACH LINDENAU ist dokumentiert in der musikethnologischen Untersuchung von Lukas Richter über den Berliner Gassenhauer.²³³

²³⁰ Siehe vierter Satz Takte 283 bis 293. Der von Mahler gewünschte Effekt entsteht nur, wenn die Violinen nach deutscher Orchesteraufstellung gegenüber plaziert werden.

²³¹ Diepenbrock, zitiert nach Floros 1985: S. 186.

²³² Reinhold Kubik 2010: »Siebente Symphonie«, in: Peter Revers (Hrsg.) 2010: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke, Band 2*, Laaber 2010, S. 87-118.

²³³ Lukas Richter 2004: *Der Berliner Gassenhauer. Darstellung – Dokumente – Sammlung*, Münster/München/Berlin, siehe die unterschiedlichen Text- und Melodievarianten S. 439-441.

Zunächst ist festzuhalten, daß es außerordentlich viele Orte mit dem Namen Lindenau gibt, so daß die Provenienz und der Zusammenhang mit Mahlers SIEBTER SYMPHONIE zunächst nicht eindeutig festlegbar erscheint – zumal nach Mahlers eigenen Worten ein ganz anderer Bezugshorizont genannt wird. Die Dokumentation von Richter zeigt eine Verbreitung des Gassenhauers im sächsischen und berlinerisch-preußischen Raum um 1880. Wie nicht anders zu erwarten, existiert volkstümliches Melodiegut in verschiedenen Varianten – sowohl in bezug auf die Melodie wie den Text. Bei der Genese des Gassenhauers weist Richter den Zusammenhang mit dem Walzer aus dem Ersten Aufzug (Nr. 3) aus Carl Maria von Webers Oper DER FREISCHÜTZ (1817-1821) nach. Die außerordentliche Popularität des FREISCHÜTZ' macht es wahrscheinlich, daß das Werk als Vorlage zum Nachbau für weiteres Liedgut gedient hat. Ein Vergleich mit dem Beginn des Liedes und der Art, wie Mahler es einarbeitete, zeigt, daß er es nicht nur abgewandelt, sondern geradezu verfremdet hat. Mehr als ein projektiver Rest des Liedes bleibt nicht übrig.

Chansonette von Otto v. Brandesky

Kommt mit nach Lin-de-nau. Da ist der Him-mel blau,
da springt der Zie-gen-bock ver-gnügt auf grü-ner Au! —

T. 27–29

Pos. a2
f stark hervortretend *ff* *sf* *sf*

Abb. 7: WIR GEHN NACH LINDENAU (nach Richter 2004: S. 439);
Gustav Mahler: SIEBTE SYMPHONIE, 1. Satz T. 27-29.

Wie ist Mahler zu dem Lied gekommen? Die wahrscheinlichste Möglichkeit besteht in der Betrachtung eines biographischen Abschnitts in Mahlers Karriere, als er von Juli 1886 bis Mai 1888 neben Arthur Nikisch als Kapellmeister in Leipzig wirkte. Zu dem Zeitpunkt arbeitete er an der ERSTEN SYMPHONIE (1886-1888), die eigenes Liedmaterial verwendet: im

dritten Satz Volksliedmaterial, darunter den Kanon über FRÈRE JACQUES in Moll und nicht genauer verifizierbares jüdisches Liedgut.

Eine Ortslage namens Lindenau wurde im Jahre 1891 nach einer bedeutenden industriellen Entwicklung in die Stadt Leipzig mit weiteren Orten eingemeindet.²³⁴ In der Nähe der Auwiesen gelegen, war Lindenau ursprünglich ein beliebtes Ausflugsziel, dessen Image heute mit dem kräftigen Bild, daß dort der ›Ziegenbock mit seiner Frau im Unterrock‹ tanze, beworben wird. Vorliegende Lesart wurde ihrer Anzüglichkeit wegen häufiger durch andere Textvarianten ersetzt. Da das Lindenau-Lied nachweislich von dem FREISCHÜTZ-Walzer angeregt wurde, mutet es sonderbar an, daß Mahler diese Ähnlichkeit nicht erwähnt, zumal er in Leipzig den FREISCHÜTZ nicht nur aufgeführt hat, sondern mit der Familie von Weber in Kontakt kam. Um nicht zu sagen: *sehr viel näher* in Kontakt kam. Auf Bitte des Enkels Karl von Weber begann Mahler, führt Danuser aus, „die fragmentarisch hinterlassene komische Oper DIE DREI PINTOS aus erhaltenen Entwürfen und weiteren unbekanntem Stücken Webers zu einem spielbaren Werk zu gestalten.“²³⁵ In dieser Zeit lernte Mahler auch die Frau des Hauptmanns Weber kennen, verliebte sich in sie, begann eine Affäre mit ihr, und es kam zum Eklat.

Ob der Gedanke an das Lindenau-Lied, das Mahler in irgendeiner Weise und aus irgendeinem Grund die Leipziger Zeit erinnert hat, im Spiel gewesen war, nachdem ein Ruderschlag auf dem See die sommerliche Stagnation beendet hatte, die Mahler 1905 an der Weiterarbeit an der SIEBTEN zunächst hinderte? Kurz vor der Entdeckung der Affäre von Mahlers Frau mit dem jungen Architekten Walter Gropius erwähnt Mahler diesen knapp fünf Jahre zurückliegenden Augenblick in einem an Alma gerichteten Brief.²³⁶ Ein Lied wird dabei nicht erwähnt. Warum Mahler Diepenbrock gegenüber einen jüdischen Hintergrund aufzeigt, der nun nachweislich nicht besteht, obwohl er sich der jüdischen Prägung vielen

²³⁴ Luise Grundmann, Sabine Tzschaschel, Meike Wollkopf (Hrsg.) 1996: *Leipzig. Ein geographischer Führer durch Stadt und Umland*, Leipzig, vgl. S. 132.

²³⁵ Danuser 1991: S. 21.

²³⁶ Brief an Alma Mahler, Juni 1910, in: A. Mahler 1949: S. 451. Siehe zu den biographischen Begebenheiten den Film von Percy Adlon und Felix Adlon *Mahler auf der Couch* (A/D 2010). Walter Gropius begeht die tragische Fehlleistung, einen Liebesbrief an Alma versehentlich an den „Herrn Hofoperndirector“ zu adressieren.

Liedguts ansonsten genau bewußt ist – diesen Widerspruch kann man hier nur aufzeigen, ohne ihn auflösen zu können.²³⁷

Daß sich hinter den harmlos daherkommenden romantischen Szenarien von nostalgisch plätschernden Brunnen, welche die Selbstdeutung der SIEBTEN prägen, vielleicht auch Erotisches seinen Unterschlupf gefunden hat, macht den Reiz der Traum-Sphäre aus, verscheucht vom ›Rondo-Finale‹. Den stadtmusikalischen Bezugshorizont der SIEBTEN in eine städtische Idylle zu verlegen, hat nur das Industriezeitalter und der aus ihm hervorgegangene Urbanismus erfinden können – womit wir wiederum bei der geistigen Kultur Wiens um die Jahrhundertwende angelangt wären. Der SIEBTEN wohnt mit dem Dokumentarischen und den stadtmusikalischen Bezüge ein Empirismus inne, der sich zuguterletzt mit Glockenklängen und Morgen-Choral gleichsam selbst aus seinem Traum von der empirischen Welt als getarnter Idylle weckt. Das geistig-intellektuelle Klima Wiens kennzeichnet ein Radikalisierung in der Erkenntnis und Handhabung von Sinnesdaten, deren Positivismus auch musikalischerseits in der Lage ist, Brechungen zu denken und die Gewißheit ihrer Wirklichkeit infrage zu stellen.²³⁸ Daß solchen Brechungen durch Affirmation erfolgen können – mit dem Paradox beschäftigt sich nun die Analyse des ›Rondo-Finale‹.

3.5.4 ›Rondo-Finale‹

Adorno hat nachdrücklich auf die angeblich ermüdend häufige Wiederkehr des Menuett-Gedankens hingewiesen. Die Kritik an der Redundanz des Satzes geht, wie wir sahen, auf eine Äußerung von Mahler selbst zurück. Unter den musikalischen Formen gehört das Rondo zu jenen komplexeren Gebilden, deren Struktur ursprünglich im Dienst leichter Faßlichkeit gestanden haben.

Es wird immer ein akademischer Akt bleiben, wenn man daran geht, den formalen Aufbau von Musiken zu dokumentieren, deren Konzeption

²³⁷ Siehe Michael Haber 2009: *Das Jüdische bei Gustav Mahler*, Frankfurt am Main et al., vgl. bes. S. 63ff.

²³⁸ Siehe zu Mach, Boltzmann und Freud bei Prigge 1992: S. 16ff.

nen ihre lehrbuchartigen Voraussetzungen hinter sich lassen. Auf die einfachste Formel reduziert, liegt im Finalsatz der SIEBTEN nichts weniger als die einfachste Gestalt eines Rondos vor, die jedoch wegen der schon angedeuteten Komplexität der Ausführung gar nichts besagt. Ähnlich wie bei manchen Rondos von Mozart oder Schubert handelt es sich um eine verschachtelte formale Strukturgebung.²³⁹ Es empfiehlt sich hier, zunächst vom Einfachsten auszugehen. Hinsichtlich der Proportionen ist eine erstaunlich einfache, beinahe völlig symmetrische Bauweise zu erkennen:

A	B	A	C	A
1-52	53-290	291-308	309-538	539-590
52	238	18	230	52
Takte	Takte	Takte	Takte	Takte

**Abb. 8: Gustav Mahler, SIEBTE SYMPHONIE, Formschema
5. Satz: ›Rondo-Finale‹.**

Zahlreiche Tempovarianten und Taktwechsel setzen die Proportionalität des Schemas in der Wahrnehmung außer kraft. Dennoch können sich die Hörer an der Zeitleiste ihrer CD-Geräte davon überzeugen, daß während des zweiten, nur achtzehntaktigen Ritornelldurchgangs die Hälfte der Satzdauer durchschritten wird. Als Kriterium für die formale Lokalisierung des Ritornells im engeren Sinne ist das Auftreten des virtuoson Paukensosolos anzusetzen (T. 291ff., T. 539ff.).

Im Falle des ›Rondo-Finales‹ besteht das Problem darin, daß Materialien, die formal dem Ritornell zuzurechnen sind, einer offensichtlichen episodischen Unabhängigkeit folgend, einmal hier, einmal dort, einzeln oder in Verbindung mit anderen Motiven und Themen erscheinen. Obwohl die strukturelle Konzeption des Rondos bereits seit den französischen Clavecinisten vorsieht, daß die Couplets motivisch vom Rondeau abgeleitet werden, kommt es bei Mahler nun zu einer Verwischung der

²³⁹ Beispiele sind die Rondos aus dem QUARTETT in Es KV 493, aus den QUIN-TETTEN in C, g und D KV 515, 516 und 593 von Mozart oder aus Schuberts SONATE in G-Dur D 894 für Klavier, das RONDO in h-Moll D 895 für Violine und Klavier oder aus dem TRIO in Es-Dur D 927, von dessen letztem Satz eine noch längere Fassung existiert.

Ordnung in der formalen Hierarchie. In der Zergliederung des Satzes von Constantin Floros taucht das Ritornell nicht weniger als achtmal auf.²⁴⁰ Das ist die pragmatische Antwort auf Mahlers freizügigen Umgang mit einem Modell, wie man es in der musikalischen Entwicklung an der Schwelle der Moderne erwarten kann.

Eine dialektische Annäherung könnte von der Beobachtung ausgehen, daß ein einfaches und zugleich strenges Formschema eingehalten wird, in dem aber mit größtmöglicher Freiheit operiert wurde. Um also nicht sprichwörtlich den Wald vor lauter Bäumen aus den Augen zu verlieren, schlage ich vor, in einem ersten Schritt die Vorstellung einer relationalen Ordnung einzuführen, um die Bedeutung der häufigen Wiederholung nicht nur der Ritornellgedanken, sondern auch die der anderen Bestandteile zu verstehen. Pauken-Solo mit Marsch, Fanfaren-Thema, Meistersinger-Choral, Marschthemen und eine Arabeske sind die Inhalte des Ritornells, die innerhalb des Abschnitts einer Entwicklung unterliegen. Der Übergang zum ersten Couplet erfolgt mit einem plötzlich eingebledeten As-Klang (T. 51f.). Der Grund und die Pointe der Reduktion des mittigen Ritornells auf achtzehn Takte statt zweiundfünfzig besteht darin, daß Mahler das thematische Programm *simultan* ablaufen läßt. Es liegt ein Verfahren vor, das wenig später in Igor Strawinskys PÉTROUCHKA (1911) und im zweiten Satz der SYMPHONY NO. 4 (1911-1916) von Charles Ives spektakulär zur Anwendung kommt.

Wie in einigen Rondo-Sätzen Mozarts und Schuberts verliert der Begriff des Couplets in der Bedeutung einer leicht überschaubaren Formeinheit seinen Sinn. Anstatt eines Zwischensatzes gibt es Zwischensatzbereiche, in denen verschiedene Episoden unterscheidbar sind, und zwar vier Episoden E (in Abb. 9, S. 277, blau markiert), wobei die Beziehungen zu den Motiven des Hauptsatzes, zum Ritornell, mit einer Ausnahme grundsätzlich fortbestehen:

- E-I weist den Charakter eines Marsch-Trios auf und vermischt sich *nicht* mit den Themen und Motiven des Ritornells;
- E-II wird von dem Menuett-Thema und seinen Varianten und Komplexbildungen beherrscht;

²⁴⁰ Floros 1985: S. 205.

- E-III stellt sich als Variante von E-I dar und mischt sich im Gegensatz zu E-I aber mit Motiven des Ritornells;
- E-IV setzt die Marschthematik fort, führt das Hauptthema des ersten Satzes ein und ist durch Orgelpunkte und durch chromatische Rückungen charakterisiert.

Charakteristisch für das ›Rondo-Finale‹ der SIEBTEN ist, daß auch der Begriffs des Refrains in der üblichen Form seinen Sinn verliert. Mahler irritiert den Verlauf der Episoden durch Einblendungen aus dem Ritornell. In der Forschung wird das Problem dadurch gelöst, indem jede Einblendung als Wiederkehr des Refrains gewertet wird.²⁴¹ Ohne Zweifel eine pragmatische Lösung, die den Sinn vermutlich nicht ganz trifft.

Form	Takt	Episoden	Einblendung Ritornell- bausteine	Taktzahlen	Tonartenbewegungen
A	1			52	C: (/As:)
B	53	E-I		26	As:
	79	E-II	M F M	74	C: → D: → C:
	153	E-III		36	a: → A: → a:
	189	E-II	M	102	Des: → C: → A: → Des: → A: → C:
A	291			18	A: /Ges
C	309	E-I		51	Ges:
	360	E-II	F	86	B: → C: → B:
	446	E-IV	F	71	D: → cis: → c: → H: → B: → b: → Des:
	512	E-II		22	C:
A	539			52	C:

Abb. 9: Gustav Mahler: SIEBTE SYMPHONIE, ›Rondo-Finale‹;
episodische Strukturgebung (blau) mit Einblendungen (rot):
M: T. 79ff., 128ff., 189ff.; **F:** T. 120ff., 360ff., 446ff.

²⁴¹ Diese Überzeugung übernimmt Kubik von Floros. Vgl. Kubik 2010: S. 110-113.

Der Meistersinger-Choral M (T. 15ff.) und das Fanfaren-Thema F (T. 7ff.) nehmen eine ohrenfällige Position ein (M und F beide in Abb. 9 rot markiert): Der Eindruck des Wiedereintritts des Ritornells scheint einleuchtend, zumal Motivvarianten aus dem Ritornell ebenfalls ständig präsent sind. Aus dem Formschema ist zu ersehen, daß sich die Zwischensatz-Bereiche in ihrem thematischen Aufbau weitgehend ähneln. Mahler hat alle Gewichtungen verändert: Episode E-I verdoppelt sich beinahe auf den Umfang des Ritornells zu Anfang und Schluß, Episode E-II erfährt eine leichte Erweiterung. Ebenfalls fast genau verdoppelt stellt sich Episode E-IV gegenüber E-III dar; die Wiederholung der Episode E-II im Zwischensatz ist mit einer drastischen Kürzung verbunden. Im Zuge einer Gesamtfinallösung hat Mahler die Episode E-III gegen E-IV ausgetauscht, welche das Hauptthema des ersten Satzes einführt: ab Takt 446 in einer komplexen Verbindung mit dem Fanfaren-Thema.

Auch sind neben der Wiederholung einiger harmonischer Symmetrieverhältnisse Änderungen zu beobachten. Überwiegen in den Tonartenrelationen zunächst Terzbeziehungen, so ist in Episode E-IV ein starkes chromatisches Gefälle zu erkennen. Den Orgelpunkten sind Glocken, Tamtam, Große Trommel und Pauken abwechselnd zugeordnet. Das Läuten der Glocken beschränkt sich im übrigen auf den Zwischensatz-Bereich C und das Schlußritornell, und zwar insgesamt siebenmal²⁴²: erstmalig zu Beginn der Episode E-II (T. 360ff.), dreimal in der Episode E-IV (T. 446ff., 476ff., 486ff.), dann weitere dreimal unmittelbar nacheinander gegen Ende (T. 558ff., 573ff., 581ff.).²⁴³

Ein Netz von Umformungen und Einblendungen, die schon Gehörtes in stets wechselnden auditiv-perspektivischen Einstellungen zeigen, um sich in einem Knotenpunkt der Simultaneität zu vereinen und diesen wieder zu verlassen: Alles dies zusammengenommen ist vergleichbar mit

²⁴² Daß Mahler zum Glockenläuten auf der Bühne ein nicht ganz entspanntes Verhältnis gehabt hat, erfährt man aus einem Brief aus Lemberg von 1903 über Puccinis Oper TOSCA (1900). Mahler berichtet von „fortwährendem Glockengebimmel“ oder daß „riesig gebimbambummelt“ werde (A. Mahler 1949: S. 287). Er verließ die Aufführung vorzeitig. Mahler hat offenbar großen Wert auf die Unterscheidung zwischen einer Verwendung in echter symbolischer Bedeutung und ecclesiastischem Lärm auf der Bühne gelegt.

²⁴³ Sicherlich ist die Siebenzahl des Lätens kein Zufall: es ist *die* heilige Zahl des Judentums und eine symbolische Konvention zugleich.

einem Klangerleben, das sich Hörer selber verschaffen können, indem sie sich durch einen Raum bewegen, in dem mehrere musikalische und klangliche Ereignisse stattfinden. Das Fiktive der Situation, die eigentlich das Bewegungsmuster eines fiktiven Hörers darstellt, liegt eben genau darin, daß Mahler den Bewegungsvorgang mit all seinen Brechungen ausgearbeitet hat. Wieder sind die Bezugsebenen vertauscht, die Musik bewegt sich *für* den Hörer: thematisiert durch eine reflexiv gewordene Handhabung der Rondoform.

Das in Abb. 9 gezeigte Modell gelangt von der Relationierung der Teile zwanglos zu einer Hierarchisierung der Refrain-Struktur. Die traditionelle Ebene stellt Abb. 8 dar; sie bildet die alles umspannende Hülle, die den qualitativen Unterschied zwischen dem Refrain mit Pauken-Solo und den Einblendungen berücksichtigt. Die Modernität des Mahlerschen Verfahrens, die Transformation der Rondo-Struktur, besteht in der Handhabung des Refrains als ein Refrain ersten und zweiten Grades. Damit wird eine Komplexitätsreduktion durch Differenzierung ermöglicht. Bleibt diese aus, reagiert die Analyse reflexhaft, aber nicht reflexiv. Als „ungeheuer lang aber grandios ist dieser Satz“²⁴⁴, hat Mahler das Finale beschrieben und der Kritik eine Selbstbeschreibung in die Hand gegeben, welche die Redundanz des Satzes benennt, ohne den Sinn der Redundanz zu klären. Durch eine Erhöhung des Theorieniveaus in der Formenlehre durch existierende topologische Modelle, die das situative Verstehen von Anordnungen betreffen, kann dieser Mangel behoben werden, indem der Zusammenhang zwischen Komplexität und Selektionszwang bei redundanten Strukturen aufgezeigt wird.²⁴⁵

Dieser Zusammenhang kann am Beispiel Mahlers nun verdeutlicht werden. Durch die Hierarchisierung der Refrain-Struktur erhält man faktisch eine Verunschärfung der Form, die dadurch eine Art Raumtiefe in den musikalischen Verlauf hineinbringt. Wenn ich nun das Beispiel des Fußspiels heranziehe, das Bourdieu und Loïc Waquant in Anknüpfung an Merleau-Ponty diskutieren, dann geht es darum, eine, wie gerade angedeutet, Logik der Unschärfe in das Spiel einzuführen, die Raum für eben

²⁴⁴ Mahler zitiert nach Diepenbrock, in: Floros 1985: S. 186.

²⁴⁵ Luhmann 1998: S. 368f.; zur musikalischen Formenlehre als angewandte Topologie Andreas Speiser 1952: *Die mathematische Denkweise*, Basel. Siehe auch unten S. 365, Fußnote 55.

jene Spontaneität schafft, die Mahler dazu bringt, sich immer wieder anders über sein Werk zu äußern oder wie in dem Rondo redundante Strukturen zu produzieren. Darin offenbart sich die Unschärfe des musiktheoretischen Regelwerks, aber auch die Schwierigkeit der Analyse, mit Unschärfe zurechtzukommen.²⁴⁶

Als Beobachter einer in sich mehrfach gebrochenen akustischen Umwelt

- städtisch/ländlich
- industriell/vorindustriell
- Natur(laut)/vergesellschaftete(r) Natur(laut)
- Kunstmusik/Gebrauchsmusik/Trivialmusik
- Musik/Geräusch

ist er der Beziehung von Komplexität und Selektionszwang in einem Maße ausgesetzt, die sich in dem Habitus seines Komponierens mitteilt. Dieses enthält Merkmale, die raumsoziologisch als Spacing beschrieben werden können, weil sie sich auf Phänomene im physischen Raum beziehen und sich als Form einer Umwelt- und Raumeignung darstellen.

Indem Mahler seine Vorgehensweise so gestaltet, das Städtische nicht ohne das Ländliche zu präsentieren, den Naturlaut nicht unabhängig von seiner Vergesellschaftung hören zu lassen, wird Kunstmusik den weniger legitimen Musikstilen nicht einfach gegenübergestellt; seine Musik bildet vielmehr das relationale Geflecht dieser Gesellschaftlichkeit ab. Dem entspricht eine künstlerische Syntheseleistung, die sich zum Feld der künstlerischen Produktion ebenso reflexiv wie auch polymorph verhält. Eingriffe in die symbolische Ordnung des Feldes, die besagt, musikalische Dinge nicht so zu vermischen, nicht so zu ›deplazieren‹, sind die Folge, erkennbar an der Irritation, die Mahlers Stil der Brechung ausgelöst hat.

Anders gesagt, Mahler erlebt den Bezug seines Aktionsfelds auf Umwelt nicht als *gegeben*, sondern als *gegenwärtig*. Die Unterscheidung zwischen ›gegeben‹ und ›gegenwärtig‹ läßt sich im Falle Mahlers außerdem auf seine Tätigkeit als Dirigent übertragen, in dem er mit der Partitur eines Werks als sein Spielfeld Kraftlinien in es einzeichnet, in denen

²⁴⁶ Siehe Loïc D. J. Wacquant 1996: »Auf dem Weg zu einer Sozialpraxeologie. Struktur und Logik der Soziologie Pierre Bourdieus«, in: Bourdieu · Wacquant 1996: S. 17-93, vgl. hier S. 44f.

zugleich ein gesellschaftliches Verhältnis erkennbar wird: seitens des Publikums als Rezipient eines atmosphärischen, magischen Geschehens, seitens des Orchesters als Erfahrung unmittelbarer Machtausübung.



GUSTAV MAHLER (1906).

Abb. 10: Karikatur von Theo Zasche (1906).

Mahler dirigiert seine ERSTE SYMPHONIE im Ganzkörpereinsatz auf dem ›Schlachtfeld‹ des Orchesters. Zur Berlioz-Kanone akkordiert die Eisenbahn.

Gegenwärtig ist das Spielfeld für Mahler in dem besonderen Sinne, daß er als Dirigent die unmittelbare leibliche Erfahrung mit seiner eigenen Musik macht. Die Trennung der Rollen von Komponist und Dirigent bei Mahler ist deshalb ausdrücklich zu verwerfen. Sie verhindert das Verstehen des Zusammenhangs zwischen Körperlichkeit und Klangenergetik und zwischen Habitus und Hexis, welches umgekehrt gerade Karikaturen (siehe Abb. 10) in ihren besten Momenten zur Erscheinung bringen können.

3.6 Integrative Heterogenität und heterogene Integration: Urbanisierte Musik in den USA

Nationalmusikalische Bestrebungen im Europa des 19. Jahrhunderts verfolgten das Ziel, ihrem Anspruch auf eigene ethnische und kulturelle Identität territorial Ausdruck zu verleihen. Indem historische Stoffe, Mythen und bedeutsame Ereignisse, Volksmusik und Brauchtum eine neue ästhetisch-politische Wertigkeit hinzugewinnen, indem die Verwendung von folkloristischen musikalischen Merkmalen die Palette der Stilistik erweitert, überwinden die nationalen Felder mit ihren kulturellen Eigenheiten vor allem die deutsch-österreichische Dominanz.

Die Bindungen an Europa in den USA am Ende des 19. Jahrhunderts sind stark genug, um nach europäischem Vorbild eine Diskussion in Gang kommen zu lassen, in der darum gerungen wird, worin die Kriterien einer zu schaffenden nationalen amerikanischen Musik bestehen sollen. Während die Landeserschließung auf Kosten der indigenen Urbevölkerung weiter nach Westen vorrückt, Einwanderungswellen aus Europa und auch über den Pazifik die USA erreichen, während Formen der Apartheid nach dem Bürgerkrieg weiterhin das Verhältnis zwischen schwarzer und weißer Bevölkerung prägen, kommt in einigen Großstädten, in denen sich ein Musikleben etabliert hatte – das ›New York Philharmonic Orchestra‹ wurde bereits 1842 gegründet –, die Frage auf: Wie kann unter multikulturellen und multiethnischen Bedingungen die Schaffung einer originären US-amerikanischen Musik in Betracht gezogen werden? Bisher hatten sich die Komponisten in den USA, führt Wolfgang Rathert aus, mit einer „mangelhaft ausgeprägten Identität der Kunstmusik ihres eigenen Landes und der übermächtigen europäischen Tradition auseinander zu setzen.“²⁴⁷ Zur Schlüsselfigur und zum Impulsgeber wird in dieser Diskussion, die vor allem in New York und Chicago geführt wird, Antonín Dvořák.

Warum ausgerechnet Dvořák, der sich als Komponist weder ästhetisch noch politisch in besonderer Weise exponiert hatte, eine solche Rolle zugefallen ist, ist darauf zurückzuführen, daß seine Position nie mit dem

²⁴⁷ Wolfgang Rathert 2004: »Ives' Vermächtnis«, in: Ulrich Tadday (Hrsg.) 2004: *Charles Ives, = Musik-Konzepte Neue Folge 123, I/2004*, München, S. 5-24, hier S. 11.

Ruf eines Polarisierers oder des Vertreters einer Fortschrittspartei in Verbindung gebracht wurde. Daraus auf eine bloße Harmlosigkeit seines Werks oder auf ein mangelndes kompositorisches Problembewußtsein zu schließen, wäre jedoch ebenso falsch, als von ihm nun eine neutrale Haltung in Fragen der Ästhetik zu erwarten.²⁴⁸

3.6.1 Antonín Dvořák in New York: Zur Konstruktion feldübergreifender Wahrnehmung

Dvořáks ästhetische Position läßt sich leicht als konservativ bestimmen – nicht zuletzt wegen seiner Verbindungen zu Eduard Hanslick und Johannes Brahms. Diese Positionierung steht nicht im Widerspruch mit seiner Rolle als einem der Hauptvertreter einer nationalmusikalischen Richtung in Böhmen. Konnte Bedřich Smetanas Griff zur Symphonischen Dichtung noch als Parteinahme für die ›Neudeutsche Schule‹ kritisch verstanden werden, als Haltung gegen das ästhetisch konservative Wien, so zeigt sich diese Konnotation der Symphonischen Dichtung bei Dvořák bereits relativiert. Wenn Dvořák – anders als Wagner – das Merkmal ästhetischer Subversivität fehlt, dann hängt dies mit der inneren Polyvalenz nationalmusikalisch geprägter Praktiken zusammen: Die dezidiert tschechische Stilistik seiner Arbeiten ist nicht darauf reduzierbar, als politische Spitze wahrgenommen zu werden; sie bereichert längst den Bestand stilistischer Möglichkeiten. Politisches und Modisches liegen dicht beieinander.

Der Markterfolg etwa der Slawischen Tänze als leicht rezipierbare, volkstümliche Genreform legen vielmehr noch als die Nationalopern, die über ihre Stoffe wirken, Zeugnis von der Modischwerdung nationalmusikalischer Stile ab. So reihen sie sich mühelos in die Serien Ungarischer Tänze, Ungarischer Rhapsodien, Mazurkas und Polonaisen ein, die mit Barcarolen, Walzern, Polkas und Fandangos um die Gunst des Publikums wetteifern. Von einem wissenssoziologischen Standpunkt verstanden meint Volkstümlichkeit – jenseits prekärer Praktiken in den Medien und

²⁴⁸ Dazu siehe Klaus Döge 1988: »Ein Komponist ohne Problembewußtsein? Bausteine zu einem differenzierten Dvořák-Bild«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 149. Jg., 9/1988, Mainz, vgl. S. 5-10.

auf dem heutigen Musikmarkt (die z. B. vorindustrielle Freizeitszenarien bereitstellen) – eine „geschichtlich gewachsene und verhältnismäßig homogene wie breite Basis menschlicher Kommunikation“ und bezeichnet die gemeinsame „soziale Grundlage einer musikalischen Kultur“²⁴⁹. In diesen kulturellen Horizont mit seinen Denkformen, Empfindungen und Wertkriterien ist der Künstler eingebettet. Ein Anspruch auf diese Rolle, deshalb als „Repräsentant der Gemeinschaft“ zu gelten, wie er von Wagner erhoben worden ist, ergibt sich nur indirekt, und zwar nur dann, wenn man darin das Ergebnis einer sozialen Konstruktion sieht, die auf „reziproken Verhaltenstypisierungen“²⁵⁰ beruht. Die nationalmusikalische Positionierung hat in Dvořák zu ihrer gesellschaftlichen Konformität gefunden. Erst Leoš Janáček wird die stilistischen Akzente tschechischer Musik wieder kritisch verschieben.

Als Dvořák 1891 ein Ruf auf eine Professur für Komposition in den USA erreicht, verfügt er über internationale Anerkennung – seit 1884 insbesondere in England, die durch ein Ehrendoktorat der Universität Cambridge am 16. Juni 1891 ihren vorläufigen Höhepunkt findet. Aufgrund der besagten Einladung von 1891 leitete Dvořák von 1892 bis 1895 das ›National Conservatory‹ in New York. Die auf Ausgleich angelegte Arbeit Dvořáks weckte die Erwartung, sich von seiner Einladung Anregungen in bezug auf drei Aspekte zu versprechen, welche die Chancen für die Entwicklung einer nationalen US-amerikanischen Musik ausloten. Dabei erscheint es wichtig, Dvořáks Stil auch als Ergebnis einer Integration wahrzunehmen, da er mit seiner Symphonik und Kammermusik traditionelle Gattungen nicht infrage stellt.

- Erstens: Wie ist eine nationale Musik in Anbetracht der kulturellen Vielfalt und Heterogenität einer Gesellschaft mit vielfältigsten Migrationshintergründen möglich?
- Zweitens: Wie gestaltet sich das Verhältnis zur europäischen Musikkultur?
- Drittens: Was kann sie als Orientierungsmaßstab unter veränderten Bedingungen dann weiterhin leisten?

²⁴⁹ Tibor Kneif 1967: »Das triviale Bewußtsein in der Musik«, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.) 1967: *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*, Regensburg, S. 29-52, hier S. 46.

²⁵⁰ Berger/Luckmann 2000: S. 79.

Wir werden gleich sehen, wie Dvořáks reflexive Annäherung an diese Problematik aussieht. In verschiedenen Interviews, die Dvořák Chicagoer und New Yorker Zeitungen gab, werden diese drei zentralen Punkte regelmäßig thematisiert.²⁵¹ Bereits im Mai des Jahres 1893 hat sich Dvořák öffentlich dazu bekannt, das zu verwendende musikalische Material solle auf den Melodien des einfachen Volks basieren. Und er fügt präzisierend hinzu: „that the future of this country must be founded upon what are called the negro melodies. This must be the real foundation of any serious and original school of composition to be developed in the USA. [...] In the negro melodies of America I discover all that is needed for a great and noble school of music.“²⁵² Eine fast beiläufige politische Akzentuierung erhält diese Aussage dadurch, daß hier die Musik der ethnischen Minderheiten ausdrücklich einbezogen wird: jene Minderheiten, deren Rechte vor nicht einmal dreißig Jahren durch den Bürgerkrieg von 1861 bis 1865 erstritten worden sind, oder die Abschiebung der indigenen Bevölkerung in Reservate.

Was die Überlegungen einer weißen privilegierten städtischen Bevölkerungsschicht, die sich um den Aufbau eines Musiklebens bemüht zu einer originären amerikanischen Musik angetrieben hat, zeigen Überlegungen von Frederick Jackson Turner, der über die Herausbildung eines amerikanischen Nationalcharakters spekuliert. 1893, im gleichen Jahr, in dem eine Diskussion um eine nationale amerikanische Musik in Gang kommt, veröffentlicht Jackson eine Schrift mit dem Titel *The Significance of the Frontier in American History*. In Turners Schrift werden Besiedlungsgeschichte und Bildung eines amerikanischen Nationalcharakters in Beziehung gesetzt. Turners These, „daß sich die amerikanische Geschichte seit der Besiedlung im 17. Jahrhundert als ein evolutionärer sozialer

²⁵¹ Ich beziehe mich hier auf die Darstellungen von Wolfram Steinbeck 2002: »Der Volkston des Ostens II: Tschechische Symphonik«, in: Wolfram Steinbeck / Christoph von Blumröder (Hrsg.) 2002: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, = *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. v. Siegfried Mauser, Band 3/1, Laaber, S. 278-307, hier S. 296ff.

²⁵² Dvořák am 21. Mai 1893 im *New York Herald* nach Steinbeck 2002: S. 296f. An anderer Stelle macht Steinbeck darauf aufmerksam, daß mit den ›negro melodies‹ keineswegs nur die Musik der schwarzen Bevölkerung gemeint sei, sondern die Musik der Indianer einschlieÙe (S. 299, Fußnote 2).

Prozeß [...] vollzog, und daß die Erfahrung der Siedlungsgrenze, der Frontier, an der Zivilisation und Wildnis zusammenstießen, den egalitären, demokratisch-individualistischen »Nationalcharakter« der USA geformt²⁵³ habe, ist – ähnlich wie Hippolyte Taines Thesen – wegen ihres umwelt-deterministischen Charakters ausgiebig kritisiert worden. Die Wirkung der Schrift repräsentiert indessen Meinungen, die ein weit verbreitetes Selbstverständnis in der amerikanischen Gesellschaft wiedergaben und noch wiedergeben und die erklären sollen, auf welche Faktoren der ausgeprägte Regionalismus, der sich auch in einem besonderen Verhältnis von Lokalität und Universalität zeigt, in den USA zurückzuführen sei.

Mit den Leistungen des »pioneer« für die Erschließung des Landes und seinem Beitrag für die Entstehung regionaler Identitäten hat Turner einen Typus beschrieben, der sich zu einem nationalen Topos, wenn nicht zu einem Mythos in den USA entwickelt hat. In der Westexpansion sieht Turner den Schlüssel zum politischen Selbstverständnis der USA. Auch ist 1893 die bundesstaatliche Ausdifferenzierung infolge der Westexpansion noch nicht abgeschlossen. Das geschieht erst 1912 – es ist das Geburtsjahr John Cages – mit der Gründung der Bundesstaaten Arizona und New Mexico.

Wörtlich heißt es bei Turner: „American social development has been continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character. The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic coast, it is the Great West. Even the slavery struggle, which is made so exclusive an object of attention by writers like Professor von Holst, occupies its important place in American history because of its relation to westward expansion. In this advance, the frontier is the outer edge of the wave – the meeting point between savagery and civilization.“²⁵⁴ Turners Überlegungen weisen also in

²⁵³ So die Zusammenfassung von Jürgen Heideking und Vera Nünning 1998: *Einführung in die amerikanische Geschichte*, München, S. 18.

²⁵⁴ Frederick Jackson Turner 1893: *The Significance of the Frontier in American History*, Chicago, S. 1. Im Internet zugänglich unter: <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/TURNER/> - letzter Aufruf am 14. Juli 2013.

eine ganz andere Richtung als die europäische; und man kann durchaus einen Widerspruch darin ausmachen, wenn ausgerechnet eine Komponist europäischer Herkunft Hilfestellung bei der Lösung einer fremden nationalmusikalischen Fragestellung leisten soll, bei der man sich ebenfalls fragt, ob Dvořáks personalstilistische Antwort aus strukturellen Gründen die richtige ist. So weckte Dvořák hohe Erwartungen, die eine geplante und angekündigte neue Symphonie aus seiner Feder betrafen, zumal er sich, wie Wolfram Steinbeck anmerkt, selbst zuvor noch kritisch über die Eignung der Gattung für exemplarische Unterweisungen in nationalen Angelegenheiten geäußert hatte. Würde Dvořák mit dem Werk seinen bisherigen Äußerungen eine praktische Verwirklichung folgen lassen?

Ausgangspunkt für Dvořák war die multikulturelle und kosmopolitische Situation der USA. Die Uraufführung der NEUNTEN SYMPHONIE in e-Moll op. 95 mit dem Untertitel *Aus der Neuen Welt* in New York am 6. Dezember 1893 gerät zur Sensation. In der Besprechung der Symphonie am 17. Dezember 1893 in der *New York Times* werden nun alle jene Punkte aufgeführt, welche die Findung einer gemeinsamen musikalischen Sprache für die multikulturell zusammengesetzte Bevölkerung der USA berühren.²⁵⁵ Die NEUNTE wird sogleich als „Gründungsurkunde der amerikanischen Musik im nationalen Sinne“²⁵⁶ gefeiert. Stellvertretend für das gewaltige Medienecho sei hier die Rückschau von Arthur Mees wiedergegeben: „*The views which Dr. Dvorak entertains in regard to ‘national’ music, or more accurately, the influence which national and racial peculiarities exert on music, have given rise to much discussion. In the present symphony he offers a practical illustration of his principles. In order to facilitate the understanding of the work and of the spirit in which it was conceived as well as the theory on which it is constructed, Dr. Dvorak has kindly given the following explanation. On his arrival in America the composer was deeply impressed by the conditions peculiar to this country*

Das erste Kapitel, das der gesamten Schrift den Titel gab, wurde am 12. Juli 1893 vor der »American Historical Association« in Chicago als Vortrag gehalten. Darin behandelt Turner auch die Problematik der Indianerkriege und die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Nord- und Südstaaten um die Sklaverei.

²⁵⁵ Vgl. Steinbeck 2002: S. 297. Teilreproduktion der Rezension S. 298.

²⁵⁶ Ebenda, S. 297.

and the spirit of which they were the outward manifestation. In continuing his activity he found that the works which he created here were essentially different from those which had sprung into existence in his native country. They were clearly influenced by the new surroundings and by the new life of which these were the material evidences. Dr. Dvorak made a study of Indian and Negro melodies and found them possessed of characteristics peculiarly their own. He identified himself with their spirit, made their essential contents, not their formal external traits, his own.

As Liszt, Brahms and particularly Schubert reproduced the spirit of Hungarian music in their works, as Dvorak had done in regard to Bohemian music in his Slavonic Dances, so he strove in the present symphony to reproduce the fundamental characteristics of the melodies which he had found here, by means of the specifically musical resources which his inspiration furnished. In doing this he acted according to conviction, according to the theory to which he has given much thought, not with a view to displaying his ingenuity or masterly skill of composition. While the contents of the symphony have been suggested by Indian and Negro melodies, the symphony form has been carefully observed. The composer has created a work in accord with the laws of the highest type of music but in the spirit and moods to which these melodies gave rise. The second and third movements were written under the influence of Longfellow's "The Song of Hiawatha", for which the composer has a profound admiration. In the second movement and in the Finale reminiscences of the themes of the first movement will be found. Further proof of the fact that Dr. Dvorak is thoroughly imbued with the principles outlined is brought forward by the circumstances that a string quintet and a string quartet which he composed during the last summer, and which are chamber music in the highest sense of the word, are dominated by the same influence which is apparent in the symphony. A. M.²⁵⁷

²⁵⁷ Arthur Mees 1893: »Synopsis of Compositions To Be Performed at The Second Public Rehearsal and Concert On December 15th and 16th, 1893, at Music Hall, 7th Avenue and 57th Street«, in: *Philharmonic Society of New York Fifty-Second Season, 1893-1894*; gefunden auf: <http://homepage.mac.com/rswinter/DirectTestimony/Pages/87.html>, Zugriff 11. April 2011. Kursivierung vom Verfasser.

Ein verblüffendes Resultat ist die Einheitlichkeit der Meinungen, deren Unwahrscheinlichkeit auf einer äußerst seltenen Konjunktur von Projektionen basiert. Bis heute gehört die NEUNTE Dvořáks zu den meistgespielten und populärsten Werken der Musikkultur. Was hat diese Konjunktur von Projektionen ausgelöst? Worin besteht Dvořáks genuiner Anteil?

Gegen die Lokalisierbarkeit von folkloristischen oder koloristischen Merkmalen ist verschiedentlich eingewandt worden, die Lokalisierung folkloristischer Musik müsse keineswegs so eindeutig ausfallen, wie man meinen könnte. Vielmehr hänge sie vom Kontextwissen oder bestimmten Rezeptionsumständen ab, ja oft sogar von dem Ort der Rezeption selbst. Wenn Abstraktionen oder Selektionen beteiligt sind, kann sich eine ethnomusikalische Zuordnung des Gehörten im alltäglichen Rezeptionsprozeß außerordentlich schwierig gestalten. Die Gründe dafür liegen im musikalischen Material. Pentatonische Skalen sind in vielen Ethnien verbreitet. Erschwerend kommt hinzu, daß es sich dabei nicht um die gleichen pentatonischen Skalen handelt: Erst ihre Feinanalyse würde die unterschiedlichen Stufungsweisen aufzeigen, die die ethnische Varianz dieses kulturübergreifenden Skalentyps darstellt. Die Abstraktion von den traditionellen Instrumentarien, Aufführungsszenarien und typischen Intonationsweisen beim Gesang ebnet den Weg für eine mehrdeutige Rezeption, die von der Projektion in das europäische System der gleichstufigen Tonalität schließlich vollendet wird. Das Wirken der ›tonalen Ratio‹ vermag nach Max Weber ein musikalisches Gebilde zwar als folkloristisch auszuweisen, seine tatsächliche Verortung aber hängt von Koordinaten ab, die von der kulturellen Prägung des gesellschaftlichen Diskurses bestimmt sind. Wolfram Steinbeck macht in seiner Analyse der Symphonie auf eine Projektionsleistung aufmerksam, die im ursprünglichen Sinne des Wortes ›sensationell‹ zu nennen ist. Das Publikum vernahm ›indianische‹ und ›amerikanische‹ Melodietypen, die auf einschlägigen Skalen (Pentatonik) und rhythmischen Modellen beruhen. Aus den Skizzen ist, wie Steinbeck nachgewiesen hat, zu ersehen, wie überaus sorgfältig Dvořák bei der Stilisierung der ursprünglichen Melodieentwürfe zu Werke gegangen ist. Tonschritte, die die Pentatonik stören, werden nachträglich eliminiert. Steinbeck macht nun darauf aufmerksam, daß Dvořák die Melodien geradezu

›konzeptualisiert‹ habe, um damit übergeordnete Prinzipien folkloristischer Musik verwirklichen zu können.

Es handelt sich also um Melodietypen, die rezeptiv nicht nur mit Merkmalen nordamerikanischer Folklore in Verbindung gebracht werden können, sondern auch gleichzeitig etwa eine ›böhmische‹ Hörweise zulassen. Das Eigene und das Fremde beginnen ineinander zu verfließen. Der jeweilige Standort der Rezeption, sowie Klasse und Ethnizität (Löw) entscheiden letztendlich darüber, was als fremd, was als heimatlich oder eben als national wahrgenommen wird. „Daß ähnliche Mittel, deren Gemeinsamkeit im Charakter des Folkloristischen liegen, auch in der Volksmusik anderer Nationen vorkommen, ist angesichts der Intentionen des Komponisten einerseits und der faktischen Wahrnehmung der national gestimmten Rezipienten andererseits, kaum von Belang. Man hörte die Musik als ›amerikanisch‹, weil in ihr Mittel Verwendung finden, die als solche zu identifizieren waren und mit denen man sich zugleich identifizieren konnte und wollte. Daß sie auch anderen Nationen, zumindest selektiv, als nationale Merkmale dienen konnten, hinderte die eigene Vereinnahmung nicht im geringsten.“²⁵⁸

Der von Steinbeck an den Skizzen festgestellten Arbeitsaufwand belegt als starkes Indiz, in welchem Ausmaß sich der Komponist über die Wahrnehmungsweisen seiner Hörerschaft bewußt ist, um damit bei der Vorbereitung zielgenau verfahren zu können. Erwartungen, die von außen an ihn herangetragen wurden, wurden so aufeinander abgestimmt, daß sie mit den Hörschemata seiner Rezipienten höchstwahrscheinlich kongruent sein mußten. Das typisch ›Amerikanische‹ der NEUNTEN liegt in der Eröffnung eines Raums von Mehrdeutigkeit, der für die Rezeptionsbedingungen des amerikanischen Publikums zu schaffen erforderlich war – und eben nicht nur in der Darbietung von folkloristischen Oberflächenphänomenen indianischen, afrikanischen, irischen oder schottischen Ursprungs aus der Hand eines Komponisten tschechischer Herkunft. Die Ambivalenz des Unternehmens tritt offen zu Tage: Musik der schwarzen und indianischen Minderheit dient zur Identifikationsbildung einer weißen Bevölkerungsmehrheit, ohne die rassistische Grundstimmung in der Gesellschaft zu beseitigen.

²⁵⁸ Steinbeck 2002: S. 299f.

Die Bezugsgröße, welche diese Abstimmung jedoch ermöglicht, ist das tonale System als Projektionsfläche. Tonalität mitsamt ihren historisch gewachsenen Strukturen ist in der Lage, noch die fremdartigste Wahrnehmung in vertraute Kontexte einzubinden, so daß sie sich ein Hörer etwas ›zurechthören‹ kann. Max Weber hat dieses Phänomen am Beispiel von Musiken beschrieben, die sich „in Richtung einer Zersetzung der Tonalität bewegen“. Weber konstatiert: „Die tonale Ratio wirkt aber, soweit sie die lebendige Bewegung der musikalischen Ausdrucksmittel jemals einzufangen vermag, doch in der Tat überall, sei es noch so indirekt und hinter den Kulissen, irgendwie als formendes Prinzip, ganz besonders stark aber in einer Musik wie der unsrigen, wo sie zur bewußten Grundlage des Tonsystems gemacht worden ist.“²⁵⁹

Wegen der Abschleifung enharmonischer Differenzen ermöglicht die tonale Ratio sowohl Transfereffekte in alle ethnomusikalischen Richtungen als auch in bezug auf historische Hörformate der europäischen Musikentwicklung, in der regional unterschiedliche Stimmungsvarianten noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts mit der gleichstufigen Stimmung koexistieren.²⁶⁰ Der interkulturelle Gehalt der NEUNTEN von Dvořák könnte vor diesem Hintergrund möglicherweise sogar als ein metakultureller bezeichnet werden. Dvořáks Beobachterposition beim Komponieren gleicht der eines Beobachters zweiten Grades. So paradox es scheinen mag: Dank der Mehrdeutigkeit des nationalmusikalischen Identifikationsangebots erhöhen sich die Chancen für eine bestimmte Wahrnehmungsweise, auch wenn sich – von außen betrachtet – dann die nationalmusikalische Idee als Illusion herausstellt. Dabei ist die Art der Inszenierung der Des-Dur Melodie des ›Largo‹ bisher noch gar nicht erwähnt worden: Dvořák greift zu einer Akkordfolge, die harmonisch verwandt ist mit den ›Wanderer-Akkorden‹ aus Wagners RING.

²⁵⁹ Weber 1947: S. 860f. Von einem Universalitäts- oder teleologischen Prinzip der Tonalität auszugehen, wie es Verfechter der Tonalität verschiedentlich unternehmen, ist jedoch schlicht falsch.

²⁶⁰ Zur historischen und regionalen Entwicklung von Stimmungssystemen, die auch die Differenz von Zentren und Peripherien des Musikhörens berücksichtigt, siehe Mark Lindley 1987: »Stimmung und Temperatur«, in: Frieder Zaminer (Hrsg.) 1987: *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, = *Geschichte der Musiktheorie Band 6*, Darmstadt, S. 109-331, vgl. etwa S. 269.

Unterstellt man Dvořák, daß ihm die Semantik dieser viel diskutierten Harmonien, die ästhetisch ›Entrückung‹ signalisieren, bekannt war, dann wird man dem Komponisten alles andere als einen Mangel an kompositorischem Problembewußtsein bescheinigen dürfen.

3.6.2 Charles Ives' Entkoppelung von Europa

Als Charles Ives 1906 in *THE CENTRAL PARK IN THE DARK* den Hintergrundlärm der Megastadt New York einfängt, produziert er bereits eine Musik, deren Collagen und freie Dissonanzen sich von akademischen Normen emanzipiert haben, die an den US-amerikanischen Ausbildungsstätten europäische sind. Wie Umwelt als einer von mehreren Sozialisationsfaktoren auf das Schaffen und Selbstbild einer Künstlerpersönlichkeit einwirkt, wird am Beispiel von Ives plastisch. Bei Ives entwickelt sich um 1900 ein Kompositionsstil, der Musiken aus verschiedenen gesellschaftlichen Herkunftsbereichen – sozial wie ethnisch (populäre wie gehobene Stile, religiöses und patriotisches Liedgut, Vorformen des Jazz, z. B. Ragtime) – teils diskontinuierlich aneinanderreihet, teils zu heterogenen, simultanen Abläufen aufschichtet, und zwar unter der Verwendung von Formen und Techniken aller Art. Die zuerst an Brahms, Tschaiakowsky, Dvořák und anderen geschulte Formensprache verliert sich mehr und mehr in episodischen, nicht zielorientierten, frei flottierenden Bauweisen. Bei Ives prägt sich eine Lockerheit in der Handhabung des aus Europa überkommenen Erbes aus, das entkoppelt wird und aus europäischer Sicht Uneigentlichkeiten, abziehbildhafte Reminiszenzen und Eklektizismen freisetzt, was Ives in einem anderen Zusammenhang tatsächlich fordert.²⁶¹ Denn „ein gewisser Eklektizismus gehört zu seiner Pflicht“²⁶², befindet Ives hinsichtlich der Rolle des Komponisten. Wo traditionelle Formen beibehalten werden, reduzieren sie sich auf die ›Funktionalität der leeren

²⁶¹ Eine Übersicht über die ästhetischen und satztechnischen Grundprinzipien von Ives gibt Wolfgang Rathert 1989: *Charles Ives, = Erträge der Forschung* 267, Darmstadt, S. 111ff.

²⁶² Charles Ives 1985: »Essays before a Sonata«, in: ders: *Ausgewählte Texte: Essays before a Sonata. Nachwort zu den 114 Liedern. Memos*, Zürich, S. 27-131, hier S. 104f.

Hülle«, ja, des phantasmagorischen Gerüsts, das über die tatsächliche innere strukturelle Beschaffenheit des betreffenden Werks entweder so gut wie nichts aussagt oder Widersprüche zwischen Form und Inhalt manifestiert, manifestieren soll.²⁶³ Die tonale Ratio büßt ihren Vorrang als Integrationsmedium ein – sie ist nicht mehr zwingend erforderlich, wenn Heterogenität zum Prinzip der Integration erhoben wird.

Die Schwierigkeit, Ives' Musik nach europäischem Muster aus einem reinen Immanenzdenken zu erläutern, liegt offen auf der Hand: Ives konstruiert seine Texturen vielfach auf der Grundlage von Rahmengebungen, die in einem makrostrukturellen Sinne komplettierend ausgefüllt werden. Es herrscht das Prinzip der gezielten Nicht-Vermittlung, auch als bewußt geplanter, aber improvisiert scheinender Jux, um Hörerwartungen ad absurdum zu führen.²⁶⁴ Heterogenität wird als Identifikationsprinzip faßbar, und zwar auf eine beinahe stratifikatorische Weise: wenn man hier einen soziologischen Begriff – als Metapher in homologer Absicht – zur Veranschaulichung für schichtungsartige musikalische Strukturbildungen gestattet (etwa im *Comedy*-Satz der SYMPHONY NO. 4, 1912-1925). Untersuchungen zur Systembildung bei Ives zeigen, daß gleichsam vorserielle Verfahrensweisen in den collagenhaften Texturen vorliegen, die kumulativ und komplementär beschaffen sind.²⁶⁵ „Die Heteronomie der Hauptwerke, die Avanciertes und Konventionelles so unbekümmert zusammenführen, ist auch eine gesellschaftliche Signatur. Ives' Werkverständnis reflektiert die krisenhafte Situation der nordamerikanischen Komponisten im späten 19. Jahrhundert“²⁶⁶, so Rathert.

Ein Komponist, der etwa um 1900 eine Entwicklung wie die gerade skizzierte durchläuft, geht ein erhebliches Risiko ein, sich auf dem musi-

²⁶³ Vgl. Rathert 1989: S. 101ff. und ders. 2004: S. 6f.

²⁶⁴ Thomas Giebisch 1994: ›Take-off‹ als Kompositionsprinzip bei Charles Ives, = *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 181, Regensburg.

²⁶⁵ Rathert 1989: S. 122ff. Ausführlich zu dem Verfahren der „cumulative settings“ siehe J. Peter Burkholder 1995: *All Made of Tunes. Charles Ives and the Use of Musical Borrowing*, New Haven and London, S. 137-266. Musikanalytisch sind die Untersuchungen von Philip Lambert hervorzuheben, der eine Typologisierung der Kompositionstechniken von Ives anhand statistischer Verfahren vornimmt. Philip Lambert 1997: *The Music of Charles Ives*, New Haven and London.

²⁶⁶ Rathert 2004: S. 10f.

kalischen Feld, auf dem Konflikte um eine nationale Identitätsfindung ausgetragen werden, wegen seines radikalen Individualismus zu isolieren. Denn in der Regel weisen Komponistenbiographien – auch die, die berufsfremd begonnen wurden – das Profil eines Werdegangs auf, als dessen Ziel stets die Professionalisierung als Komponist erreicht wird. Dem Rollenverständnis, was einen Komponisten typischerweise auszeichnet, steht Ives diametral gegenüber. Als Komponist und Organist ausgebildet von Horatio W. Parker, der seinerseits in München bei Josef Rheinberger studierte, ergriff Ives nach dem Studium an der Yale University schon 1898 die Laufbahn eines Versicherungsmanagers, die er äußerst erfolgreich ausübte. Als er sich 1902 kompositorisch in eine freiwillige Isolation begab, hing das mit der nüchternen Einsicht zusammen, daß seine ästhetischen Vorstellungen nicht durchsetzbar waren. Er betreibt Komposition in seiner Freizeit als Privatangelegenheit. Berufliche und künstlerische Existenz fallen auseinander. Dies sollte sich im Laufe der zwanziger Jahre allmählich ändern. Ein langwieriger Rezeptionsprozeß beschert Ives noch zu Lebzeiten Anerkennung, wobei die PIANO SONATA NO. 2, *Concord, Mass., 1840 – 1860*, uraufgeführt 1938, eine Schlüsselrolle spielt. Der Durchbruch Ives' von einer Randfigur zu einer zentralen Gestalt nicht nur der amerikanischen Musikgeschichte, sondern der musikalischen Moderne insgesamt erfolgt mit der posthumen Uraufführung der SYMPHONY NO. 4 im Jahre 1965.

Seine Durchsetzung auf dem musikalischen Feld geht mit der Grundtendenz in der amerikanischen Geschichtsschreibung einher, Heterogenität als Merkmal amerikanischer Identität zu begreifen. Im Zuge dieses Prozesses findet eine Neubewertung von Werk und Biographie statt. In nicht wenigen Werken überlagern sich die konformistischen und nonkonformistischen Eigenschaften Ives', indem bezug auf Präferenzen genommen wird, die in der amerikanischen Gesellschaft weit verbreitet sind.²⁶⁷ Für noch so partikulare geistige und geistliche Interessen finden

²⁶⁷ Irrt nicht Rathert darin, wenn er meint, in der „Idee der Verfügbarkeit der Geschichte, die Verherrlichung des Lokalen als Ausdruck des Allgemeinen“ gebe sich ein „antitraditionalistischer Impuls“ zu erkennen (Rathert 1989: S. 59)? Gehört nicht das vermeintlich Antitraditionalistische in den USA paradoxerweise zum Traditionsbestand und kennzeichnet einen Unterschied zum europäischen Selbstverständnis?

sich Gemeinschaften, in denen die jeweiligen Glaubens- und Wertvorstellungen praktiziert und vertreten werden können. Religiös steht Ives der puritanischen Tradition evangelikaler Erweckungsbewegungen und ihren Moralvorstellungen nahe (STRING QUARTETT NO. 1 *From the Salvation Army*, als Orgelfassung 1896, zum Quartett umgearbeitet 1897 bis 1900; SYMPHONIE NO. 3 *The camp meeting*, 1904–1911).

Ein Glaubenskonflikt wegen des Transzendentalismus' steht nicht zu befürchten und kommt Ives nicht annäherungsweise in den Sinn. Puritanische Tradition und Transzendentalismus ergänzen vielmehr einander. „Denn die Religion oder Philosophie (oder wie man es auch nennen mag) der Transzendentalisten von Concord ist, um das mindeste zu sagen, mehr als ein intellektueller Zustand. Sie hat zwar einige Funktionen der puritanischen Kirche; sie ist aber ein spiritueller Zustand, in welchem Seele und der Geist sich besser zurechtfinden können, und zwar in dieser Welt wie auch in der nächsten – wenn ihre Zeit einmal gekommen ist.“²⁶⁸

Politisch zeichnet sich sein Werk in allen Phasen durch patriotische Züge aus (A SYMPHONY ›NEW ENGLAND HOLIDAYS‹, 1909-1920, mit der musikalischen Schilderung nationaler Feiertage). In seinen sozialen Vorstellungen liegen konservatives und liberales Gedankengut dicht beieinander. Sozialpsychologisch wird unter dem Gesichtspunkt der Habitualisierung Ives' familiäre Prägung durch einen „experimentierfreudigen Vater“²⁶⁹ bedeutsam, der ihm die Umwelt als akustisches Erlebnis nahebringt. Fast schon legendär ist die Unternehmung des Vaters, zwei oder drei Blaskapellen damit zu beauftragen, daß sie mit unterschiedlichen Programmen in der Heimatstadt Danbury aufmarschieren sollen. Vater und Sohn beobachteten die räumliche Wirkung der musikalischen Darbietung als kontrapunktisches, polyrhythmisches und polytonales Ereignis der besonderen Art.²⁷⁰ An sich handelte es sich auch gar nicht um eine ungewöhnliche Veranstaltung, sondern ›nur‹ um das explizite Nachvollziehen eines Geschehens, das an Festtagen für jeden eine vertraute Hörerfahrung darstellt. Musikalisch geht es jedoch um eine räumliche Erweiterung kontrapunktischen Denkens durch umweltliche Verankerung, die,

²⁶⁸ Ives 1985: S. 42.

²⁶⁹ Rathert 2004: S. 9.

²⁷⁰ Jan Swafford 1996: *Charles Ives. A Life with Music*, New York · London, S. 92.

wie Jan Swafford ausführt, zunächst in der Vierten Symphonie kulminiert, um dann von dem Konzept der ›UNIVERSE SYMPHONY‹ überboten zu werden bis zum Punkt einer „visionary impossibility in a work that proposed to set multiple choruses and orchestras playing from valleys and mountaintops, a kind of transcendent camp meeting.“²⁷¹ Zusammengekommen greifen viele Größen ineinander, die als äußere, als Sozialisations- und Umweltfaktoren auf musikalische Schaffensprozesse einwirken: Nation, Familie, Gesellschaft und musikalisches Feld, Ort, Geschichte, Weltanschauung, alltägliches Leben, Diskurse, Akustik, Musik- und Kompositionslehre bilden ein Geflecht von Ebenen und Faktoren, die am Beispiel von Ives alle an die Oberfläche gespült werden, und sie sind Gegenstand der Reflexion eines Komponisten, der sich auf dem musikalischen Feld in dieser Rolle als vereinsamt erlebt.

3.6.3 Raumdenken und Lokalisierung im Transzendentalismus

Der Transzendentalismus trägt als spirituelle Weltanschauung dazu bei, das Erkennen von heterogenen Lebenszusammenhängen als Chance zu nutzen, in universellen Dimensionen zu denken und das Wohnen als lokalisierte Ausdrucksform dieser Denkweise einzurichten. Daraus ergibt sich ein Raumdenken, demzufolge Ives „seine kompositorische Aufgabe nicht von künstlichen (d. h. tradierten) Begrenzungen abhängig gemacht“ habe, sondern daß er kompositorisch in diesem Sinne „einen unendlichen, ‚natürlichen‘ akustischen Raum erforscht. Seine Musik habe Zeichencharakter in ihrer Funktion einer symbolischen Abbildung dieses Raumes, der in seiner Heterogenität die jeweilige gesellschaftliche und kulturelle Situation konnotiere.“²⁷² Auch Robert P. Morgan hebt räumliche Strukturierung als besonderes Merkmal texturaler Erfindung hervor. Die Unterscheidung von historischen, gegenwärtigen und musikstilistischen Differenzen wird zum Anlaß, simultane Situationen auszukonstruieren, die sich

²⁷¹ Ebenda, S. 93.

²⁷² So Rathert 1989, Blums Meinung kommentierend hinsichtlich Ives' Stellung in der Sozial- und Musikgeschichte, S. 34.

strukturell homolog zum Beobachteten verhalten.²⁷³ Damit wird die hier schon diskutierte Figur der Transformation der Raum- und Zeitbeziehung ins Spiel gebracht, der „Aspekt der „heterophonen“ Polyphonie als Ives’ Hinwendung zu einer offenen, musikalische Zeit und Raum neu definierenden Formen hervorgehoben“²⁷⁴, was hier unter dem Gesichtspunkt der Auswirkungen auf traditionelle Gattungsauffassungen betrachtet wird. Uns bringt dies aber immer noch nicht in der Frage weiter, worin „die ganze Problematik des veränderten Zeit- und Raum-Verständnisses in Ives’ Musik“²⁷⁵ eigentlich genau besteht. Nimmt man die in der Öffentlichkeit diskutierte Heterogenität der amerikanischen Gesellschaft zum unmittelbaren Maßstab, dann ist es aufschlußreich, vor diesem Hintergrund nun auf Ives einzugehen. Ives greift die Problematik, die anlässlich der Gastprofessur Dvořáks öffentlich diskutiert wurde, erst rund dreißig Jahre später auf. Aufschlußreich ist, wie wenig sich innerhalb dieser Zeitspanne die Fragestellung als solche verändert hat, derweil Komponisten wie Henry Cowell und George Gershwin in ihren Arbeiten amerikanische Positionen praktisch beschreiben. In den *Essays before a Sonata* behandelt Ives im Zusammenhang seiner Ausführungen zu den geistigen und ästhetischen Grundlagen der PIANO SONATA NO. 2, *Concord, Mass., 1840 – 1860* (1904-1919), die er 1921 mit dem Erscheinen der *Essays* veröffentlicht, die Frage, inwieweit „Lokalkolorit einen natürlichen Teil der Kunst“²⁷⁶ bilden sollte. Ives trifft eine Unterscheidung: Er besteht darauf, das Lokale als substantielle Eigenschaft, das Kolorit als Ausdrucks-merkmal, also als akzidentiell verstanden zu wissen. ›Stimmt‹ das Substantielle, dann „kann die künstlerische Bemühung nicht umhin, dieses Kolorit offen zu zeigen – und es wird ungeachtet seiner Farbe echtes Kolorit sein. Wenn es aber ein (womöglich ein sogar natürlicher) Teil der Ausdrucksweise ist, dann wird schließlich entweder das «Kolorit» das «Lokale», oder das «Lokale» das «Kolorit» verdrängen.“²⁷⁷

²⁷³ Robert P. Morgan 1977: »Spatial Form in Ives«, in: H. Wiley Hitchcock and Vivian Perlis (Hrsg.) 1977: *An Ives Celebration: Papers and Panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference*, Urbana, S. 145-158, vgl. S. 157.

²⁷⁴ Rathert 1989: S. 92

²⁷⁵ Ders. 2004: S. 10f.

²⁷⁶ Ives 1985: S. 103.

²⁷⁷ Ebenda. Auch die folgenden Zitate sind von hierher entnommen.

Ives schildert den Vorgang als „Prozeß der gegenseitigen Aufhebung oder Zerstörung“. Ähnlich verhalte es sich, fährt er fort, wenn das Nationale in der Kunst überbetont werde. Er verlangt deshalb von einer patriotischen Kunstmusik, sie solle in ihrem Engagement für die Pflege nationaler Tugenden sorgfältig darauf achten, daß sie „im gleichen Atemzug auch die Tugenden umfaßt, welche man in anderen Ländern sieht.“ Ives knüpft daran Fragestellungen nach der Legitimität, ob ein Komponist, der eine Symphonie über Negermelodien ›sic!‹ schreibt, sich aber für die Sklavenbefreiung nicht interessiert, tatsächlich amerikanische Musik komponiert hat oder vielleicht nicht unwissentlich sogar afrikanische. Für Ives handelt es sich um ein moralisches Problem; denn der nur koloristische Gebrauch von Melodien der schwarzen Bevölkerung setze den Wert eines solchen symphonischen Werks als wirkliche amerikanische Kunst herab.

Die Verwendung schottischer Melodien oder indianischer Rhythmen sollte nach Ives in Übereinstimmung mit Idealen geschehen, die gewährleisten, daß eine „Musik in erster Linie sich selber treu und nebenbei auch amerikanisch sein“²⁷⁸ kann. Rathert macht auf den Verinnerlichungsaspekt aufmerksam, der die räumliche Reflexion Ives' begleitet: „Ives plädiert für die Einbeziehung des Lokalen, soweit es authentischer Ausdruck einer wahrhaftigen Empfindung, mithin inspiriert ist. Dann ist es auch Bestandteil einer universalen Wahrheit, und der Künstler vermag so an dieser teilzunehmen. Dient die „local color“ hingegen nur einem dekorativen Selbstzweck, also als exotisches Interieur, so verfällt es dem Diktum des ‚manner‘.“²⁷⁹ Dazu sei jedoch eine spirituelle Geisteshaltung erforderlich, die über die Frage des Lokalen und Nationalen weit hinausgehe. Es muß etwas Universelles repräsentiert werden: „Wenn das Lokalkolorit, Nationalkolorit oder irgendein Kolorit ein natürlicher Farbstoff der universellen Farbe ist, dann ist es eine göttliche Eigenschaft und hat an der Substanz der Kunst teil – nicht an der Ausdrucksweise.“²⁸⁰

Auch diese Haltung verrät eine deutliche Orientierung am Ideengut des amerikanischen Transzendentalismus, dem Ives mit der PIANO SONA-

²⁷⁸ Ebenda, S. 105.

²⁷⁹ Rathert 1989: S. 53.

²⁸⁰ Ives 1985: S. 106.

TA NO. 2, *Concord, Mass., 1840 – 1860* (und der unvollendeten ›UNIVERSE SYMPHONY‹, 1915-1928) ein Denkmal gesetzt hat.²⁸¹ Die vier Sätze der Sonate sind nach zentralen Gestalten beziehungsweise nach einer Familie des Ortes Concord benannt, die den Transzendentalismus begründet haben oder ihm im weiteren Sinne zugerechnet werden: ›Emerson‹, ›Hawthorne‹, ›The Alcotts‹, ›Thoreau‹. Concord als Zentrum und Massachusetts als Ursprungsregion des Transzendentalismus (und als einer der 13 Gründungsstaaten der USA) symbolisieren einen spiritus loci, der sich dort universell verwirklicht habe.

Dieser spirituelle Aspekt der synkretistischen Lehre des Transzendentalismus sei kurz mit einem Wort von William James umrissen: „Gegenstand des transzendentalistischen Kultes ist weder eine konkrete Gottheit noch eine übermenschliche Person, sondern die in allen Dingen immanente Göttlichkeit, die wesenhaft spirituelle Struktur des Universums.“²⁸² Als philosophisches System bricht der Transzendentalismus mit den Prinzipien einer in sich konsistenten Lehre. Er ist ein Denksystem,

²⁸¹ Zu Ives und dem Transzendentalismus siehe Frank R. Rossiter 1975: *Charles Ives and his America*, New York, passim; Rathert 1989: S. 43ff.; ders.: 1991: *The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives*, = *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten Band 38*, München – Salzburg, S. 36ff.; Dieter Schulz 2004: »Concord und der amerikanische Transzendentalismus in Ives' Ästhetik. Zu den *Essays before a Sonata*«, in: Tadday 2004: S. 109-121; andere Autoren diskutieren Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau im besonderen, so etwa Swafford 1996: passim; eine allgemeine Darstellung gibt Dieter Schulz 1997: *Amerikanischer Transzendentalismus. Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Margret Fuller*, Darmstadt. In Ives' Ausführungen über den Lokalkolorit wird erwähnt, daß sich die Anhänger des Transzendentalismus aus Concord und der Region in besonderer Weise für die Abschaffung der Sklaverei engagiert haben.

²⁸² William James 1997: *Die Vielfalt religiöser Erfahrung. Eine Studie über die menschliche Natur*, Frankfurt am Main und Leipzig, S. 64. Ralph Waldo Emerson betont nach einer Beschreibung der Inhalte des Transzendentalismus ausdrücklich: „Man wird aus diesem Abriß erkennen, daß es so etwas wie eine transzendentalistische *Schule* nicht gibt; daß es keinen reinen Transzendentalismus gibt; daß wir nichts als Propheten und Herolde einer solchen Philosophie kennen; und daß alle, die sich aus einer ausgeprägten natürlichen Vorliebe einer geistigen Doktrin zugeneigt haben, ihr Ziel nicht ganz erreicht haben.“ Ralph Waldo Emerson 1990: *Die Natur. Ausgewählte Essays*, Stuttgart, S. 213. Siehe dort die Einführung in den Transzendentalismus von Manfred Pütz, ebenda, S. 27-81.

das auf die Gegebenheiten einer kaleidoskopartig zusammengesetzten Gesellschaft reagiert, um verschiedene Denkmodelle und Lebensstile zu durchmischen. Der Transzendentalismus tritt für eine transnational, pluralistisch, pazifistisch, ökologisch und pragmatisch orientierte Gesellschaft ein. Politisch entfaltet er eine starke Liberalismusthese, die starke menschen- und bürgerrechtliche Positionen definiert. Darauf ist der Satz Thoreaus aus der Schrift *Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat* zu beziehen, der lautet: „Die beste Regierung ist die, die am wenigsten regiert.“²⁸³ Gemeint ist, der Staat solle sich auf die Rolle eines Logistikunternehmens für die Infrastruktur beschränken und ansonsten den gesellschaftlichen Kräften – insbesondere den wirtschaftlichen und technologischen – freien, ungehinderten Lauf lassen möge. Anarchistisches Gedankengut ist vermischt mit Überzeugungen, die heute unschwer als neoliberal bezeichnet werden dürfen.

In seiner Lokalisierungsauffassung vertritt der Transzendentalismus zugleich ein übergreifendes, nicht lokalisierbares Prinzip, in das sich, wie aus der Kommentierung einer Passage aus Thoreaus *Walden* zu ersehen ist, eine Philosophie des Wohnens hineinmischt. „Eines der meist zitierten Aperçus aus *Walden* führt Bewegung und Stasis zusammen und signalisiert, wie aus Gewohnheiten dem Ich Wohnung erwächst: “I have traveled a good deal in Concord“. Einem solchen paradoxalen Ich kann jeder Ort zur Heimstadt werden, es ist überall zu Hause“²⁸⁴, ohne das ›universelle Concord‹ je hinter sich zu lassen.

3.6.4 Dvořák, Ives und – Mahler. New York im Konnex europäischer Städte

Man kann den Eindruck gewinnen, als wäre das New York, in dem Dvořák bestimmte Erwartungen zu erfüllen hatte und sie erfüllte, ein ganz anderes als das, mit dessen akustischem Wahrnehmungssystem sich Ives auseinandersetzte. Und doch stellen Dvořáks und Ives' Arbeiten nur un-

²⁸³ Henry David Thoreau 1973: *Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat und andere Essays*, Zürich, S. 7.

²⁸⁴ Schulz 1997: S. 32.

terschiedliche Schnitte auf dem Feld der musikalischen Produktion dar. Beide Komponisten sind Mitglieder von historisch völlig unterschiedlich entstandenen Vielvölkergebilden. Dvořák geht es darum, eine homogene Lösung für die Erfahrung von Heterogenität zu finden, eine, die sich über die verschiedenen nationalen Produktionsfelder erstreckt. Ives bevorzugt dagegen eine Klangrealistik, deren dezidierte Heterogenität sich zwar in die symbolischen Revolutionen der Moderne einreicht, aber vorerst Isolation hinnehmen muß (vgl. Kap. 4.5). Während Dvořák auf die mikrostrukturellen Aspekte des Komponierens bezogen bleibt und ethnische Differenzen der Musiken darauf herunterbricht, optiert Ives auf die Darstellung von Vielfalt, auch simultan. Die Eigenlogik der Großstadt läßt beide gegenstrebigem Tendenzen zu – Homogenisierungstendenz ebenso wie Heterogenisierungstendenz: hier am Beispiel der Produktion von Musik²⁸⁵, bei denen die eine semantisch ein Ohr für die vermeintlich eindeutig verortbaren Erwartungen des Musiklebens zeigt (Dvořák, NEUNTE SYMPHONIE in e-Moll), die andere hingegen eines für die ubiquitäre Situiertheit des Musiklebens selbst (Ives, SYMPHONY NO. 4).

Zum Zeitpunkt von Dvořáks Aufenthalt im New York des ausgehenden 19. Jahrhunderts – ähnliches gilt für andere amerikanische Großstädte – zeigt sich in den Städten eine ausgeprägte Segregation nach ethnischer und nationaler Zugehörigkeit. Zieht man diesen Sachverhalt mit in Betracht, dann fällt auf, daß für Dvořák wie für Ives die Musik der Einwanderer aus romanischen oder lateinamerikanischen Ländern keine Rolle spielt und diese – als ebenfalls zu integrierende Stile – auch nicht in den mit Dvořák geführten Interviews angesprochen werden. In der Handhabung von Heterogenität ist eine Selektivität festzustellen, die sich an Feldmerkmalen englischer oder kontinentaleuropäischer Provenienz orientiert. Sofern es sich die Angehörigen der amerikanischen Eliten leisten können, gehört zur Ausbildung als Musiker Unterricht an prestigeträchtigen europäischen Institutionen oder von deren Mitgliedern: an den Konservatorien Frankreichs (Paris), Deutschlands (Leipzig, Berlin, München) oder Österreichs (Wien). Durch den Konnex der Städte kann die Logik des musikalischen Felds von New York oder in den USA in Wien, Paris, Leipzig, Berlin oder München, wo Ives' Lehrer Parker studierte, „mit

²⁸⁵ Von Löw am Beispiel von Ansichtskarten gezeigt. Vgl. dies. 2008a: S. 170ff.

ausgebildet werden“.²⁸⁶ Im Januar 1908 trat Mahler sein Amt als Chefdirigent des *New York Philharmonic Orchestra* an, und dies zeigt, wie weit fortgeschritten die Verflechtung des musikalischen Feldes auf internationaler Ebene ist.

Welche Richtung die stilistische Transformation in den USA um 1900 dabei ist zu nehmen, kommt in mehreren Strömungen zum Ausdruck, die das Potential haben, sich dem europäischen Einfluß implizit oder explizit zu entziehen: die Entwicklung des Jazz und daran anknüpfenden stilistischen Mischformen mit dem europäischen Musikerbe (George Gershwin, 1898-1937), die Entwicklung einer amerikanischen experimentellen Musik und die Entwicklung von kommerziellen Musikstilen, bei denen die Beobachtung lebensstilistischer Bedürfnisse samt deren Produktion im Mittelpunkt steht.

3.7 John Cage und die Besiedlung des Notenpapiers

Kulturelle Differenzen prägen sich strukturell und habituell in der Persönlichkeit aus und beeinflussen Handlungsweisen. „Da die meisten sozialen Güter und alle Menschen gleichzeitig ein Element, aus dem ein Raum gebildet wird, und Raum selbst sein können, ist der Blickwinkel des Betrachters bzw. der Betrachterin jeder Raumkonstruktion immanent.“²⁸⁷ John Cage verkörpert als Künstlerpersönlichkeit den Habitus des amerikanischen Pioniers. Sein Werk rückt die Heterogenisierung musikalischer Strukturbildungen ins Zentrum der Praxis. Es repräsentiert in exemplarischer Weise den „Einschluß der Selbstnegation ins System“ der Kunst, jedoch als positive Operation, die paradoxerweise zur „Perfektion seiner Autonomie“²⁸⁸ beiträgt. Die System-Umwelt-Differenz wird auf mehreren Ebenen ausgeschöpft. Und zwar nicht nur hinsichtlich der außerkünstlerischen Wirklichkeit, sondern mit der „Inkorporation von Zufall ins Kunstwerk“²⁸⁹, betont Luhmann, „mit Erscheinenlassen von unbearbeitetem

²⁸⁶ Siehe zur Fernwirkung der Logik der Städte ebenda, S. 100.

²⁸⁷ Löw 2001: S. 220.

²⁸⁸ Luhmann 1997: S. 473. Marcel Duchamp, Andy Warhol und John Cage sind die Hauptreferenzen, auf die sich Luhmanns Darlegungen beziehen.

²⁸⁹ Ebenda, S. 473f.

Material, mit Unbestimmtheitsstellen, die auf zukünftige Fortsetzung des Werkes durch Interpretation verweisen“, oder die physische Umwelt, sondern auch im Verhältnis der Künste zueinander. Das Interesse der künstlerischen Produktion orientiert sich an Grenzen, mit Grenzen von Rahmenbedingungen, mit Rahmenbedingungen von Kontexten und Relationen.

Während sich Luhmann vor allem mit der Frage befaßt, was es bedeutet, wenn eine „differenzierte, pluralistische Umwelt ins Kunstwerk, und damit in das System“²⁹⁰ hineinkopiert wird, richtet Bourdieu seinen Blick auf den Raum des Möglichen unter der Annahme struktureller Lücken, die „künstlerische Kühnheiten, Neues oder Revolutionäres“ erst denkbar machen, um „als potentielle Entwicklungslinien, als Wege möglicher Erneuerung entdeckt zu werden.“²⁹¹ Dazu bedarf es einer bestimmten Disposition des Akteurs, der sich auskennt, um an bestimmten Merkmalen von Gattungen, Lehrmeinungen, Techniken und Formen fundiert ansetzen zu können. Die Avantgarde bedient sich dazu investigativer Methoden, Grenzbereiche oder strukturelle Lücken systematisch, wie am Beispiel von Schönbergs Theorie der Emanzipation der Dissonanz gezeigt, zu erschließen. Der Streit um die Anerkennung, sogar um die Vernünftigkeit der daraus folgenden Resultate setzt sich bis heute fort. Bei Cage fehlt es darum nicht an Versuchen, den ›Mythos Cage‹ entzaubern zu wollen.²⁹² Cages Handeln in einer Habitualisierung begründet zu sehen, die sich auf einschlägige Merkmale der US-amerikanischen Gesellschaft und Kulturgeschichte stützt, finden sich dagegen nur vereinzelt.²⁹³

Größte Prominenz genießen Cages Zen-Rezeption, seine Thoreau-Rezeption und die des Transzendentalismus, die Szenarien der Zufälligkeit, der Nichtdeterminiertheit und Nichtintentionalität, die Cage – paradox genug – mit der größten Akribie ausarbeitete. Das Bild wäre unvollständig, ohne den Einfluß Cages auf die Künstler der Pop-Art der New Yorker Kunstszene, mit denen er sich im Austausch befindet, zu erwähnen. Diana Crane beschreibt diesen als einen doppelten: „he helped them

²⁹⁰ Ebenda, S. 483.

²⁹¹ Bourdieu 1999: S. 372

²⁹² Claus-Steffen Mahnkopf (Hrsg.) 1999: *Mythos Cage*, Hofheim.

²⁹³ Paul van Emmerik 1996: *Themas's en variaties. Systematische tendensen in de compositietechnieken van John Cage*, Amsterdam. Vgl. zum kulturellen Kontext Cages S. 159-178.

rediscover everyday images, artifacts, and events and also turned them toward a new intellectual course, building on the ideas of Duchamp that art should be full of games, puns, and paradoxes.”²⁹⁴ Die Erkundungen zur Entgrenzung künstlerischer Felder, die als emphatische Aufhebung der Differenz von Alltags- und Kunstwelt das ganze Leben ästhetisieren sollen, werden von Crane nun mit in den Horizont populärkultureller Entwicklungen gestellt. „On the other hand, this movement helped to undermine the concept of high culture in the visual arts by exposing it to ridicule and by suggesting that popular and high culture were interchangeable.”

Von einer Habitualisierung Cages zu sprechen, heißt, die Existenz von gesellschaftlichen Determinismen anzunehmen. Vor dem Hintergrund *amerikanischer* Determinismusvorstellungen ist Cages Interesse an Praktiken der Zufälligkeit, Nichtdeterminiertheit, Nichtintentionalität und an Karten von besonderem Aufschlußreichtum. Das Beispiel, an dem der Sachverhalt erörtert werden soll, geht der Frage nach, was Cage denn dazu motiviert haben könnte, die Verwendung von Kartenmaterial für sein Schaffen in Erwägung zu ziehen – hier, um den Fokus enger einzugrenzen, Sternkarten. Es geht um ein soziokulturell vermitteltes Raumgefühl.

Beim Besuch des Observatoriums der Wesleyan University in Middletown (Connecticut), wo er 1961 eine Lehrtätigkeit ausübt, stößt Cage auf die Sternatlanten des slowakischen Astronomen Antonín Bečvář (1901-1965).²⁹⁵ Im Auftrag der tschechischen Akademie der Wissenschaften

²⁹⁴ Diana Crane 1987: *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art-World, 1940 – 1985*, Chicago and London, S. 65.

²⁹⁵ Die Atlanten tragen die Jahresangabe 1950.0. Die Astronomie versteht darunter eine Epochenbezeichnung. Weil sich die Lage der Erdachse im Laufe der Zeit immer ein wenig verschiebt und sich dadurch der Himmelsanblick verändert, enthalten Sternatlanten aus Gründen der historischen Vergleichbarkeit Angaben zur Bezugsepoche. Die Atlanten dokumentieren also den Anblick des Sternenhimmels im Jahr 1950. Sie stellen Ansichten des Himmels aus verschiedenen Perspektiven dar. Die Gesamtperspektive des *Atlas Coeli* erfaßt außer den Fixsternen Nebel, Galaxien, Milchstraße und mit den Tierkreiszeichen auch den mythologischen Blick auf den Himmel. Die übrigen drei Atlanten beschränken sich auf je nur einen Himmelsausschnitt. Der *Atlas Borealis* zeigt den nördlichen, der *Atlas Australis* den südlichen Sternenhimmel, der *Atlas Eclipticalis* bildet den Himmelsausschnitt entlang des Äquators und der Tierkreiszeichen samt Bahn-schiefe, der Ekliptik, ab.

ten gab Bečvář ab 1958 vier solcher Atlanten heraus: den *Atlas Coeli*, den *Atlas Eclipticalis*, den *Atlas Borealis* und zuletzt den *Atlas Australis*. Klarsichtdiagramme, die den Atlanten beigegeben sind, helfen beim Auffinden der Sternpositionen. Sie werden der Arbeitsweise des Komponisten entgegenkommen.

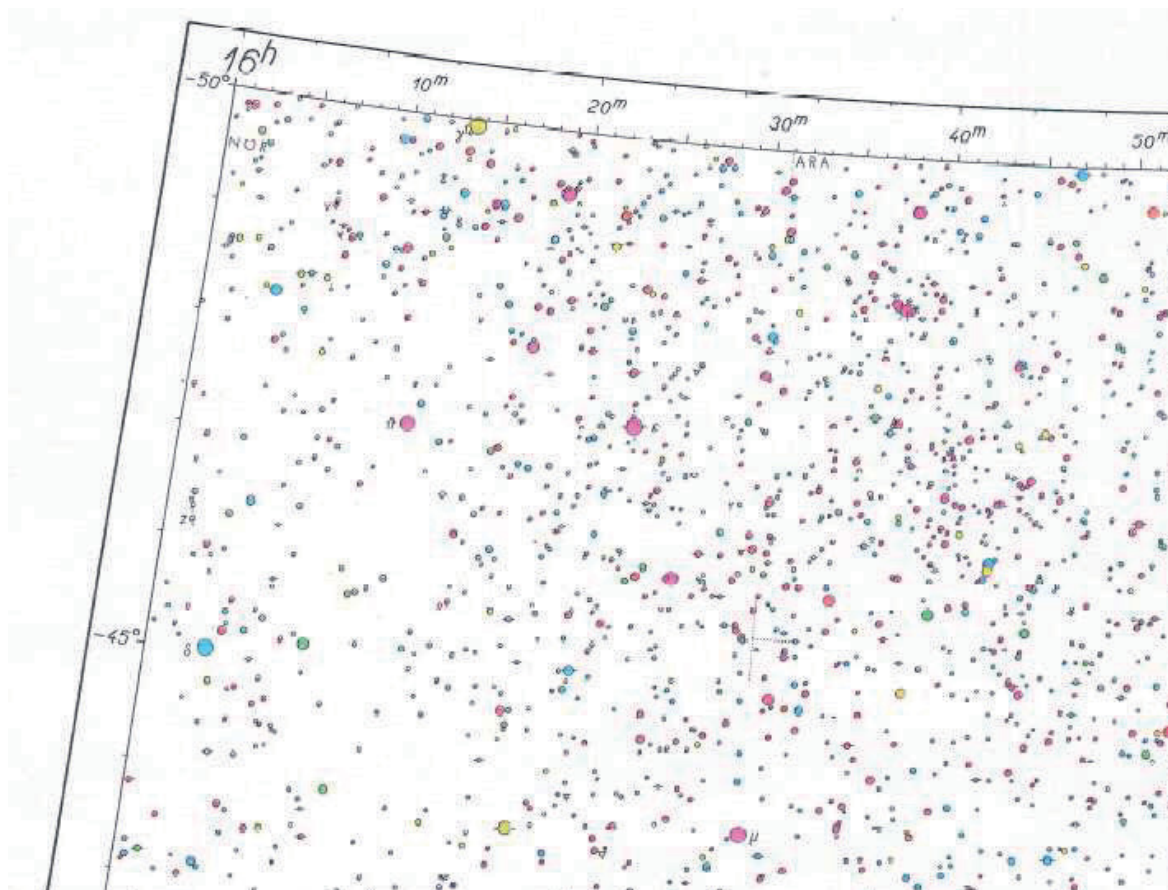


Abb. 11: Antonín Bečvář, ATLAS AUSTRALIS, Ausschnitt.

Von Anfang an scheint der Plan existiert zu haben, alle Atlanten für kompositorische Projekte zu verwenden. Charakteristisch für die Sternkartenkompositionen ist eine Konzeption von Harmonik, in der Zufall, Naturanschauung, Haptik – bei den späteren Etüdenzyklen – und Virtuosität als Konzept von Utopie ineinander gehen. Sternkarten bergen kulturgeschichtliche Potentiale, deren Faszination auch uns als naturwissenschaftliche Laien in den Genuß einer ästhetischen Teilhabe an der Unendlichkeit kosmischer Räume kommen läßt. Mit der Transkription solcher Karten in Noten werden wir gar befähigt, beim Musizieren buchstäblich nach

den Sternen zu greifen. Cage fand in den Sternatlanten ein Material mit einer ungeheuren Menge bunter, ohne irgendeine erkennbare Gesetzmäßigkeit verteilter Punkte vor, die erstens das Problem der zeitintensiven Beschaffung von Zufallsmaterial und Zufallsdaten lösten. Das begründet ihre pragmatische Attraktivität. Zweitens wird in der chaotischen Anordnung der Sterne ein natürliches Prinzip erkennbar. Denn die Natur ist die Instanz schlechthin, die das absolut Zufällige hervorbringt. Sternkarten sind Repräsentationen dieser Zufälligkeit.

Das wissenschaftliche Material bestätigt Cages Glaube an eine waltenden Gesetzlosigkeit im Kosmos, den Kant 1755 als „Himmel ohne Ordnung und ohne Absicht“²⁹⁶ beschrieb. Demnach kann drittens ein Harmoniebegriff, der sich mit einer solchen Nicht-Ordnung verbindet, nur ein anarchischer sein. Demnach sind alle Klänge zulässig. Tonal und nicht tonal zu unterscheiden wird belanglos, wenn die Strukturgebung solche Systemzusammenhänge erst gar nicht mehr konstituiert.²⁹⁷

3.7.1 Der Pionier – ein nationaler Topos

Cages Besuch in dem Observatorium fand zu einem Zeitpunkt statt, als die USA den Schock des erfolgreichen Flug des ›Sputnik‹ verarbeiteten, den die Sowjetunion 1957 in den Weltraum geschickt hatte. In Konkurrenz mit ihr erklärt der frisch gewählte Präsident John F. Kennedy 1961, kurz bevor der Kalte Krieg mit der Kuba-Krise seinen vorläufigen Höhepunkt erreichen sollte, den Wettlauf zum Mond zur nationalen Angelegenheit. Vorher hatte die Gruppe um Wernher von Braun, der seine für die Nazidiktatur begonnene Forschung in den USA fortsetzen konnte, zunächst Schwierigkeiten, Raumfahrt als ein für die USA dringliches Thema zu kommunizieren. Um dem abzuhelpen, gewann von Braun schon zu Be-

²⁹⁶ Immanuel Kant 1777: »Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt«, in: ders.: *Vorkritische Schriften bis 1768, Band 1*, = *Werkausgabe Band 1*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, S. 219-396, hier S. 257.

²⁹⁷ Vgl. das Konzert- und Tagungsprojekt zu Cages 80. Geburtstag: Stefan Schädler und Walter Zimmermann (Hrsg.) 1992: *John Cage Anarchic Harmony*, Mainz et al.

ginn der 1950er Jahre Walt Disney für die Produktion von popularwissenschaftlichen Fernsehsendungen, deren Zielpublikum Kinder und Jugendliche waren.²⁹⁸ In den 1954 ausgestrahlten Sendungen wurden Raketenprojekte vorgestellt, weniger mit dem (törichtem militärischen) Ziel zu zeigen, wie man Atombomben erfolgreich auf Moskau plaziert oder Spionagesatelliten auf Umlaufbahnen bringt. Disney wollte vielmehr Visionen entwickeln, wie ein Leben auf Raumstationen, in Raumschiffen, auf dem Mond und auf anderen Planeten aussehen könnte.²⁹⁹ Dafür hat Disney – ich werde an anderer Stelle darauf zurückkommen (Kap. 4.4) – den Begriff des ›imagineering‹ geprägt: „what we’re selling is a belief in fantasy and storytelling.“³⁰⁰ Dazu wurden idyllische, heute völlig naiv wirkende Besiedlungsphantasien entworfen, die trotz der zu erahnenden etwa medizinischen Probleme dennoch eine gewisse Abenteuerluft spüren lassen.

Aufbruchs- und Besiedlungsphantasien gehören zum integralen Bestand, sie sind symbolträchtige Topoi der US-amerikanischen Kulturgeschichte. Leitfigur ist der ›pioneer‹, der die Grenzen von Zivilisation zur Wildnis überschreitet. Die Grenze, der Schnittpunkt von Wildnis und Zivilisation ist diejenige Stelle, für die sich Thoreau in dem Roman *Walden* interessiert, um zu erkennen, was die Erfahrung der Grenzsituation in seiner Wahrnehmung an ihm selbst bewirkt. In *Walden* werden Reflexionen und Beobachtungen notiert, die auf den Kontext der Besiedlungsgeschichte und den damit verbundenen Praktiken zu beziehen sind. Man mag es vielleicht als Ironie des Unternehmens empfinden, daß sich Thoreau risikolos stets in der sicheren Nähe einer Kleinstadt, Concord, dem erwähnten Zentrum des Transzendentalismus, aufhält.

Literarisch geworden ist die Figur des ›pioneer‹ beispielsweise in den *Lederstrumpf*-Romanen von James Fenimore Cooper. Wir begegnen dem ›pioneer‹ in zahllosen Wildwest- und Abenteuer-Filmen, die den Mythos der USA erzählen.³⁰¹ Der ›pioneer‹ ist als Grenzgänger ein Archety-

²⁹⁸ Siehe <http://www.raumfahrt-museum.de/texte> – Zugriff 14. Oktober 2006.

²⁹⁹ Es handelt sich um die Produktionen *Man in Space*, *Man and the Moon* und *Mars and Beyond*. Die Sendungen waren während der sechziger Jahre auch im Deutschen Fernsehen zu sehen.

³⁰⁰ Walt Disney zitiert nach Norbert Bolz 2002: *Das konsumistische Manifest*, München, S. 109.

³⁰¹ Siehe Denise Mary MacNeil 2009: *The Emergence of the American Frontier Hero 1682-1826. Gender, Action, and Emotion*, New York.

pus, der seine Lebensgewohnheiten in einem ständigen Improvisationsprozeß an die Erfordernisse einer unbekanntenen, unwirtlichen und womöglich feindlichen Umwelt anpassen muß. Auch bei Cage ist die in der amerikanischen Bevölkerung präsente Geschichte der Besiedlung und den damit verbundenen familiären Umständen verankert.³⁰²

Wie bei Ives wird ein experimentierfreudiger Vater zur prägenden Figur: John Cage sen. war Ingenieur mit einer langen Liste von Patenten, darunter militärisch relevanten, was seinem Sohn ersparen sollte, im Zweiten Weltkrieg als Soldat eingezogen zu werden. Noch im Rückblick auf den Unterricht bei Arnold Schönberg macht sich Cage die väterliche Perspektive zu eigen. Indem er sich ausgesprochen gern auf Schönbergs Urteil bezog – beinahe wie ein Spruch, der sich als Initiation vollzog –, ein „mangelndes Gefühl für Harmonie“³⁰³ zu besitzen, beansprucht er für sich als Komponist den Platz des Erfinders³⁰⁴ – beglaubigt von einem Ausbildungsweg mit autodidaktischen Zügen.

Eric Salzman beschreibt drei Typen musikalischer ›pioneers‹. Zwei davon charakterisieren den europäischen Weg, ein dritter aber den amerikanischen. Neben Schönbergs reihentechnischer und Strawinskys stiloperativer Innovation gibt es eine „third group of pioneers who had composed, oddly enough, in the United States.“³⁰⁵ Zu diesen gehören außer Cage etwa Henry Cowell, Lou Harrison, Harry Partch, Morton Feldman oder Conlon Nancarrow, bei denen ein dezidiertes Abrücken von Übernahmen europäischer Traditionen festzustellen ist. Sie profitieren langfristig von einer durch Ives vorgezeichneten Möglichkeit, Nischen zu besetzen. Indessen existiert eine vierte Gruppe, die den Jazz als originäre neue Musikrichtung in ihr kompositorisches Werk integriert³⁰⁶, darunter Aaron

³⁰² Richard Kostelanetz 1989: *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln, S. 10; David Revill 1995: *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*, München · Leipzig, S. 21ff.

³⁰³ Siehe die Sammlung von Richard Kostelanetz 1989: *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln, S. 14.

³⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 15. Zu Cages Unterricht bei Schönberg David W. Patterson (Hrsg.) 2009: *John Cage. Music, Philosophy, and Intention, 1933 – 1950 (Studien in Contemporary Music and Culture)*, New York, London.

³⁰⁵ Salzman zitiert nach Rossiter 1975: S. 308.

³⁰⁶ In seinem Überblick über die jüngere Gattungsgeschichte der Symphonie in den USA beschreibt Günter Moseler die komplizierte Austarierung von komposi-

Copland und George Gershwin. Obwohl Cage seinen Praktiken einen gegenkulturellen Charakter verliehen hat, lassen sie sich durchaus in die Vorstellungswelt amerikanischer Utopien einordnen.

Dies versucht Gordana P. Crnković in den Schriften Cages nachzuweisen. Für das Funktionieren einer heterogenen Gesellschaft ist ein Bewußtsein von Interpenetration verschiedenster kultureller Kreise und Stile bedeutsam.³⁰⁷ „We practice this utopian reality when we change our knowlegde, language, and actions from vertical and idealistic to horizontal and materialistic.”³⁰⁸ Und Crnković fährt fort: „Utopia is realized not by one’s going away from given realities to an empty place where “anything goes”, but by fully being ‘where you are’, and by becoming maximally aware of the liberating potentials of one’s given world.”

Doch der Mythos des ›pioneer‹ wären noch nicht hinreichend beschrieben ohne die praktische, funktionelle Aufgabe, die er an dieser Grenze zu erfüllen hatte. Der ›pioneer‹ übt – genau wie Thoreau – die Tätigkeit des ›surveyor‹, des Landvermessers aus. Dem obliegt es, die soeben neu erschlossenen Gebiete im Regierungsauftrag zu kartieren. Hierfür existierte in Washington eine eigene staatliche Behörde für Statistik, für die unter anderem Charles Sanders Peirce gearbeitet hat. In diesem Kontext ist auch die Entwicklung seiner Zeichentheorie zu sehen. Der besagten Regierungsbehörde oblag seit 1790 die wissenschaftliche Erhebung der Bevölkerungsdichten, die in Abständen von zehn Jahren durchgeführt wurden.³⁰⁹ Ab 1870 wurden die topographischen und landeskundlichen Befunde kartographisch weiterverarbeitet und teils in Hinblick auf zei-

torischen Interessen, die sich von europäischen Impulsen der musikalischen Moderne anregen lassen, aber mit dem Bedürfnis, ›American Identity‹ zu kommunizieren. Günter Moseler 2002: »Symphonischer Amerikanismus«, »Patriotismus, Jazz und Zwölftönigkeit« und »Identitätsfindung und Identitätskrise«, in: Steinbeck / v. Blumröder 2002: S. 181-190.

³⁰⁷ Gordana P. Crnković 1994: »Utopian America and the Language of Silence«, in: Marjorie Perloff and Charles Junkerman (Hrsg.) 1994: *John Cage. Composed in America*, Chicago, S. 167-187, vgl. hier S. 176f.

³⁰⁸ Crnković 1994: S. 186f.

³⁰⁹ Ich stütze mich hier auf die Geschichte der Kartographie in den USA in Ute Schneider 2004: *Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*, Darmstadt, S. 103.

chentheoretische, teils auf psychologische und kognitionsanalytische Verwertbarkeit hin untersucht.

3.7.2 Kognitives Kartieren im raumsoziologischen Kontext

Das Herstellen von Karten ist seit jeher verbunden mit dem Abstecken von Grenzen, Herrschafts-, und Geltungsbereichen. Der Landvermesser als Pionier besetzt damit eine bestimmte Rolle in einem System von Machtgeflechten, er arbeitet unmittelbar an der Speicherung von Wissen und Strukturierung von Orientierung.³¹⁰

Münden Landeserschließung und Kartierung in den USA in die Gründung eines neuen Bundesstaats, wird dies symbolisch besiegelt durch die Anbringung eines neuen Sterns auf der amerikanischen Flagge. Karte und Flagge sind emotionaler Bestandteil der US-amerikanischen Alltagsikonographie. Jasper Johns beginnt in den 1950er Jahren, die Fahne der Welt- und Interventionsmacht USA und die Karte mit den Bundesstaaten mit Blick auf ihre alltagsikonographische Funktion abzumalen. Als Sujets der Pop-Art werden die Karten als sakrosankte nationale Symbole durch affirmative Inszenierung subtil ironisiert.

Svetlana Alpers macht sich hinsichtlich von Johns' *Map* (1961) den Gedanken von J. Wreford Watson zu eigen, die Karte eines Landes sei mit der „Geographie des Geistes“³¹¹ einer Nation in Verbindung zu bringen: eine vielleicht ungewöhnliche Bemerkung, um den symbolischen Rang der Arbeit von Johns zu bewerten, die indessen auf eine spezifische Theorie des Kartierens in den USA zurückzuführen ist. Zunächst stellt Kartieren eine Form der Rauman eignung durch Spacing dar, wobei Raum auch als soziales Gut hervorgehoben, wenn nicht sogar erst konstituiert wird. Dann ist Kartographie ein wissenschaftliches Verfahren, das, historisch von der künstlerischen Praxis durchdrungen, in der holländischen Malerei wegweisend wirkte. „Es ist ein Gemeinplatz in der kartographischen Literatur, daß Karten Kunst und Wissenschaft miteinander verbinden“³¹², so

³¹⁰ Ebenda, S. 12ff.

³¹¹ Alpers zitiert den Geographen J. Wreford Watson. Svetlana Alpers 1998: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln, S. 221, vgl. Anmerkung S. 409.

³¹² Alpers 1998: S. 221f.

Alpers über die Herstellung von Landkarten in Holland im 17. Jahrhundert. Kartographisches Material besitzt als Ausdruck einer rationalisierten Beziehung zur Umwelt einen Doppelcharakter, um im künstlerischen Prozeß zugleich auf den gesellschaftlichen Kontext der Erschließung, Inbesitznahme, Orientierung, Machtrepräsentation und Vergesellschaftung der Natur zu verweisen.

Kognitionspsychologie, Geo- und Kulturwissenschaften beschäftigen sich mit Zusammenhängen von mentalen Prozessen mit dem symbolischen Medium Karte und der mentalen Repräsentation von Raum. In der US-amerikanischen Forschung wurde der Begriff des ›cognitive mapping‹ geprägt. Kartenmaterialien stellen demnach „hochkomplexe Symbolsysteme“³¹³ dar, die hier zur „Selbstthematization der Wahrnehmung“³¹⁴, Orientierung und als Speicher kognitiver Daten³¹⁵ herangezogen werden können. Durch die Art der Repräsentation nehmen Karten einerseits Einfluß darauf, wie das kartierte Gebiet von anderen kognitiv und sinnlich aufgefaßt werden wird, andererseits geben Karten jedoch keine „direkte Abbildungen der Realität“³¹⁶.

Ursprünglich ist das kognitive Kartieren von Umwelt auf das empirische Erfassen von Wiedererkennungswerten in einer unübersichtlich gewordenen oder vorgefundenen Wirklichkeit ausgerichtet. Es impliziert Orientierung im Raum als Handlungsprozeß. Die Pointe besteht darin, daß nicht nur die Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis, sondern, wie die einflußreiche Untersuchung von Kevin Lynch *The Image of the City* zeigt, die großstädtische Entwicklung ins Blickfeld der kulturwissenschaftlichen und wissenspsychologischen Forschung gerückt ist.³¹⁷ Der Gegenstand des kognitiven Kartierens steht mit ontogenetischen Prozessen unserer

³¹³ So Marion Saxer 2001: »Der Sternen-→Cartograph‹ John Cage«, in: *Positionen 46, SternenMusik*, Berlin, S. 11-15, hier S. 11.

³¹⁴ Ebenda, S. 12.

³¹⁵ Roger M. Downs und David Stea 1982: *Kognitive Karten: Die Welt in unseren Köpfen*, New York.

³¹⁶ Zu den methodologischen Bedingungen Mark May 1992: *Mentale Modelle von Städten. Wissenspsychologische Untersuchungen am Beispiel der Stadt Münster*, Münster / New York, S. 77.

³¹⁷ Dies zeigen die anthropologischen Betrachtungen über innere Vorstellungsbilder zur räumlichen Orientierung nach Kevin Lynch 1989: *Das Bild der Stadt*, Braunschweig [amerik. Erstausgabe 1960, Cambridge, Mass.], vgl. S. 143-160.

Raumaneignung in Verbindung. Es bezeichnet nur eine bestimmte Form von Prozessen, die sich in unseren Körpern unentwegt abspielen.

Verschränkungen von Geographie und Psychologie besitzen Potentiale, die in einen raumsoziologischen Kontext gestellt werden können: so zur Analyse ontogenetischer Prozesse, wie die euklidischen und nichteuklidischen Entwicklungsstadien räumlicher Sozialisation bestätigen.³¹⁸ In bezug auf Lernprozesse sind sowohl die kognitive Entwicklung von topologischen zu perspektivischen Raumvorstellungen als auch die der sinnlichen, sozialen und kulturellen Erfahrungsdimensionen, die im alltäglichen Leben permanent eingeübt werden, zu berücksichtigen. „Konstruktion des Raumes“, befindet Marc Augé, setzt sich „im Körper des Menschen“³¹⁹ fort, bzw. kann überhaupt nur dort stattfinden.

Eine Schwierigkeit des kognitiven Kartierens als empirisches Verfahren liegt methodologisch darin, daß im Falle der Anwendung auf künstlerisches Handeln die gesamte metaphorische Breite der Begrifflichkeit, auch das Problem der Ontologisierung zur Geltung käme, das von Lefèbvre und Soja behandelt wurde. Noch weiter gehen Fredric Jamesons Überlegungen zur Anwendung des kognitiven Kartierens³²⁰, ausgehend von den anthropologischen Betrachtungen über innere Vorstellungsbilder nach Lynch. Jameson nimmt das kognitive Kartieren in den Dienst, um es dem Subjekt als Möglichkeit anzubieten, die Unübersichtlichkeit und Beliebigkeit der (post)modernen Kultur nach topologischen Kriterien zu koordinieren und geistigen oder ideologischen Rückhalt zu gewinnen: kognitives Kartieren wird – so verstanden – zu einem ästhetischen und zugleich erkenntnistheoretischen Programm. Die Stadt nimmt darin die Stelle einer Allegorie und Metapher der sozialen Welt ein. Diese ist so komplex gestaltet, daß Lynchs Untersuchungen ihm jetzt zu einfach erscheinen. Jameson erläutert seine Handhabung des kognitiven Kartierens wie folgt: „My use of the book will be emblematic or allegorical, since the mental map of city space explored by Lynch can be extrapolated to that

³¹⁸ Siehe den Hinweis zu Piaget bei Löw 2001: S. 73ff.

³¹⁹ Marc Augé 1994: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main, S. 75. Vgl. meine ähnlich lautenden Ausführungen über die Reisen des jungen Mozart als onto- und soziogenetische Raumaneignung in Hüppe 2006: S. 62.

³²⁰ Jameson 1994: S. 51.

mental map of the social and global totality we all carry around in our heads in variously garbled forms.”³²¹ Das Durcheinander der Formen sozialer und globaler Totalitäten zu strukturieren, ist das Ziel kognitiven Kartierens in der fortgeschrittenen Moderne, das nur fragmentarisch unternommen werden kann. Auch Richard Sennett macht bei seiner Analyse des städtischen Raums auf die Grenzen der „Wechselwirkung von Selbst und Ort“ aufmerksam, die keine „gegliederte, wohlumrissene Bildlichkeit kurieren“³²² wird.

Raumsoziologisch gesehen, kommen hier Heterogenitäten und räumliche Diskontinuitäten in den Blick, die Löw in ihren Ausführungen zum Begriff der Verinselung näher charakterisiert hat.³²³ Verfolgt man diese Betrachtungen soziologiegeschichtlich zurück, dann gelangt man zu dem Ursprung der Ausführungen von Sennett, Jameson und Lynch: zur Chicagoer Stadtsoziologie und zu Robert E. Park, der sich auf Georg Simmel beruft.

3.7.3 Grenzerkundung als Metapher lebensstilistischer Transformationen

Rolle und Bild des ›pioneer‹ tendieren in der amerikanischen Gesellschaft zu einem kollektiven Selbstbild, das die Erfahrung der Grenze verinnerlicht, habitualisiert und schließlich auf andere Bereiche zu übertragen beginnt. Der ›pioneer‹ geht dann Risiken und Gefahren eines gesellschaftlichen, künstlerischen, wissenschaftlichen oder städtischen Abenteuerturns ein, wie es etwa schon Charles Baudelaires Flaneur verkörpert. Eben dies Motiv ist dem Essay *Der Mann auf der Grenze. Robert Ezra Park und die Chancen einer heterogenen Gesellschaft* von Michael Makropoulos zu entnehmen, der sich mit Überlegungen des Soziologen Robert E. Parks zu den Chancen einer so beschaffenen Gesellschaft beschäftigt und sich, wie die amerikanische außer den Ureinwohnern, samt und sonders aus Immigranten zusammensetzt. Im Mittelpunkt steht ein Persönlichkeitstypus, der

³²¹ Ebenda, S. 415.

³²² Richard Sennett 1991: *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt am Main, S. 55.

³²³ Löw 2001: S. 86ff., siehe auch hier Kap. 4.5.

zum einen – Park läßt ein Stück Autobiographie anklingen – sein Dasein als ›pioneer‹ bewußt zum Lebensstil entwickelt hat, zum anderen hat Park die jüdische Assimilation in Europa im Blick.³²⁴ Park interessiert sich für das Spannungsfeld zwischen Großstadt und der Randständigkeit dieses Persönlichkeitstypus. Der Einfluß Simmels, bei dem er von 1899 bis 1900 in Berlin studierte, und zwar in einer Kenntnis von dessen Vorüberlegungen zur Soziologie der Grenze, wäre denkbar. Park transformiert den ›pioneer‹ in eine Figur, die nicht *an* der Grenze, sondern *auf* ihr existiert und gesellschaftliche Antagonismen zu seinem Lebensthema macht.

Michael Makropoulos hebt hervor, Park gehe es um eine Ausweitung der Perspektive, bei welcher der ›Mann auf der Grenze‹ gleichsam nur die Grundstruktur vorgebe für heutige Existenzformen³²⁵, die sich in einer urbanisierten Gesellschaft „im Schnittpunkt mehrerer Kulturen“³²⁶ befänden. Inhalt der Existenzform ist ein Konflikt, unterschiedlich beschaffene gesellschaftliche und kulturelle Homogenitäten nicht miteinander vereinbaren zu können oder zu wollen. Der Ausweg ist ein dazwischenliegender Raum, der sich krisenhaft darstellt und der „zur Lebensform *sui generis* und damit zum Normalzustand wird. Das ist dann die andere Strategie, die angesichts der Ambivalenz, oder genauer dann: der Polyvalenz, möglich ist. Es ist die Strategie der heterogenen Praxis.“³²⁷ Die Strategie der heterogenen Praxis als Normalzustand möchte ich hier für eine Form eines investigativen künstlerischen Handelns in Anspruch nehmen, das sich, wie bei Cage, zwischen den verschiedenen künstlerischen Medien bewegt, zur Akkulturation neigt, und zwar entsprechend zu einem von der amerikanischen Gesellschaft geschichtlich vorgeprägten Habitus. Die Lebensform der heterogenen Praxis erhebt ein Handeln, in dem Konflikt und Krise zum Normalzustand werden, zur alltäglichen Routine, welche riskanten Erfahrungen es auch immer zu machen gilt. Die Abenteuermetaphoriken in den Künsten deuten an, wo vertraute Pfade der

³²⁴ Michael Makropoulos 1988: »Der Mann auf der Grenze. Robert Ezra Park und die Chancen einer heterogenen Gesellschaft«, in: *Freibeuter. Vierteljahresschrift für Kultur und Politik*, Nr. 35, Berlin, S. 8-22, siehe hier S. 14ff.

³²⁵ So Makropoulos' Übersetzung von Parks „marginal man“: siehe etwa »Human Migration and the Marginal Man« [1928], in: Robert E. Park 1964: *Race and Culture. Essays in the Sociology of Contemporary Man*, London, S. 345-356.

³²⁶ Makropoulos 1988: S. 15.

³²⁷ Ebenda, S. 18.

Wahrnehmung verlassen werden und für ihre Erneuerung geworben wird. Sie haben unter anderem in solchen Konflikt- oder Krisenszenarien ihren Ursprung. Die Möglichkeiten eines Cage, graphische Materialien zu musikalizieren und schließlich Karten als Grundlage des Musizierens und Komponierens zu verwenden, setzen eine Konjunktur voraus, die einer heterogenen Kunstpraxis Vorschub leistet. Folgende Faktoren werden dazu in ihren Kontexten untersucht:

- Zeichentransformation von Musik und Bild am Black Mountain College als Nachfolger des Bauhauses³²⁸;
- Strukturbegriff amerikanischer Musik im Gegensatz zur europäischen;
- Zen und Zufallspragmatik;
- Interpenetration und heterogene Praxis einer Gesellschaft;
- Neutralisierung des Raums.

Wie organisiert ein städtischer Intellektueller, um aus der Transformation von angestammten Strukturvorstellungen der Künste Strategien und Rituale für die Erzeugung von Neuheit zu entwickeln?

3.7.4 Bild-, Zeichen- und Strukturtransformation

Die Verwendung von Karten und Graphiken als Partiturmateriale stellt die Umkehrung bereits vorher geübter künstlerischer Praktiken dar, Notenschrift als Inspirationsquelle für Zeichnungen, Gemälde und Plastiken zu verwenden. Verschriftete Musik ist von jeher mit Bildlichkeit repräsentiert: sei es *Dasia*-Notation, seien es Neumen, seien es musikalisch-rhetorische Figuren oder Madrigalisten, oder sei es Schönbergs Aufdeckung der Beziehung von Schriftlichkeit und musikalischer Logik (Kap. 3.4.3).

Eine Disposition Cages für seine künstlerische Entwicklung ab etwa 1950 liegt in seiner Affinität zur Literatur, bildenden Kunst und Architektur, die den jungen Cage darin schwanken lassen, welchen Weg er beruf-

³²⁸ Ausgezeichnete Übersichten geben hierzu: Karin von Maur 1985: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München; Jörg Jewanski und Hajo Düchting 2009: *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*, Kassel.

lich denn bevorzugen solle.³²⁹ Eine Phase der Unentschiedenheit läßt ihn Architektur, Malerei, Schriftstellerei und auch das Komponieren ausprobieren. In den 1940er Jahren – Cage hatte bereits das präparierte Klavier erfunden – ergeben sich Kontakte zur New Yorker Kunstszene, darunter Max Ernst, Jackson Pollock, Marcel Duchamp sowie zur Mäzenin Peggy Guggenheim, die er 1942 kennenlernt. Daraus ergibt sich wiederum die Einladung Cages an das Black Mountain College in Asheville (North Carolina). Dort setzen ehemalige Bauhaus-Künstler – darunter beispielsweise Josef Albers und Laszlo Moholy-Nagy – ihre Lehrtätigkeit nach ihrer Emigration fort und erhalten damit die Tradition des einflußreichen Bauhauses aufrecht.

Am Black Mountain College trifft Cage auf Earle Brown, Robert Rauschenberg, Willem de Kooning und Jasper Johns, die dort studieren oder lehren. Kandinskys Schriften *Das Geistige in der Kunst*, das 1914, und *Punkt und Linie zu Fläche*, das 1947 in englischer Sprache erscheint, gehören zum Bestand der Lehre, verkörpern das Dogma des College. Mit seinem Aufenthalt am Black Mountain College und unter dem Einfluß des abstrakten Expressionismus beginnt für Cage nun eine Phase, die den experimentellen Charakter seines bisherigen Werkes noch verstärkt. In vielen Bildern und Objekten haben sich Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Lionel Feininger oder Josef Albers mit der Musik Bachs auseinandergesetzt.³³⁰ Gegenstand ihres Interesses ist die Auffassung, daß Bach nach den Prinzipien einer konstruktivistischen mathematischen Logik komponiert habe, die darüber hinaus auf ein spekulatives Denken verweist und durch innere Zahlenverhältnisse ein spirituelles Programm entfalte. Diese Prinzipien durchdringen den Ausdruck der Musik, sie drängen die Künstler zur Visualisierung der so beschaffenen musikalischen Strukturmerkmale, die eben mehr als nur das sind. Als Lehrmei-

³²⁹ Siehe zur Entwicklung Cages von der ersten Europareise bis zu den ersten Kompositionen Revill 1995: S. 47-60.

³³⁰ Feininger begann sogar Fugen zu komponieren. Es handelt sich um die unmittelbaren Auswirkungen einer Bach-Rezeption in der Kunst infolge des Bach-Jahres 1900, in dem der 150. Todestag des Komponisten begangen wurde. In der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts stellt die Bach-Rezeption ein eigenes Kapitel dar (Vgl. von Maur 1985: »Hommage à Bach – Kunst der Fuge«, S. 28-47, und als Kommentar dazu: Friedrich Teja Bach, »Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne«, S. 328-335).

nung des Bauhauses findet diese Auffassung weitere Verbreitung und Anerkennung. Kandinsky beabsichtigt, die geistigen Kräfte der Musik, die in ihrem Schriftbild eingelassen sind, zu transformieren. Das Schriftsystem der Musik nutzt er zur Generierung von zeichnerischen Elementarmaterialien. In *Punkt und Linie zu Fläche* arbeitet Kandinsky – inspiriert von der Auseinandersetzung mit Schönberg, der eine visuelle, räumliche Logik der Notenschrift konzidierte – dieses Vorhaben aus. Umgekehrt zeigt Kandinskys Vorgehensweise, daß musikalische Strukturbildungen zeichnerisch taugliche Komponenten besitzen. Dem Gedanken folgend, die Notenschrift in ein anderes künstlerisches Medium zu übersetzen, faßt *Punkt und Linie zu Fläche* eine Entwicklung zusammen, die sich der Kubismus und der Expressionismus über manche Gegensätze teilen. Woraus besteht Notenschrift? Aus Punkten und Linien auf Flächen!

Anhand der graphischen Betrachtungsweise des Partiturbilds vom ersten Satz aus der SYMPHONIE NR. 5 c-Moll op. 67 von Beethoven wird deutlich³³¹, wie eine zeichentheoretische, fast piktogrammartige Transformation zwischen den Künsten zugleich das Bezugssystem der Wahrnehmung verändern kann.

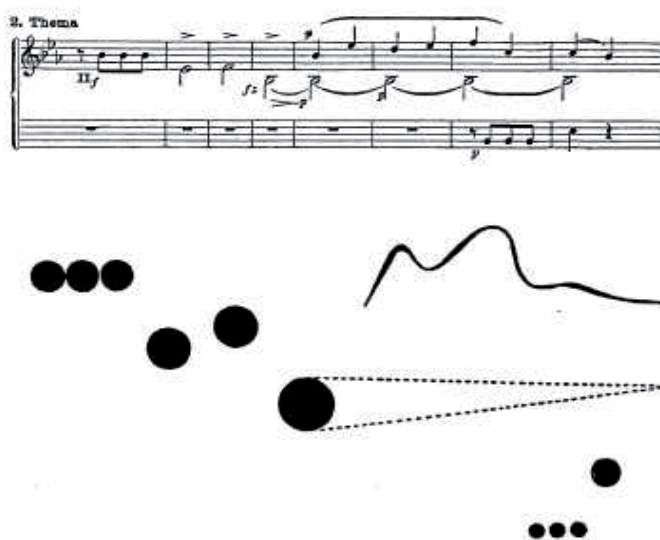


Abb. 12: Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, S. 46.
Übertragung Beginn des Seitensatzes aus Beethovens *Fünfter Symphonie* in Graphik.

³³¹ Vgl. Wassily Kandinsky 1955 [1926]: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern, S. 44-46.

Kandinskys Interesse erstreckt sich ebenso auf die Abbildung von Gegenständen der Natur und der Wissenschaft. Zur Demonstration führt er Punkt-Verteilungen in Nitrit-Bildern und – Sternkarten an.³³² Linienführungen organischer und anorganischer Strukturen demonstrieren den Gestaltreichtum, der in der Natur vorgefunden wird.³³³ Kandinsky will zeigen, wie der Topos, die Natur solle das Vorbild für die Kunst sein, als Maßstab für die Moderne reformuliert werden kann.

Am Black Mountain College erhielt Cage also nicht nur Impulse, Zeichentransformationen durchzuführen, die das Schriftbild von Musik in Graphiken verwandeln. Cage ist Fortsetzer eines Diskurses, der eigene Profile für eine genuin amerikanische Kunst und Musik zu entwickeln sucht. Er vertritt Strukturvorstellungen, die sich von ideengeschichtlich legitimierten Linien der europäischen Tradition lösen. Am Black Mountain College artikuliert er auf provokant-ironische Weise seine Visionen einer zukünftigen Musikentwicklung, die eher von Erik Satie ausgehen solle, Beethoven aber ablehnt. Und auch Bach bleibt von Cages Temperament, sich Musikgeschichte gezielt selektiv zurechtzulegen, nicht verschont. In dem *Vortrag über Nichts* heißt es:

Ich hatte auch das

Vergnügen zu hören, wie ein berühmter Musikkritiker ausrief,
 er hoffe lange genug zu leben um das Ende
 dieses Bach-Rummels zu erleben. Ein Schüler sagte einmal zu mir: Ich
 verstehe was Sie über Beethoven sagen und ich denke
 ich bin einverstanden.

Abb. 13: John Cage (übers. v. Ernst Jandl), *Vortrag über Nichts*.³³⁴

Das bedeutet nun keinesfalls, Cage habe vor, auf Struktur zu verzichten. Dem Schriftbild des wiedergegebenen Zitats ist vielmehr ein partiturartiger Aufbau zu entnehmen, der, einem vierstimmigen Satz nicht unähnlich,

³³² Vgl. ebenda, S. 40f.

³³³ Vgl. ebenda, S. 118-123.

³³⁴ John Cage / Ernst Jandl (Übers.) 1987: *Silence*, Frankfurt am Main, S. 13f.

den Vortrag wie bei einer seriellen Komposition nach einem genau festgelegten zeitlichen und rhythmischen Reglement strukturiert. In das literarische Produkt induziert Cage musikalische Strukturierungsprinzipien, indem die graphische Ausarbeitung metrische Verhältnisse repräsentiert.

In der europäischen Theorie der Musik dominieren mikrostrukturelle Auffassungen das Strukturdenken. Die makrostrukturellen Ebenen, die sich an dem klassischen Formenrepertoire und der Gattungstheorie orientieren, verlieren in musikstilistischen Entwicklungen an Gewicht, wo Form an bestimmte harmonische Prozesse gekoppelt ist, die jenseits der Tonalität liegen. Cage geht von vornherein von einem Spektrum struktureller Prinzipien aus, die für konfigurierbare Situationen offen sind und von mikrostrukturellen bis makrostrukturellen Organisationsarten reichen. So operiert Cage mit Rahmengenügen, welche die Teilnehmer – Publikum und Ausführende – im Sinne Erving Goffmans³³⁵ in Situationen verwickeln und dadurch die Struktur einer Konzertveranstaltung völlig verändern, ja umkehren. So geschehen in 4'33'' FOR ANY INSTRUMENT OR COMBINATION OF INSTRUMENTS (1952) als behavioristisches Ritual oder Krisenexperiment (Harold Garfinkel), das Konzertbesuchern Bindungen an Verhaltensregeln vorführt; eine Maßnahme, die etwa durch Verulkung der Situation abgelehnt werden kann. Nichts schadet einer Präsentation von 4'33'' aber mehr als das Aufkommen einer Atmosphäre der Rechtfertigung oder vielleicht sogar falscher Seriosität.

Paul van Emmerik unterscheidet in seiner Untersuchung *Themas's en variaties. Systematische tendensen in de compositietechnieken van John Cage* insgesamt nicht mehr als nur sechs Strukturierungsebenen: Tonansammlungen (Tonmaterial, Reihen, Zufall), Zeitstrukturen (Metrik, Dauer, Zeitrahmen, Zufall), Klangansammlungen (Anordnung, Musik und Umwelt, Zufall), Visuelle Modelle (darunter Graphiken und Karten, relative Zeit- und Tonhöhennotation), sprachliche Anweisungen (Einrichtung der Aufführungssituation, Präparation, Aktionsanleitungen, Happening), musikalische Modelle (Zitate, Collagen, Melodietransformation, ›Kontrapunkte‹) – alles bezogen auf Kontexte, welche die historischen und gesellschaftlichen Hintergründe des Komponierens und Musizierens dekonstru-

³³⁵ Erving Goffman 1980: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main.

ieren. Die Pointe der Ausführungen van Emmeriks ist jedoch die These, Cages Methodik verhalte sich stets analog zu den Prinzipien reihentechnischer und serieller Konstruktionsweisen, um weitere strukturelle Möglichkeit aus ihnen zu gewinnen. Diese Sichtweise widerspricht entschieden jenen Ansichten, welche die Meinung vertreten, Cage habe dauerhaft jegliche Strukturidee in seiner Kunst liquidiert. Das Prinzip der Negation von Grenzen kann so weit getrieben werden, daß es, wie selbst Luhmann bekennt, irgendeiner „Autorisierung, durch John Cage zum Beispiel“, bedarf, „um kenntlich zu machen, daß es sich um Musik handelt.“³³⁶ Mit dem Abbruch der kommunikativen Beziehung zwischen Künstler und Publikum wäre der Extrempunkt erreicht. Die Reduktion eines Künstlers auf ein einzelnes Werk, hier auf 4'33'', wie auch Luhmanns Darstellung erkennen läßt, stellt ein Risiko dar, das in der Wissenschaft nicht wenige eingegangen sind.³³⁷ Auch Klischees, und stammen sie selbst von Reflexionseliten, können der kommunikativen Beziehung von Künstler und Publikum ein Ende setzen. In Wirklichkeit, meint van Emmerik, „vormt het tegenovergestelde postulaat, namelijk dat Cage zijn alternatief construeerde vanuit dezelfde axioma's als die van de componisten van seriële muziek“³³⁸ ...“.

Der entscheidende Anstoß zur Anwendung graphischer Kompositionsmethoden geht 1950 von Morton Feldmans Komposition PROJECTION 1 für Klavier und Violoncello aus. Auch Feldman unterhält Kontakte zur New Yorker Kunstszene. Während Feldman die Arbeit mit Musikgraphik jedoch bald wieder aufgeben sollte, wird sie von Cage in den kommenden Jahren forciert. Cages ausgeprägte Affinität zur bildenden Kunst führt ihn – ein Vergleich mit Joseph Beuys liegt nahe – zu einem erweiterten Kom-

³³⁶ Luhmann 1997: S. 478.

³³⁷ Die Musikgeschichte kennt solche Beispiele: z. B. Georg Friedrich Händel, THE MESSIAH, oder Carl Orff, CARMINA BURANA, der, auf das Werk angesprochen, in Weißglut geraten konnte.

³³⁸ Van Emmerik 1996: S. 3. „In Wirklichkeit gilt das entgegengesetzte Postulat, daß nämlich Cage seine Alternative aus den gleichen Axiomen wie die Komponisten serieller Musik konstruiert hat.“ (Übers. d. Verfassers) Ähnlich argumentieren bereits Stefan Schädler 1990: »Transformationen des Zeitbegriffs in John Cages ›Music of Changes‹«, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.) 1990: *John Cage II, = Musik-Konzepte Sonderband*, Mai 1990, München, S. 185-236, und James Pritchett 1993: *The Music of John Cage*, Cambridge.

positionsbegriff, der hier den Schreibprozeß autonomisiert, als „graphische Technik, die keine Beziehung zum Klang des Werks bei der Aufführung hat“³³⁹, welche, um van Emmeriks Erkenntnisse aufzugreifen, diesen Bezug in einer großen Variation von Abstufungen zwar lockert – aber nie ganz aufhebt, weil das graphische Material noch die Improvisation lenkt.

3.7.5 Zufallspragmatik

Die Durchdringung von Musik und graphischer Kunst ist als ein Aspekt der Vervielfachung von Umweltbeziehungen zu sehen, die in Cages Werk seit den 1950er Jahren anzutreffen sind. Verschiedene Themenfelder fließen ineinander. Zufall, amerikanische Musik, östliche und westliche Denkweisen, Nichtdeterminiertheit: Der Einfluß des Zen auf Cage hat begonnen zu greifen.

Als Cage 1949 oder 1950 das in London erschienene Buch *Introduction to Zen Buddhism* von Daisetz T. Suzuki kennenlernt, war er längst mit asiatischer Spiritualität in Berührung gekommen, vielleicht schon im multikulturellen Los Angeles. Wie andere amerikanische Intellektuelle wandte er sich östlichen Philosophien zu, teils, um Lebenskrisen zu bewältigen, teils, um sich innerlich dem gesellschaftlichen Klima der McCarthy-Zeit zu entziehen. Die SONATAS AND INTERLUDES FOR PREPARED PIANO (1947-1948) stehen klanglich erkennbar unter dem Einfluß einer neuen spirituellen Ausrichtung.³⁴⁰ Suzukis Buch ließ nach seinem Erscheinen eine Zen-Welle durch die USA schwappen, deren Wirkung auf die Kunst Umberto Eco ausführlich dargetan hat.³⁴¹ Der Zen wird zur Bewußtseinsmode, insbesondere für Intellektuelle, und Cage schließt sich diesem Trend an. Das Angebot des Zen besteht in einem radikalen Empirismus als Formel für eine Erneuerung der Wahrnehmung und Reinigung

³³⁹ Ian Pepper 1999: »John Cage und der Jargon des Nichts«, in: Mahnkopf 1999: S. 9-34, hier S. 15.

³⁴⁰ Eine kritische Würdigung der Rezeption asiatischer Philosophien, ihrem zeitgeschichtlichen Hintergrund und ihrem Einfluß auf Cage hat Pepper 1999 unternommen: vgl. ebenda, S. 13.

³⁴¹ Siehe Umberto Eco 1977 [1962]: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main, vgl. S. 212ff.

des Selbst. Gemäß der Zen-Lehre wird Cage in seiner Musik nun eine vollkommene Absichtsfreiheit zu erlangen suchen.

Aus dem Aufsatz *Composition as Process*³⁴² ist zu ersehen, welche Bedeutung dem Zen als Reflexionsanstoß beigemessen wird. Ähnliche Überlegungen hatte schon Ives vorgenommen, allerdings auf der geistigen Grundlage des Transzendentalismus. Im dritten Abschnitt des Beitrags *Communication* nimmt Cage offensichtlich Bezug auf eine Vorlesung des aus London herbeigeeilten Suzukis an der Columbia University.³⁴³ Cage referiert:

HE SPOKE OF TWO QUALITIES: UNIMPEDEDNESS / AND INTERPENETRATION. NOW THIS / UNIMPEDEDNESS IS SEEING THAT IN ALL OF SPACE EACH THING AND / EACH HUMAN BEING IS AT THE CENTER AND FURTHERMORE THAT EACH / ONE BEING AT THE CENTER IS THE MOST HONORED / ONE OF ALL. INTERPENETRATION MEANS THAT EACH ONE OF THESE / MOST HONORED ONES OF ALL IS MOVING OUT IN ALL DIRECTIONS / PENETRATING UND BEING PENETRATED BY EVERY OTHER ONE NO MATTER / WHAT THE TIME OR WHAT THE SPACE.³⁴⁴

Suzukis Ausführungen gipfeln nach Cages Ansicht in dem Postulat multi-versaler Denk- und Seinsstrukturen, in der alle Zentren zu Knotenpunkten werden und netzwerkartig mit allen anderen in Verbindung stehen,

THAT IN FACT / EACH AND EVERY THING IN ALL OF TIME AND SPACE IS RELATED TO / EACH AND EVERY OTHER THING IN ALL TIME AND SPACE.³⁴⁵

Die Differenz asiatischen und europäischen Denkens wird übertragen auf die Forderung, eigene Wege bei der Verwirklichung einer amerikanischen Avantgarde zu beschreiten. Leider sei das Terrain dafür nicht vorbereitet.

³⁴² John Cage 1987: »Composition as Process«, in ders.: *Silence. Lectures and Writings*, London, S. 18-56.

³⁴³ Über den Besuch Cages der Vorlesungen von Suzuki und die Einschätzung als popularwissenschaftliche Veranstaltung durch andere siehe Revill 1995: 140ff.

³⁴⁴ Cage 1987: S. 46. Vereinfachte Wiedergabe: Cages Originalschreibweise strukturiert den Text optisch, um die Leseweise zu beeinflussen.

³⁴⁵ Ebenda, S. 47.

IN THE UNITED STATES THERE ARE AS MANY WAYS OF WRITING MUSIC AS THERE ARE COMPOSERS. THERE IS ALSO NO AVAILABLE INFORMATION AS TO WHAT IS GOING ON. THERE IS NO MAGAZINE CONCERNED WITH MODERN MUSIC.³⁴⁶

Cage kritisiert, die Ausbildung amerikanischer Komponisten in den USA richte sich an Vorbildern aus, die immer noch Europäer wie Schönberg und Strawinsky als Maßstäbe setzten: eine Diagnose, die Eric Salzman mit Blick auf eine von Ives begründete experimentelle Richtung amerikanischer Musik bestätigt.³⁴⁷ Cage beklagt, die amerikanische Avantgarde, die im übrigen die Innovationen der europäischen Kollegen vollkommen anerkenne, übersehe dabei, wie unzureichend eigene Prioritäten noch vertreten würden.

HOWEVER, THE EUROPEAN WORKS PRESENT A HARMONOUSNESS, A DRAMA, OR A POETRY WHICH, REFERRING MORE TO THEIR COMPOSERS THAN TO THEIR HEARERS, MOVES IN DIRECTIONS NOT SHARED BY THE AMERICAN ONES.³⁴⁸

Cage weist darauf hin, die amerikanische Kultur habe ein anderes Bewußtsein für die Situationsgebundenheit von Wahrnehmung entwickelt. Dies betreffe explizit die Einlassung auf Alltagserfahrungen, „such a continuum is not part of the european objective“³⁴⁹. Als einschneidend erweist sich seine Beschäftigung mit dem *I-Ging*, dem Buch der Wandlungen, in dessen Besitz er 1950 gelangt. Zen und *I-Ging* bringen Cage auf die Idee, künftig alle kompositorischen Prozesse und Entscheidungen nach Zufallsoperationen zu steuern. Hatte Cage seit den dreißiger Jahren begonnen, sich mit reihentechnischen Verfahren und rhythmischen Strukturgebungen zu befassen, so diskutiert er seit 1949 brieflich mit Pierre Boulez, den er bei einer Reise nach Europa in Paris kennengelernt hatte, Möglichkeiten einer mathematisch und topologisch geregelten seriellen Permutations-

³⁴⁶ Ebenda, S. 53.

³⁴⁷ Siehe Rossiter 1975: S. 308 mit dem Verweis auf Eric Salzman 1967: *Twentieth-Century Music: An Introduction*, Englewood Cliffs, vgl. S. 142ff.

³⁴⁸ Cage 1987: S. 53.

³⁴⁹ Ebenda.

technik³⁵⁰; Cage stützt sich bereits auf Verfahren, die auf dem Werfen von Münzen beruhen (Bild – Zahl). Solche Beschäftigungen mit Zufallsoperationen bereiten der Freundschaft mit Boulez ein Ende.

Katherine Hayles hat den Paradoxien des Zufalls bei Cage eine aufschlußreiche Studie gewidmet.³⁵¹ Ausgehend von einer Begriffsbestimmung tastet Hayles den Bedeutungsrahmen des Zufalls ab, der neben verschiedenen wissenschaftlichen Aspekten alltägliche Implikationen mit ethischem und ästhetischem Hintergrund aufweist. Hayles hebt drei Merkmale des Zufalls hervor: Der erste Aspekt besitzt eine räumliche, topologische Struktur, der zweite eine zeitliche, und mit dem dritten kommt der Zusammenhang von Überschuß und Begrenzung von Sinn oder Information ins Spiel. Zufälligkeit des Zusammentreffens (>conjunction<) als Modus von Verknüpfung (>connection<): Zufall ist eine Kategorie der Unvermeidlichkeit. Unvorhergesehene Ereignisse treten ein, weil sich Leben in komplexen Kontexten abspielt. Überschneidungen voneinander unabhängiger Kausalketten erzeugen an ihren Schnittpunkten eine spezifische, unvorhersehbare Sicht auf die Welthaltigkeit von nichtdeterminierten Zusammenhängen. Die empirische Unvermeidbarkeit von Zusammentreffen und Verknüpfung bewirkt, daß Zufall – anders als im Diskurs über Cage oft behauptet – keine Kategorie der Leugnung von Zusammenhang darstellt. Cages Ziel sei, „not to deny connection, since conjunction is an kind of connection.“³⁵² Die ästhetisch-ideologische Provokation besteht darin, Alltag und Kunst in ihrem Weltbezug wahrnehmungsanalytisch zu verknüpfen. Paradox an der Zeitstruktur des Zufalls ist, daß, wie die Verwendung des *I-Ging* zeigt, die Offenheit des Ereignisses durch den Zufall

³⁵⁰ Die Vorgehensweise hat Cage beschrieben in John Cage 1987: »To Describe the Process Used in Music of Changes and Imaginary Landscape«, in: ders.: S. 57-59. Vgl. auch die Korrespondenz zwischen Cage und Boulez zwischen dem 30. Dezember 1950 und dem Dezember 1951, in denen beide ihre neuesten Arbeiten und Funde diskutieren: insbesondere die Grundlagen der STRUCTURES I (1951) für zwei Klaviere von Boulez und die zufallsgenerierte MUSIC OF CHANGES für Klavier (1951) von Cage: Jean-Jacques Nattiez et al. (Hrsg.) 1997: »Dear Pierre« »Cher John«. *Pierre Boulez und John Cage · Der Briefwechsel*, Hamburg, S. 88-141.

³⁵¹ N. Katherine Hayles 1994: »Chance Operations: Cagean Paradox and Contemporary Science«, in: Perloff and Junkerman 1994: S. 226-241.

³⁵² Ebenda, S. 228.

in eine strenge Selbstverpflichtung, so zu handeln, eingebettet ist. Zufall wird zu einem Instrument, intentional zwischen offener Zukunft und abgeschlossener Vergangenheit einer Operation zu unterscheiden. „Although Cage’s chance operations inevitably bring intentionality back into play, they do so in a context that emphasizes this asymmetry.”³⁵³ Zufall spitzt die Asymmetrie zwischen Zukunft und Vergangenheit zu, da deren Grenzen durch den Verlauf der Gegenwart immerfort verschoben werden.

Diese Paradoxie des Zufalls läßt sich auch anhand der Tatsache belegen, demnach Zufallsresultate mit Algorithmen rational berechnet werden können. Daraus folgt der Schluß einer Nichtreduzierbarkeit (>non-compressibility<) des Zufalls. Als poetisches Verfahren erzeugt Zufall Information: Information, die ebenso als ästhetischer Überschuß wahrgenommen werden kann wie auch als Begrenzung (Ausschluß von anderem). „Its effectiveness depends as much on engaging the reader’s intentionality as on revealing its limitations.”³⁵⁴ Unter Berücksichtigung der temporalen Struktur des Zufalls ließe sich Überschuß auf die Zukunft, Limitierung hingegen auf die Vergangenheit beziehen.

Diese drei Aspekte des Zufalls greifen also ineinander. Ihr ästhetischer Horizont ergibt sich aus dem Anspruch, daraus eine Poetik der Innovation zu entwickeln, in deren Zentrum die Erschließung von „new possibilities of human intention and action“³⁵⁵ steht. Zufall und Absichtslosigkeit werden stets wieder in den Kreislauf der Intentionalität eingebunden. Mit einer solchen Kritik werden sowohl die Argumente der Liebhaber der Zufallsoperationen als auch die ihrer Gegner, sowie Cages eigene Meinung darüber relativiert.

Denn Zufall ist nicht gleich Zufall: Der Fund der Sternkarten stellt eine der Lösungen für Cages Problem dar, wie Zufallsdaten erschlossen werden, denn die Arbeit mit Münzen ist langwierig und aufwendig. Die Betrachtung der monochromen Bilder von Rauschenberg (in Fortsetzung von Kasimir Malewitsch), die Empfindlichkeit gegenüber scheinbar strukturlosen Oberflächen hat Cage bereits vorher dazu angeregt, das Zufällige in Materialien zu entdecken, die uns im alltäglichen Leben umgeben, bei-

³⁵³ Ebenda, S. 233.

³⁵⁴ Ebenda, S. 237.

³⁵⁵ Ebenda, S. 240.

spielsweise im Papier. Cage berichtet von seiner Arbeit an der MUSIC FOR PIANO 21 – 52 (1955) über die Beschaffung von Zufallsmaterial. Beim Blick auf das Papier habe er plötzlich festgestellt, daß alle Punkte schon da waren: und zwar in Form von Materialunebenheiten im Papier, die er mit Bleistift markierte und anschließend für die weitere Verarbeitung auswählte.³⁵⁶ Cage macht uns im Augenblick der Entdeckung zu Zuschauern seiner Arbeit als einem Augenblick künstlerischer Inspiration; doch was er entdeckt, gleicht einer Anamnese von Bekanntem: Die besagten Materialbeschaffungstechniken ähneln im Prinzip jenen, die Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* beschrieben hat³⁵⁷: Anverwandlungen aus anderen künstlerischen Medien, aus der Natur, aus der Wissenschaft, aus der Welt der Alltagsobjekte.

3.7.6 Unhintergebarkeit des Intentionalen durch künstlerische Zufallsoperationen

Zufall begründet nicht die Abwesenheit von Intentionen und wirkenden Determinismen. Hieran zeigt sich, wie problematisch es sein kann, Künstler-Aussagen in der Wissenschaft symmetrisch und selbst in der Kritik als letztgültiges Wort zu rezipieren, als habe man es mit Aussagen von dogmatischem Rang zu tun. Selbst Einwände, welche diese von Cage vertretenen Positionen verwerfen, haben das Paradox der grundsätzlichen Unmöglichkeit, Absichtsfreiheit beabsichtigen zu können, nur unzureichend analysiert. Cages Zufallsverfahren zeichnen sich durch Verkettungen von mehreren Arbeitsgängen aus, in denen mit Zufall operiert wird, um ein Ergebnis entstehen zu lassen, das seinen Absichten nicht entspricht, aber trotzdem seine künstlerische Zustimmung findet: Wir bemerken an Arbeiten wie MUSIC FOR PIANO 21 – 52 (1955) aber die stilistische Kohärenz, die sich selbst in unterschiedlichen Interpretationen realisiert.

³⁵⁶ Ausführlich dargestellt in Cage 1987: »To Describe the Process of Composition Used in Music for Piano 21-52«, hier S. 60f.

³⁵⁷ Cage hat verschiedentlich betont, daß ihn die Arbeit von Kandinsky nicht sonderlich interessiert habe. Tatsächlich ist es irrelevant, ob Cage Kandinskys Werke interessierten oder nicht. Entscheidend ist die ständige Präsenz von Lehrmeinungen und bestimmten Praktiken als Wirkungskräfte eines Produktionsfeldes.

Dem Gelingen einer solchen Operation haftet grundsätzlich etwas Zufälliges an, betont Jon Elster, und er bringt einen anderen Aspekt ins Spiel: „Das Schaffen eines Kunstwerks ist eine intentionale Handlung, eine Reihe von Entscheidungen, die von einem Zweck angeleitet werden. Ganz allgemein gesprochen besteht der Zweck darin, einige spezifische Aspekte menschlicher Erfahrung innerhalb der Disziplin, die durch einen technischen Bezugsrahmen geschaffen wird, zu verdichten und zu vermitteln. Sich in dieser Aktivität erfolgreich zu engagieren, ist äußerst befriedigend und das Ergebnis kann äußerst beeindruckend sein, doch in beiden Fällen nur und wesentlich als Nebenprodukt.“³⁵⁸

Auf Cage bezogen kann man in der Folge von Elsters Argumentation feststellen, daß er in der *MUSIC FOR PIANO* in der Tat eine Reihe von Entscheidungen trifft, die den empirischen Papierbefund überarbeiten, und zwar in mehreren Schritten. Der technische Bezugsrahmen, den er dazu wählt, schließt Praktiken der bildenden Kunst mit ein. Auch stimmt Cage noch mit der Zielsetzung überein, die Elster als Nebenprodukt verstanden wissen will: das gelungene Kunstwerk.

Von Elster unterscheidet sich Cages Weg der Produktionsweise jedoch darin, daß dieser durch den Zufall ein Nebenprodukt als Nebenprodukt anstreben will. Damit wird das Nebenprodukt nicht zufällig, sondern intentional und zwangsläufig zur Hauptsache. Darin sieht Elster die Gefahr einer Selbststilisierung durch Praktiken begründet, die in einen Konflikt mit dem Hauptinteresse des Künstlers geraten kann, es richtig zu machen, wie er durchaus kritisch mit Blick auf das Überschreitungspostulat der Konzeptkunst betont.³⁵⁹ Denn selbst Überschreitung erfordert Orientierung, insbesondere, wenn sie emphatisch ist: Auch wenn das Konzept der ›Indeterminacy‹ in provokanter Weise zur Auflösung aller bekannten künstlerischen Wahrnehmungs- und Handlungsstrukturen auffordert, handelt es sich darum, Intentionen an Neuorientierung auszurichten: Kunst als eine Art „Labor, in dem man das Leben ausprobiert“, so Cages Formu-

³⁵⁸ Zur Frage der Beziehung von Entscheidung und Intention in der Kunst siehe Jon Elster 1987: »Zustände, die wesentlich Nebenprodukt sind«, in: ders. 1987: *Subversion der Rationalität*, Frankfurt am Main / New York, S. 141-209, hier S. 178.

³⁵⁹ Elster spricht sogar von entscheidenden Irrtümern der Konzeptkunst überhaupt, weil sie sich der Aufklärung über bestimmte Zwänge nicht stelle (vgl. Elster 1987: S. 183ff.).

lierung in dem *Vortrag über Etwas*.³⁶⁰ Wie dem auch sei, „die Wahrheit eines künstlerischen Stils“ ist nach Bourdieu „nicht im Keim einer originellen Eingebung enthalten, sondern wird in der Dialektik von Objektivierungsabsicht und bereits objektiver Absicht ständig definiert und umdefiniert.“³⁶¹

3.7.7 Pierre Boulez und die Stadtplanmetapher

Machen wir die Gegenprobe und wenden uns einem Gegenstand zu, der aus einer Maßnahme der Umdefinition resultiert. Um seinen eigenen Begriff von Zufall mit der mobilen Form der TROISIÈME SONATE POUR PIANO (1955-1975) zu erklären und sich gegen Cage abzugrenzen, entwickelt Pierre Boulez in dem 1959 erschienenen Beitrag *Aléa* eine eigene Sicht der Dinge. Man könnte von einer Dialektik des Zufalls sprechen. Schon 1951 betont er in einem Brief an Cage, der Zufall müsse stark kontrolliert werden, denn schließlich trete „schon genug Unbekanntes auf bei den sich ergebenden Zwischenschaltungen und Überkreuzungen der verschiedenen Reihen“.³⁶²

Nicht die Reihenorganisation bildet Boulez' Ebene seiner Zufallsorganisation und seiner Bändigung, sondern die formale Kontrolle über ein Gesamtergebnis³⁶³, darin vergleichbar dem KLAVIERSTÜCK XI (1956) Karlheinz Stockhausens. Nur die Form wird in sich beweglich, vergleichbar einem Mobile, das in seiner unendlichen Variabilität stets ein Ganzes ist. Aufschlußreich ist die Beschreibung der unterschiedlichen Möglichkeiten der Formgestaltung der Sätze *Formant 2: Trope* und *Formant 3: Constellation-Miroir* in einem Gespräch mit Célestin Deliège.

³⁶⁰ Ebenda, »Vortrag über Etwas«, S. 37-63, hier S. 54.

³⁶¹ Pierre Bourdieu 1987: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main, S. 103.

³⁶² Pierre Boulez, Brief an John Cage Dezember 1951, in: Nattiez 1997: S. 125-141, hier S. 126. In diesem bemerkenswerten Brief, der mathematische und topologische Grundlagen serieller Konstruktionsweisen enthält, beginnen sich die Bruchlinien zwischen Cage und Boulez abzuzeichnen.

³⁶³ Pierre Boulez 1959: »Aléa«, in: *Nouvelle Revue Française* Nr. 59/Novembre 1959, S. 839-857; auch ins Deutsche übersetzt in ders. 1972: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt am Main und Berlin, S. 100-113.

Boulez greift wie Cage zu einer Kartierungs-Metaphorik. Er vergleicht die TROISIÈME SONATE mit einer Stadt, die zum Labyrinth tendieren könne. Jeder wählt die Richtung nach seinen eigenen Bedürfnissen, wobei jedoch die Verkehrsregeln zu beachten seien. Entscheidend ist die Bemerkung, was Rahmengenbungen bewirken: „So my idea is not to change the work at every turn nor to make it look like a complete novelty, but rather to change the viewpoints and perspectives from which it is seen while leaving its basic meaning unaltered.”³⁶⁴ Wie Cage sucht Boulez eine makrostrukturelle Ebene zur Beschreibung seiner Vorstellung von Zufall in den Grenzen eines Ganzen auf und glaubt eine legitimere Definition gefunden zu haben. Der Dissens zwischen beiden räumlich-topologischen Repräsentationen von Zufall besteht letztlich in einer kulturellen Differenz, die sich an Cages Europa-USA-Unterscheidung dingfest machen läßt und distinktiv wie diskursiv auf dem musikalischen Feld der USA verankert ist. Entscheidend ist bei der Differenz, wie weit Umwelt das Medium Musik durchdringen kann oder ›darf‹. Während Boulez jederzeit damit argumentieren kann, seine seriellen Strukturierungsprinzipien seien in der musiktheoretischen Tradition verortet, weist die musikalische Aufbereitung gefundenen Materials aus musikfernen Bereichen in andere Richtungen, die für Boulez nicht mehr akzeptabel sind.

3.7.8 Eine überraschende Begegnung: Talcott Parsons und der Zen

Suzukis Darstellungen werden von Cage stets als ein globales katalytisches Instrument gebraucht, etwa zwischen amerikanischem und europäischem Denken zu unterscheiden. Diese Herangehensweise von Cage erklärt die Verblüffung von Autoren wie Ian Pepper, der sich darüber wundert, daß Cages Interesse am Zen weder eine historische noch eine praktische Tiefendimension besitzt: Denn „warum reflektierte Cage nie über den historischen Kontext von Suzukis Lehre sowie den seiner eigenen Zen-Rezeption?“³⁶⁵ Die ernüchternde Antwort darauf lautet: weil es dar-

³⁶⁴ Pierre Boulez 1975a: *Conversations with Célestin Deliège*, London, S. 82.

³⁶⁵ Pepper 1999: S. 25.

um gar nicht geht. „Cages Verständnis des Zen“, erläutert Pepper, „war auch in seiner Selektivität typisch amerikanisch: Auf die Frage, ob er Zen-Meditation praktiziere, antwortete Cage regelmäßig, er habe es nie versucht. Für ihn war Zen mehr als Quelle für kompositorische oder aufführungstechnische Praktiken, für theoretische Positionen und programmatische Darstellungen, kurz: als Quelle für Ideen wichtig.“³⁶⁶ Nachdem es so erscheinen könnte, als würden sich weitere Recherchen zu Hintergründen des Zen in bezug auf Cage erübrigen, weil sie nicht relevant sind, macht uns Pepper mit seinen Ausführungen über Suzukis wissenschaftliche Profession auf einen wichtigen Sachverhalt aufmerksam. Suzuki „war wohl vielmehr Historiker, Philologe und Religionswissenschaftler als Philosoph.“³⁶⁷ Das Schlüsselwort, mit dem wir uns beschäftigen müssen, ist der Begriff der ›Interpenetration‹, den Suzuki eingeführt hat, um die Stellung des Einzelnen im Verhältnis zum Ganzen im Zen darzustellen.

Soziologen und Literaturwissenschaftler kennen den Begriff aus anderen Kontexten. Beide verbinden ihn mit wissenschaftlich beschreibbaren Sachverhalten, die hier in einem unvermuteten Zusammenhang mit dem Zen erscheinen. Mit dem Zen hat der Begriff ursprünglich nichts zu tun. Von Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) geprägt und von ihm in die Literaturwissenschaft eingeführt³⁶⁸, läßt er sich bei diesem etwa ab 1810 nachweisen. Es handelt sich zunächst um einen Begriff, mit dem Vorstellungen der literarischen Romantik (und Schauerromantik) von gegenseitigen Wechselwirkungen der gegenständlichen, körperlichen, geistigen und übersinnlichen Welten zum Ausdruck gebracht werden. Suzuki hat ihn – stillschweigend – aus der angloamerikanischen Literaturwissenschaft übernommen und somit selbst ein Beispiel für die Durchdringung von östlichen und westlichen Denktraditionen geliefert.

³⁶⁶ Ebenda, S. 12. In gleicher Weise argumentiert schon Eco 1977 [1962]. Dort heißt es über den Einfluß des Zen, daß er „weniger dazu dient, eine ethische Haltung zu rechtfertigen, als dazu, stilistische Strategien zu fördern; präziser, weil die Berufung auf den Zen an formalen Besonderheiten einer Richtung oder eines Künstlers kontrolliert werden kann.“ (S. 219) Das unterscheidet Cages Verhalten von dem Gebrauch des Zen als spirituelle Praxis von esoterikinteressierten Aussteigern: vgl. Luhmann 2002: S. 349.

³⁶⁷ Pepper 1999: S. 16.

³⁶⁸ Einen Überblick über die Begriffsgeschichte gibt *The Oxford English Dictionary, Volume VII*, Second Edition, Oxford 1989, S. 1127.

Seine neuere wissenschaftliche Karriere beginnt der Begriff bei Talcott Parsons; er erscheint erstmals in einer Abhandlung über die amerikanische Universität mit Gerald M. Platt als Koautor. Nachdem Parsons und Platt eine Zwischenüberlegung zu den Umwelten von Handlungssystemen angestellt hatten, wird Interpenetration eingeführt, um das Verhältnis zwischen Kultur und Gesellschaft näher erörtern zu können.³⁶⁹

Daß von Umwelt als Plural die Rede ist, unterstreicht von vornherein die Mannigfaltigkeit möglicher Beziehungsebenen, von denen die Natur als physikalisch-organische Umwelt einerseits und die darin befindlichen Individuen andererseits zunächst grob voneinander unterschieden werden. Zur Feinbestimmung wird Handeln vier Subsystemen zugeordnet, die wie folgt differenziert werden: als allgemeine Funktionen, handlungsinterne und handlungsexterne Umwelten sowie als kybernetische Beziehungen.³⁷⁰ In einem umweltbezogenen Handlungssystem finden die empirischen Wahrnehmungsbereiche ebenso Platz wie die nichtempirischen. Weiterhin müssen die nichtkognitiven Bereiche kognitiv eingebunden werden, um Wertesysteme und Glaubensvorstellungen als normativ wirksame Koordinaten in die Gesellschaftstheorie zu verankern. Darum beziehen Parsons und Platt sogar das Übernatürliche und das Wünschenswerte ausdrücklich mit ein. Sollen ferner die Wirkungen der Umweltbedingungen auf dieses System erkundet werden, ist die „Analyse des Organismus als eines lebenden Systems unerlässlich“³⁷¹. Bisherigen mechanistischen biologischen Modellen sei dieses Konzept wegen seiner vielfältigen Dimensionierung überlegen, betonen die Verfasser.

In der Tat ist es ein weiter Schritt von den monokausalen umweltdeterministischen Hypothesen Taines zu dem vorliegenden Modell. Als Leitvorstellung bleibt die Grundidee der Umweltwirksamkeit gewahrt, wenn Parsons und Platt einerseits konstatieren, es gebe eine Spannung zwischen den Bedingungen, die teleologisch auf Anpassung ausgerichtet sind, und Zielvorstellungen, die innerhalb der genetischen Dispositionen und den Umweltfaktoren überhaupt realisiert werden können. Da die Entwicklung des Organismus andererseits in gewisser Weise teleologisch

³⁶⁹ Talcott Parsons · Gerald M. Platt 1990 [1973]: *Die amerikanische Universität*, Frankfurt am Main, siehe S. 47ff., hier S. 51.

³⁷⁰ Ebenda, vgl. S. 49.

³⁷¹ Ebenda, S. 48.

offen, also nicht vollständig determinierbar ist, riskiert das System in dem Prozeß der Anpassung mögliche Fehlschläge der Entwicklung. Letztlich schränken Parsons und Platt die Offenheit von Systemen dadurch wiederum ein. Was als Fehlschlag zu gelten hat, wird entschieden im Rahmen eines normativen Wertesystems, nämlich des amerikanischen³⁷², das sich in manchen Zügen von europäischen unterscheidet.

Um das Verhältnis zwischen Kultur und Gesellschaft näher bestimmen zu können, unterscheiden Parsons und Platt nun Interpenetration von Institutionalisierung. Normen sind Institute. Institutionalisierung von kulturellen Mustern besagt, daß diese eine „normative Bedeutung für soziales Handeln und für die Sozialisation“³⁷³ erlangen. Interpenetration kommt ins Spiel, wenn es darum geht, Zusammenwirken und Wechselwirkungen bestimmter kultureller Muster auf verschiedene Ebenen des Sozialsystems zu untersuchen. Parsons und Platt interessieren sich *nicht* dafür, was geschieht, wenn etwa sprachliche Muster in der Dichtung, in der Beschreibung von Alltagsereignissen oder wissenschaftlichen Sachverhalten wiederverwendet werden, sie also verschiedene Verwendungsebenen oder Metaphorisierungsweisen durchlaufen. Sie interessieren sich hingegen *sehr* für die Art des Verhältnisses, wenn Werte und Normen sowohl in den beiden primären Systemen, dem kulturellen, wie auch dem anderen, dem sozialen, betroffen sind und ihre Wirkungen entfalten: „Interpenetration bedeutet, daß die einander zugeordneten Subsysteme auf jeder der durch die vier Systeme konstituierten Ebenen Zonen wechselseitiger »Überschneidung« bilden und sich dadurch über diese Grenzen hinweg gegenseitig beeinflussen.“³⁷⁴

Die vier Systeme weisen auf eine grundlegende Differenzierung hin, die von Parsons' AGIL-Schema mit den folgenden Grundfunktionen repräsentiert werden: (A) Anpassung und Adaptionfähigkeit des Organismus, (G) Zielerreichung, (I) Integration, bezogen auf Interaktionen im Sozialsystem beziehungsweise in der Gesellschaft, (L) Strukturhaltung und Fähigkeit zur Neuschaffung von Kultur. Alle vier Subsysteme sind gegenseitig voneinander interpenetriert, und das heißt: hochflexibel in ihren

³⁷² Ebenda, S. 60ff.

³⁷³ Ebenda, S. 51.

³⁷⁴ Ebenda, S. 55.

Möglichkeiten, verschiedene Wirkungszusammenhänge einzugehen.³⁷⁵ Ohne daß ich an dieser Stelle die Auffassung vertreten möchte, Parsons Theoriekonzept habe nur irgendetwas mit Suzukis Zen-Lehre zu tun, will ich dennoch den Umstand einer reizvollen Übereinstimmung betonen, die den logisch-formalen Sachverhalt des Interpenetrations-Theorems betrifft.³⁷⁶

Suzuki entwickelt einen spirituellen Begriff der Interpenetration als System von Relationen, wobei jedes gegebene einzelne Systemelement $a_1, 2, 3, 4 \dots$ zugleich alle anderen Systemelemente des Gesamtsystems a_n enthält.³⁷⁷ Mit anderen Worten: Jeder Einzelne ist nicht nur Teil des Ganzen; er repräsentiert das Ganze, damit zugleich den Anderen, und er trägt sogar den Buddha in sich selbst. Da sich dann die einzelnen Systemelemente gar nicht gegenseitig behindern können, sondern in der Durchdringung miteinander ko-existieren und sich komplettieren, braucht dann gar nicht mehr eigens betont zu werden. Interpenetration kann aus soziologischem Blickwinkel verdeutlichen helfen, wie sich die Struktur der künstlerischen Praktiken bei Cage gestaltet: Sie betrifft die einfachste Interaktionsweise der Musikausübenden, deren gemeinsames Musizieren von einer strukturellen Lockerheit der konzeptionellen Rahmenvorgaben dirigiert wird, welche Zustände von Gleichzeitigkeit, Unabhängigkeit und Überschneidung ermöglicht. Weil solche Handlungsstrukturen auf Überschneidungen beruhen, sind sie für die Theoriebildung uninteressant, weil – nach Luhmanns Ansicht – „zu einfach“³⁷⁸.

³⁷⁵ Siehe dazu Hans-Joachim Schulze und Jan Künzler 1991: »Funktionalistische und systemtheoretische Ansätze in der Sozialisationsforschung«, in: Klaus Hurrelmann und Dieter Ulich (Hrsg.) 1991: *Neues Handbuch der Sozialisationsforschung*, 4., neu bearbeitete Auflage, Weinheim und Basel, S. 121-136, vgl. hier S. 126f.

³⁷⁶ Niklas Luhmann macht auf die ungeklärte Provenienz des Begriffs aufmerksam und betont – als Schüler Parsons – die Unpräzision der Parsonsen Begriffsfindung. Siehe Niklas Luhmann 1977: »Interpenetration – Zum Verhältnis personaler und sozialer Systeme«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 6, Heft 1, Januar 1977, S. 62-76, hier S. 62. Allerdings haben Schulze und Künzler Unrecht, wenn sie behaupten, der Begriff der Interpenetration sei „Parsons' genuine Schöpfung“ (Schulze und Künzler 1991: S. 126).

³⁷⁷ Daisetz Teitaro Suzuki 1958: *Essays in Zen Buddhism (Third Series)*, London, vgl. S. 150ff.

³⁷⁸ Luhmann 1984: S. 292.

Auf dem musikalischen Feld verursacht der Wechsel des Handlungsparadigmas erhebliche Störungen, weil der Rahmen normativer Erwartungen musikalische Interaktion betreffend unterlaufen wird. Plastisch wird Interpenetration in dem Verhältnis von Musik, Kartographie und Graphik anschaulich. Hier fungiert die Schriftlichkeit von Musik als Interpenetrationszone, um nun einen Verwerfungsbereich traditioneller Strukturauffassungen zu markieren. Die Anlage von *WATER MUSIC. Musik für Klavier mit Materialien zur Präparation* (1952) geht darin noch weiter: „In dem Werk durchdringen sich die Themenkreise Wasser und Musik. Der Pianist ist das Zentrum eines Geschehens, von dem aus sich die Themenkreise in musikalische und außermusikalische Richtungen ausdehnen [...], strukturiert von einem exakt ausgearbeiteten Zeitregime, das sich ab 3'50,5'' bis zum Schluß bei 6'40'' auf der Klangfolie eines Radios abspielt.“³⁷⁹ Zugleich ist die Partitur ein graphisches Kunstwerk, das unabhängig von einer Aufführung ausgestellt werden kann. Ebenfalls sind die Grenzen von Musik und Geräusch fließend geworden, aufgehoben in der empirischen Eigenschaft des Akustischen. Das Interpenetrationsverhältnis gestaltet sich folglich mehrschichtig und greift von verschiedenen Seiten traditionelle Vorstellungen an, wie Kunstaustübungen gestaltet sein sollte. Umwelten, die ›normalerweise‹ die Kunstpraxis eher zufällig einbetten, etwa, wenn es am Aufführungstag regnet oder ein Radio aus der Ferne stört, werden thematisiert.

Gegenstand der Kunstaustübung wird eine Praxis, die Beziehungen zwischen Systemen, hier: zwischen Teilsystemen des Kunstsystems und der Alltagswelt organisiert, „die wechselseitig füreinander zur Umwelt gehören.“³⁸⁰ Indem *WATER MUSIC* in dem Zeitraster verläuft, entfaltet sich ein „Konstitutionszusammenhang“, der aus „ereignishaften Elementen besteht“ und „ein strukturbedingtes Zugleich von Dauer und Wechsel“³⁸¹ produziert: Die Analyse von Cages Operationalisierungsweise entlang des Interpenetrations-Theorems führt uns in die interessante Lage,

³⁷⁹ Eberhard Hüppe 2002a: Artikel »Water Music«, in: Elisabeth Schmierer (Hrsg.) 2002: *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, Band 2, Laaber, S. 783. Zur Interpenetration bei Cage vgl. auch Pritchett 1993: S. 74ff.

³⁸⁰ Luhmann 1984: S. 290.

³⁸¹ Ebenda, S. 296.

daß wir zum einen auf eine systemtheoretische Kritik der Konzeptkunst stoßen, zum anderen auf die Systemtheorie selbst, von der wir annehmen müssen, daß das Theorem mindestens aus der Literaturwissenschaft übernommen worden sein muß. WATER MUSIC wäre ein Beispiel für das Problem, was es besagt, wenn die Aufgabe der Reflexion der theoretischen Programmatik von Kunst in die Kunstwerke selbst verlagert wird. Luhmann greift allerdings zu kurz, wenn er die Frage, „wie kommt die Umwelt in das System, ohne ihren Charakter als unbekannte, unerreichbare Umwelt zu verlieren“³⁸², lediglich als Postmoderne-Kritik anlegt und Polykontextualität von Kunst nur unter dem Aspekt formaler Irritation aufgrund eines herrschenden Stilpluralismus betrachtet.³⁸³

3.7.9 Die Sternkartenkompositionen

Alle hier dargetanen Aspekte fließen in den Sternkartenkompositionen zusammen. Als erste Arbeit schreibt Cage die MUSIC FOR CARILLON NO. 4 (1961) auf der Basis des *Atlas Coeli*. Im Januar 1962 wird bereits der ATLAS ECLIPTICALIS abgeschlossen, der auf dem gleichnamigen Sternatlas beruht. ATLAS ECLIPTICALIS ist für 1 bis 86 Ausführende bestimmt. Jede beliebige Instrumentalkombination in jeder beliebigen Größe von einer solistischen Darbietung bis zum großen Orchester mit 86 Spielern ist möglich. Jede Instrumentalstimme besteht aus 4 Seiten mit 5 Systemen. Zur Übertragung verwendet Cage wie bei allen Arbeiten, die auf visuelle Modelle zurückgreifen, Schablonen und Pauspapier für die weitere Verarbeitung.³⁸⁴ Die Sternkartenkompositionen sind ebenfalls als Vermessungen des musikalischen Raums zu betrachten, genauer: als Vermessung des Zufälligen und Kontingenten. Die Partitur von MUSIC FOR CARILLON NO. 4 läßt deutliche Spuren des Übertragungsvorgangs erkennen. Zur Positionierung der Töne sind über der jeweiligen Akkulade Punkte zu erkennen, die die Tonabstände festlegen. Tonabstände entsprechen Zeitabständen. Erst daraufhin erfolgt die Bestimmung der Tonhöhe. Unter den mit kräfti-

³⁸² Luhmann 1997: S. 483f.

³⁸³ Vgl. ebenda, S. 485.

³⁸⁴ Dazu allgemein bei van Emmerik 1996: S. 101-126.

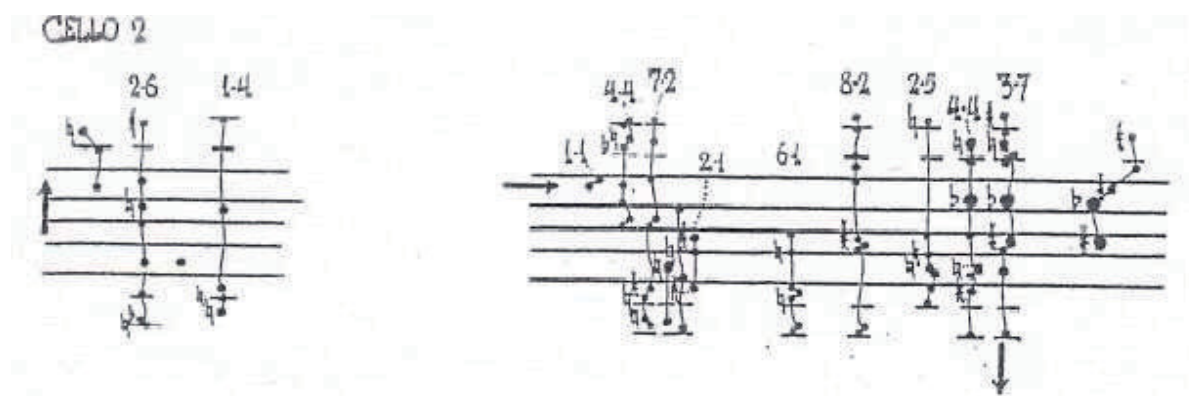
ger Feder gezeichneten Notenköpfen ist das Vorbereitungsstadium als Palimpsest noch sichtbar. MUSIC FOR CARILLON NO. 4 ist eine live-elektronische Komposition. An den Klammern, die wie Pedalbezeichnungen aussehen, sollen zeitverzögerte Wiedergaben von vor oder während des Spiels aufgenommenen Passagen erfolgen. Der Klangeindruck gleicht der einer extrem schnellen, virtuos glitzernden Musik, als sei das Funkeln des Sternenhimmels klanglich inszeniert worden.³⁸⁵

Für den ATLAS ECLIPTICALIS werden die ermittelten Tongruppen mit einer Linie verbunden, so daß ihr Aussehen Sternbildern gleicht. Es handelt sich gewissermaßen um Anti-Sternbilder, die hergestellt wurden, um die mythologische Bedeutung der Tierkreiszeichen, die für Cage ›nur‹ ein kulturelles Erzeugnis sind, außer Kraft zu setzen. In dem Musikbeispiel sind kleinere und größere Noten zu erkennen. Dies entspricht den Größenverhältnissen der Sterne auf der im Anhang beigefügten Sternkarte. Die Dicke einer Note besagt, wie laut oder wie leise der Ton gespielt werden soll. Zahlenangaben über einem Notenkomples bestimmen erstens, wie viele Noten so kurz wie möglich zu spielen sind, zweitens, wie viele etwas länger ausgehalten werden sollen. Ihre Reihenfolge ist frei. Die Platzierung der Töne im Notensystem deutet an, welche noch kleineren Tonhöhenunterschiede innerhalb eines Halbtonschritts auszuführen sind.

Das für den ATLAS ECLIPTICALIS gewählte Generierungsverfahren von Tönen gilt im wesentlichen auch für die späteren Etüdenzyklen. Die Auswahl der Seiten, Sektionen und Farben im Atlas werden per Zufall getroffen. Die Verschiedenheit der Farben erlaubt (vgl. oben Abb. 11, S. 305), einen Ausschnitt mehrfach zu nutzen. Wegen der flexiblen Aufführungsgestaltung eignet sich der ATLAS ECLIPTICALIS außerdem für Konfigurationen: der ATLAS ECLIPTICALIS liefert das Tonmaterial für eine Umweltinszenierung als primäre Schicht einer insgesamt dreischichtigen Klang- und Rauminstallation. Verbale Anweisungen lösen ein kalkuliertes Geschehen aus Wahrnehmung, Verhalten und Erwartung aus; so in Verbindung mit den VARIATIONS IV (1963), in denen Räume *for any numbers*

³⁸⁵ Im weiteren Verlauf der sechziger Jahre befaßt sich Cage mit einem großen multimedialen Projekt mit dem Titel TEN THUNDERCLAPS auf der Grundlage des *Atlas borealis*, das aber nicht zur Ausführung gelangen sollte.

of players, any sounds of combinations of sounds produced by any means, with or without other activities als sekundäre Produktionsebene arrangiert werden sollen, und 0'00'' (1962) für einen Ausführenden mit elektrischer Verstärkung als dritter Schicht, die den behavioristischen Charakter des Gesamtarrangements herauskehrt: „in which the performer acts in a deliberate and personal function.“³⁸⁶



© 1962 by Henmar Press Inc.

Abb. 13: John Cage, ATLAS ECLIPTICALIS, Cello 2, Ausschnitt.

Um 1969 kommt Cage näher mit der Lebensphilosophie Thoreaus und dem Transzendentalismus in Kontakt, obwohl Cage durch die Bekanntschaft mit R. Buckminster Fuller mit inhaltlichen Positionen dieser amerikanischen Lebensphilosophie vertraut war.³⁸⁷ Fortan nimmt Thoreau bei ihm eine wichtige Position als Anreger ein, und es entstehen die SONG BOOKS (1970), die eine unmittelbare Reaktion Cages mit den Schriften und Gedanken Thoreaus darstellen. Die SONG BOOKS enthalten eine musikalisch zu realisierende Karte von dem Gebiet Concord (>Solo for Voice 3<) und ein Portrait Thoreaus. Cage fand in Thoreau eine perfekte Identifikationsfigur.³⁸⁸ Die Aufführungsanweisungen schreiben vor, daß auf der

³⁸⁶ Pritchett 1993: S. 140; van Emmerik 1996: vgl. S. 134f.

³⁸⁷ Siehe R. Buckminster Fuller 1998: *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, hrsg. v. Joachim Krause, Dresden, zu Cage vgl. S. 280f.; auch Revill 1995: passim.

³⁸⁸ Frank Mehring bezeichnet Cage zutreffenderweise als einen Neotranszendentalisten. Vgl. ders. 2001: »Transcendental Symphonies – Ives und Cage«, in: *positionen* 46, Februar 2001, S. 7-10. Umfassend dazu siehe Frank Mehring 2003: *Sphere Melodies: Die Manifestation transzendentalistischen Gedankenguts in der Musik von Charles Ives und John Cage*, Stuttgart · Weimar.

Karte von Concord ein Weg ›ausgearbeitet‹ wird, dessen Form die Gestalt der melodischen Linie ergibt.

Die späteren Sternkartenkompositionen werden als Etüden bezeichnet. Ein Auftrag der Pianistin Grete Sultan führt zur Entstehung der 32 ETUDES AUSTRALES (1974-1975), die aus dem *Atlas Australis* entwickelt werden. Die Konzeption von Harmonik bezieht haptische Gesichtspunkte, also die Voraussetzungen des Greifens in die Komposition mit ein. Dazu hat Cage Griffkataloge hergestellt, die zunächst sämtliche Griffe enthalten, die im Umfang einer None überhaupt auftreten können. Die Menge der Zweiklänge von einer kleinen Sekunde bis zur großen None beträgt genau 14 Intervalle ($x = 1$, da zwei Töne nur ein Intervall ergeben). Die steigende Menge von Tönen in einem Intervallraum reduziert die in ihm möglichen Intervallgrößen, hier $n = 14 - x$. Rein statistisch sind 91 Dreiklänge ($x = 2$), 364 Vier- ($x = 3$) und 1001 Fünfklänge ($x = 4$) möglich – die Transpositionen nicht einmal mitgezählt. Daraus ergibt sich die Folge $n = 13, 12, 11, 10$. Die allgemeine Formel lautet:

$$s = \frac{(n + x)!}{n!x!}$$

Nicht jeder Akkord kann gegriffen werden. Cage orientiert sich zur Begrenzung der Möglichkeiten und zur Sicherung der Spielbarkeit an den Händen Grete Sultans. So erklären sich Zahlen, die mit dem Algorithmus rechnerisch unmöglich übereinstimmen können.³⁸⁹ In weiteren Arbeitsgängen legt er fest, an welchen Stellen Zwei-, Drei-, Vier- oder Fünfklänge plaziert werden. Linke und rechte Hand werden unabhängig voneinander konzipiert, agieren selbständig, ›durchdringen‹ sich.

Die Schwierigkeit einer Etüde hängt davon ab, wieviele dieser Mehrklänge in einer Etüde vorkommen, genauer, wie das Verhältnis zwischen der Menge der Mehrklänge und der Menge der ermittelten Tonpunkte beschaffen ist. Diese Relation wurde mit einer arithmetischen Pro-

³⁸⁹ Manche Zahlen beruhen auf falschen Berechnungen. Eine Klärung der unterschiedlichen Angaben, die sogar auf Cage selber zurückgehen, ist Aufgabe weiterer Forschung und kritischer Ausgaben. Zur Herstellung und Organisation vgl. van Emmerik 1996: S. 107.

gression der Relation von 1 : 63 als statistische Wahrscheinlichkeit von Mehrklängen bei der ersten Etüde bis zum Erreichen der Relation 32 : 32 bei der letzten Etüde festgelegt. Auch wird eine Etüde umso dichter, je mehr Farben aus dem Sternatlas für eine Etüde ermittelt worden sind. Für die 32 Etüden der ETUDES AUSTRALES hat Cage nie mehr als vier und nie weniger als zwei Farben gleichzeitig verwendet. Auf diese Weise wird die Spielbarkeit der Stücke gewährleistet.



© 1975 by Henmar Press Inc.

Abb. 14: John Cage, ETUDES AUSTRALES, *Etude XXI*, Ausschnitt.

Für die FREEMAN-ETUDES für Violine solo hat Cage jedoch das gesamte Spektrum der Farben benutzt, mit dem Resultat, daß der Algorithmus, der das Verhältnis von Ein- und Mehrklängen regelt, in ein paar Fällen besonders ungünstige Resultate lieferte. Mit den immensen Schwierigkeiten der Etüden, die als symbolischer Ausdruck für die Zielvorstellung stehen sollten, „das Unmögliche mit den Mitteln der Technologie zu erreichen“³⁹⁰, schien er in den Bereich des Absurden vorgestoßen zu sein.³⁹¹ In den etwa zeitgleich entstandenen ETUDES BORÉALES sind solche Extremsituationen vermieden worden. Es handelt sich um einen Doppel-Zyklus von zweimal vier Etüden für Violoncello solo und live-präpariertes Kla-

³⁹⁰ Cage zitiert nach Revill 1995: S. 353.

³⁹¹ Erst 1990 wird der Zyklus abgeschlossen, nachdem sich Cage von dem Geiger Irvine Arditti überzeugen ließ, daß die Spielbarkeit der Etüden doch gewährleistet sei. Vgl. James Pritchett 1994: »Freeman Etudes XVII-XXXII (Books 3 and 4)«, CD-Booklet zu: John Cage: *Freeman Etudes. Books Three and Four*, Irvine Arditti, violin, *mode 37*, New York 1994, o. S.

vier. Für die beiden Zyklen sieht Cage die einzelne und simultane Aufführungsweise vor. Der Klavierpart soll wegen der besonderen Aufgaben beim Spiel im Saitenbereich und am Klavierkorpus von einem Schlagzeuger übernommen werden. Bei den FREEMAN-ETUDES und den ETUDES BORÉALES unterlegt Cage eine Zeitleiste, die eine leichtere Lesbarkeit der Zeitabstands-Notation erlaubt.

Auch in bezug auf Cage kann eine raumsoziologische Analyse der Praktiken fragen, warum und wie Anordnungen von Anordnungsweisen wozu arrangiert werden.³⁹² Dem kulturellen Kontext kommt eine entscheidende Bedeutung zu, in der scheinbaren Abwesenheit von etwas das Wirken eines, wie es Richard Sennett am Beispiel des Fotografen Richard Avadon beschrieben hat, amerikanischen Raumgefühls zu sehen, das sich zu der symbolischen Form einer anarchischen Harmonik homolog präsentiert: „Das eigentümliche amerikanische Raumgefühl, das darin besteht, daß man nirgendwo ist, wenn man mit sich allein ist“, korreliert mit einer formalen Strenge, deren Ursprung symbolisch auf den Puritanismus verweist, während die Hermetik des virtuosen Geschehens in den Etüden „jedes Interesse an der Beziehung“³⁹³ zur Außenwelt, zu der sie in einem Transformationsverhältnis stehen, zu unterdrücken scheint.

Marion Saxers Ansicht, Cage habe mit den Sternkartenkompositionen eine Konzeption von ›Programm Musik‹ geschaffen, in der die Musik sich vom Sujet emanzipiert habe, ohne es aufzugeben³⁹⁴, kann man als Versuch verstehen, Cage irgendwie auf ein Fundament musikwissenschaftlicher Gattungsbegriffe rückzubeziehen. Dem stellt sich jedoch das dekonstruktivistische Verhältnis zwischen Produktion und Klang in den Weg, da „keine eindeutige Bestimmung der Beziehung der Semantik des Herstellungsprozesses und der abstrakten Klanglichkeit der Stücke möglich“³⁹⁵ ist. Trotzdem kommt man nicht umhin, den indeterminierten Charakter des Resultats für eine Illusion zu halten. Das aufwendige, komplexe und von algorithmischen Operationen durchzogene Werk ist strukturell tatsächlich in keinem Augenblick nichtdeterminiert. Die multiversale determinierte Beschaffenheit Cagescher Strukturen ist paradox insofern,

³⁹² Löw 2001: vgl. S. 204ff.

³⁹³ Sennett 1991: S. 275.

³⁹⁴ Saxer 2001: S. 15, Anmerkung.

³⁹⁵ Ebenda.

weil ihr nichtdeterministischer und nichtintentionaler Anspruch auf der Grundlage eines gesellschaftlich vermittelten und unterschwellig tradierten Umweltdeterminismus basiert, der einen Aspekt des von Sennett beschriebenen amerikanischen Raumgefühls darstellt.

4. RAUMKOMPOSITION

4.1 Prolog: Ein Konzertabend

Begeben wir uns zu einem fiktiven Musikfestival in einer europäischen Großstadt. Versetzen wir uns die Rolle eines interessierten Konzertbesuchers. Beginnen wir von vorn: Wir schlagen das Programmheft auf. Es wird ein Werk einer australischen Komponistin gegeben. Dem Heft ist zu entnehmen, daß es 2002 geschrieben wurde und Musik und Kult der Ureinwohner Australiens einbezieht. Über die Komponistin erfahren wir, daß sie nach einem Studium in ihrem Heimatland ihre Ausbildung bei namhaften Komponisten in Europa und den USA fortsetzte. Darüber hinaus hat sie ein Dirigierstudium absolviert. Wie viele Komponistinnen und Komponisten ihrer Generation verschränkt sie ihr Schaffen mit kulturellen und sozialen Kontexten, hier sind es *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* von Émile Durkheim (1858-1917), einer religionssoziologischen Untersuchung über die Struktur der geistigen Welt der Ureinwohner Australiens (ein Hauptwerk Durkheims). Als Komponistin wie als Dirigentin befindet sie sich auf dem Weg zu einer internationalen Karriere. Sie ist zur Zeit Leiterin eines der führenden Symphonieorchester, mit deren Mitgliedern sie ihr Werk an diesem Abend selber aufführen wird. In den Vorankündigungen hieß es, die Differenz der Zeitzonen werde eine strukturelle Bedeutung für die Komposition haben.

Wir nähern uns dem Konzertsaal. Der Saal, Ende der 1970er Jahre erbaut, unterscheidet wie gewöhnlich Bühnen- und Sitzbereich. Seine akustische und innenarchitektonische Gestaltung gilt als beispielhaft. Bei seinem Betreten bietet sich heute ein ungewohntes Bild. Die Anordnung der Bestuhlung gleicht einer inselartigen Verteilung von mehreren Sitzgruppen, deren unterschiedliche Anordnung und Ausrichtung das Podium miteinbeziehen. Dem entspricht die Aufstellung des Ensembles: Einige Musikerinnen und Musiker sind bereits dabei, ihren Platz auf kleineren und größeren Podesten einzunehmen, und zwar einzeln oder in Gruppen bis zu fünf Mitwirkenden. Ihre Instrumente sind mit Kontaktmikrofonen versehen, kleine Bildschirme zeigen das Dirigentenpult. Wenigstens

zwanzig Lautsprecher und vier Großbildschirme sind an den Wände installiert. In der Mitte des Saals befindet sich ein Regietisch mit mehreren Laptops. Verbindungskabel wurden sorgfältig verlegt und abgeklebt. Das Programmheft informiert über die unsichtbare Mitwirkung eines Kammerchors.

Auf den Bildschirmen sind in der Morgendämmerung die roten Felsen des mythenumwobenen Uluru, auch Ayers Rock genannt, zu erkennen. Eine Gruppe von Aborigines, ein Schamane und Spieler mit Schwirrhölzern, haben sich in der Nähe ihres heiligen Felsens plaziert. Kameras und Mikrophone werden eine Zeremonie auf der anderen Seite des Erdballs beobachten, die in die Musikdarbietung vor Ort live durch das Internet einbezogen wird. Inzwischen haben alle Musiker und Techniker ihre Plätze eingenommen, das Stimmen der Instrumente ist beendet. Während das Zeremoniell beginnt, tritt die Komponistin und Dirigentin auf. Auf ihr Zeichen hin beginnen Töne, Stimmen und Geräusche den Raum von allen Seiten her zu durchschwirren und zu durchwandern. Nichts erinnert mehr an die ursprünglichen akustischen Eigenschaften des Konzertsaals; seine Akustik erscheint auf unwirkliche Weise verwandelt.

In dem Einführungstext, in dessen Ausführungen über die Struktur und Kompositionsweise eine Fachterminologie verwendet wird, die – wohl an ein Fachpublikum adressiert – größtenteils unzugänglich erscheint, schreibt ein Musikwissenschaftler, das Werk werde dem Genre der Raumkomposition zugerechnet. Dieses Genre sei vor allem in den 1950er Jahren entstanden, es speise sich aus verschiedenen Diskursen der Ästhetik der Moderne und reagiere auf die Transformation des Raum-Zeit-Gefühls. Zum Beweis wird die naturwissenschaftliche Forschung zu Raum und Zeit in der Mathematik, Geometrie und Physik aufgegriffen und zitiert, eine Kurzreflexion historischer Vorläuferphänomene begonnen und ihre Verbindung zu medienästhetischen Entwicklungen der Moderne aufgezeigt. Tatsächlich scheint die gesamte Aufführungssituation der Beschreibung des Musikwissenschaftlers Recht zu geben, daß die raumkompositorische Ästhetik und ihre Verfahrensweisen ohne die Nachbarschaft, ja Abhängigkeiten von Innovationen in den Medientechnologien kaum denkbar ist.

Hinter unseren Sitzen hebt ein interessierter Soziologe zu einer Art Vorlesung an, die er seinem Nachbarn zuraunt: »Die Verwandlung der Wohnung in ein akustisches Ambiente, das den Hörern mit der Einführung des Radios in den zwanziger Jahren Mobilität und Teilhabe am Kultur- und Weltgeschehen schenkt, während sie anderen Tätigkeiten nachgehen, produziert neue Konventionen von Simultaneität im Alltagsleben.¹ Wird Musik einerseits zur zeitlichen und räumlichen Klammer für primäre Handlungsabläufe², so wächst andererseits das Interesse an der technischen Reproduzierbarkeit nicht nur des Kunstwerks – um an Walter Benjamin zu erinnern – sondern auch an der technischen Reproduzierbarkeit der räumlichen Bedingungen an anderen Orten. Medien-, Tonträgerindustrie und Rundfunkanstalten arbeiten gemeinsam an Technologien zur kommerziellen Verbreitung der Klangraumkonzeption im privaten Wohnraum. So sind die technologischen Produktionsstrukturen serieller³, elektronischer und populärer Musik auf folgenreiche Weise miteinander verflochten. Raumkomposition im historischen Kontext des 20. und des gerade erst beginnenden 21. Jahrhunderts ist darum kaum vorstellbar ohne ihre morphologische Verwandtschaft zur (massen)medialen Erfahrung. Raumkomposition überschneidet sich in weiten Bereichen mit Medienästhetik, da Formen der Klangproduktion, Klangdiffusion und Klangtransformation an der Gestaltung mitwirken.

Der Wiener Musiksoziologe Kurt Blaukopf, einer der Mitgestalter der Fachdisziplin Musiksoziologie, hat dafür – vielleicht in Anlehnung an Bourdieu? – den Begriff der ›Mediamorphose der Musik‹ entwickelt um zu beschreiben⁴, in welchem Maße unsere heutigen Wahrnehmungserwar-

¹ Chup Friemert 1993: »Radiowelten. Objektgeschichte und Hörformen«, in: Wolfgang Ruppert (Hrsg.) 1993: *Chiffren des Alltags. Erkundungen zur Geschichte der industriellen Massenkultur*, Marburg, S. 61-104, siehe insb. S. 76ff.

² Goffman 1980: vgl. S. 166ff.

³ Siehe hierzu besonders den Internet-Beitrag von Maren Wöltje 2001: »Cut, Copy and Paste. Wie die Serialisten den Maschinen das Musizieren beibrachten«, in: *PopScriptum 7 – Musik und Maschine*, Schriftenreihe hrsg. vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst07030.htm> – letzter Zugriff 14. Februar 2008.

⁴ Beschrieben im letzten Kapitel der Zweitaufgabe der Musiksoziologie von Blaukopf 1996: »Die Mediamorphose der Musik als globales Phänomen«, S. 270-297. Vgl. dazu Bourdieu 1993 [1980]: S. 151f.

tungen von medialen Standards durchdrungen sind. Seit sich beispielsweise die CD durchgesetzt hat, wird jedes Knacken einer Vinyl-Platte lästiger denn je empfunden.«

Wir wurden in unserem Zuhören gestört und sind unaufmerksam geworden. Auch, daß einige Personen den Saal gerade vorzeitig verlassen, lenkt uns für einen Augenblick ab. Daß das Musikgeschehen, dessen Sinnlichkeit uns trotz seines zweifellos hohen Abstraktionsgrades berührt, dazu tatkräftig mit Bildern operiert, stellt vielleicht eine Hilfe dar. Trotz des Bildlichen ist unmittelbar zu erleben, wie die Klänge, im Raum bewegt, zu einer uns umgebenden Totalität werden. Wir scheinen in Kontakt mit den Tiefen unserer Kulturgeschichte zu kommen und fühlen uns dem Mythos Musik wieder näher, aber mit einem ganz fremden ethnischen Bezug. In unseren Beobachtungen stimmen wir dem Musikwissenschaftler zu, der diese Worte – so oder so ähnlich – in seinem Text formuliert hat und sich dabei häufig auf Zitate der Komponistin stützt.

Mit der Zeremonie geht das Stück zu Ende, die Aufführung ist ein großer Erfolg. Beifall. Die Kameras fixieren den Uluru-Felsen in der Totalität. Händeschütteln. Blumen für die Solisten, Blumen für Komponistin und Dirigentin. Erst langsam legt sich der Beifall. Wir verlassen den Saal. Im Foyer sind Büchertische, Notentische und CD-Stände aufgestellt. Verlage sind mit ihren Produkten und teilweise auch den Lektoren vertreten, um den Erfolg ihrer Komponistinnen und Komponisten vor Ort zu beobachten. Kritiker und Wissenschaftler sind bereits wieder in Gesprächen vertieft. Wir gehen auf einen dieser Tische zu und greifen zu einem Buch, das den Titel *Raumkomposition im Umfeld von Medientechnologie und Medienästhetik* trägt. Verfasser ist der Musikwissenschaftler, dessen Einführungstext wir eben überflogen hatten. Wir blätterten darin während der Aufführung, gelegentlich auch ratsuchend. Ein Bild von ihm ist im Klappentext zu sehen.

Wir schlagen irgendeine Seite auf und beginnen zu lesen: »... Das Wissen um die Verwandtschaft mit medienästhetischen Wahrnehmungsweisen fließt in die kompositorischen Reflexionen von Karlheinz Stockhausen ein. Im GESANG DER JÜNGLINGE. *Elektronische Musik* (1956) kombiniert Stockhausen elektronische Klänge mit einer Knabenstimme. Mehrere im Raum angeordnete Schallquellen – fünf Lautsprecher – sollen

eine räumlich faßbare „polyphone Strukturvorstellung“⁵ vermitteln. Diese Vorstellung formuliert Stockhausen als Zukunftsvision hinsichtlich der Leistungen moderner Medientechnik. Die Zusammenarbeit mit dem Medienexperten Herbert Eimert und dem (N)WDR boten dem Komponisten ideale Voraussetzungen. „Die Lautsprecher sind ringsum die Hörer verteilt und hüllen sie“ – führt Stockhausen in dem Beitrag *Aktuelles* aus dem Jahr 1955 mit Blick auf die damaligen Möglichkeiten des Mediums Rundfunk aus – „in die Klangpolyphonie der Komposition ein. Gleichzeitig denken wir aber an die ureigenste Funktion der elektronischen Musik, radiophonisch übertragen zu werden. Notgedrungen greifen wir in dieser Hinsicht der technischen Entwicklung voraus, die stereophones Radiohören ermöglichen wird.“⁶ Gleichlautende Interessen äußert zur selben Zeit Pierre Boulez; sie belegen den engen Informationsaustausch zwischen den Akteuren der damaligen Avantgarde, die durch korrespondierende Offenheit vielfältige konjunkturbedingte Resultate hervorgebracht hat.

Boulez bevorzugt mathematisch-physikalische Erklärungsformen und spricht von dem realen kontinuierlichen Raum, „in den sich die Klanggruppen projizieren sollen. Das Instrument bildet eine feststehende Klangquelle, die stereophonische Projektion dagegen paßt sich gerne einem Bewegungsrelief an [...]“⁷ Langfristig soll sich eine mediale Praxis entwickeln, die in der Lage ist, auch instrumentale Raumbewegungen medientechnologisch zu inszenieren. Wurden räumliche Entkoppelung und Mobilität des Hörens bzw. der Hörer schon in der Anfangszeit des Mediums Rundfunk als neue Qualitäten bewertet, so bietet sich die Medientechnologie als zukunftsweisend für eine musikalische Raumgestaltung durch kompositorische Bewegungskonzepte an.⁸ Einstweilen heften sich

⁵ Karlheinz Stockhausen 1964: »Aktuelles« [1955], in: ders.: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles, Band 2: Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis*, Köln, S. 51-57, hier S. 56.

⁶ Ebenda.

⁷ Pierre Boulez 1972: »An der Grenze des Fruchtländes«, in: ders.: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt am Main und Berlin, S. 76-91, hier S. 90. Der Aufsatz erschien ebenfalls erstmals 1955.

⁸ Robert Beyers (1999) für Darmstadt geschriebenen Beiträge »Musik und Tonfilm« [1950] und »Musik und Technik« [1951] sind zugänglich in: *Musik-Konzepte Sonderband. Darmstadt-Dokumente I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, S. 37-44 bzw. S. 45-48. Vgl. zu Beyer auch Elena

Vorstellungen dieser Art in den fünfziger Jahren noch an den Durchbruch der Stereophonie in den Medien, um die kompositorischen Innovationen einem breiteren Publikum ästhetisch plausibel zu vermitteln. Stockhausen war bereits 1958 optimistisch, daß der „Rundfunk in nicht allzu ferner Zeit das stereophone, also räumlich gerechte Hören einführen“ werde. „Dann hat der Hörer mehrere Lautsprecher im Zimmer und bekommt wenigstens einen annähernden Eindruck von solcher Raummusik.“⁹

Für die *KONTAKTE für elektronische Klänge und zwei Instrumentalisten* (1960) entwickelt Stockhausen in Zusammenarbeit mit dem Studio für elektronische Musik des WDR die Technologie des Rotationstisches, der ›surround‹-Wirkungen ermöglicht, die von in den USA entwickelten Filmtechnologien inspiriert wurden. Elektronische Klänge umkreisen das Publikum und verschmelzen mit den stationär positionierten Klängen des Klaviers und des Schlagzeugs: Die räumliche Klangzentrierung wird vollkommen aufgehoben. Auch in der *MIKROPHONIE I für Tamtam, 2 Mikrophone, 2 Filter und Regler* (1965) geht es um räumliche Projektion von Bewegungen als Erscheinungsqualität. Die Oberfläche eines Tamtams wird mit verschiedenen Materialien bearbeitet und mit den Mikrofonen klanglich abgetastet, elektronisch transformiert, das Resultat mit dem Originalklang abgemischt und über mehrere Lautsprecher in den Saal projiziert. Die Bewegungen auf der Tamtam-Oberfläche weichen geometrisch aber in allen Punkten von den Bewegungen des Klangs im Raum ab.«

Wir unterbrechen die Lektüre.

Raumkomposition besagt demnach, daß wir einem akustischen Szenario beiwohnen, dessen Räumlichkeit die Erlebnisstruktur des Musikgenres wesentlich mitprägt. Auch scheinen ähnliche Ziele wie bei der neuen Kunstform der Installation verfolgt zu werden, nämlich auf die Lenkung von Wahrnehmung.¹⁰ So will Raumkomposition Einfluß auf die Art und Weise ausüben, *wie* rezipiert wird. Wir erinnern uns an das Getuschel des

Ungeheuer 1991: »Elektronische Musik im Raum. Ansätze zu einer musikalischen Topologie«, in: *positionen 8, Musik und Raum (I)*, Berlin, S. 18-22.

⁹ Stockhausen 1964: »Nr. 6: Gruppen für 3 Orchester (1955-1957)« [1958], in: ders.: S. 71f., hier S. 72. Zur Problematik medialer Repräsentationsformen Neuer Musik mit Lautsprechern siehe Wolfgang-Martin Stroh 1975: *Zur Soziologie der elektronischen Musik*, Zürich/Berg.

¹⁰ Juliane Rebentisch 2003: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, vgl. S. 166.

Soziologen während der Aufführung über strukturelle Homologien zwischen den räumlichen Wahrnehmungsebenen und darüber, daß im Genre der Raumkomposition nicht „die Wirklichkeit des Raums“ abgebildet, sondern überformt und konstruiert werde. Dies solle „unter anderem auch zum Gegenstand der Forschung gemacht werden“¹¹. Inzwischen leert sich das Foyer, wir legen das Buch eilig auf den Tisch zurück. Beim Hinausgehen fällt uns ein Plakat auf, das einen musikethnologischen Kongreß ankündigt, auf dem auch die Komponistin des heutigen Abends vertreten sein wird. Unterwegs sprechen wir darüber, daß sich einige der Visionen der Komponisten aus dem Buch sehr bald erfüllt haben. Die Durchsetzung der Stereophonie auf dem Tonträgermarkt erfolgt noch vor der Einführung stereophoner Radioprogramme in Deutschland, die erst im Frühjahr 1964 stattfindet.

Nach kurzer Zeit erreichen wir das Lokal, in dem wir reserviert haben. Einige Gesichter aus dem Konzert erkennen wir wieder, darunter ein bekannter Kritiker, der kürzlich in der Sendung ›Aspekte‹ ein Interview mit der Komponistin zu ihrer Interpretation als Dirigentin der FÜNFTEN SYMPHONIE von Anton Bruckner geführt hat. Zwischen den Gesichtern entdecken wir bald die Komponistin selbst. Sie ist im Gespräch mit einer Reihe von Personen, Musikern, Wissenschaftlern – auch unser Musikwissenschaftler –, und Kritikern. Man kennt sich gut. Sie zückt ihren Terminkalender und wägt ab, an welchen Tagen sie für ein Gespräch über ihr Werk und ihre neuesten Projekte zur Verfügung stehen könnte.

Neben der Komponistin sitzt auch ihre Lebensgefährtin mit deren Zwillingen aus einer vorherigen Beziehung. Sie haben vor kurzem geheiratet. Beide diskutieren mit einer exilierten iranischen Journalistin. Diese, die sich für Frauenrechte engagiert, erwähnt einen Beitrag über Räume für Frauen in muslimischen Gesellschaften.¹² Ganz nebenbei erfahren wir so, daß Raumsoziologie auf einem feministischen Forschungsansatz basiert.¹³ Bald drehen sich die Unterhaltungen kaum noch um Musik und Gesell-

¹¹ Löw 2001: S. 230.

¹² Gudrun Lachenmann 2004: »Weibliche Räume in muslimischen Gesellschaften Westafrikas«, in: *Peripherie*, Band 95, 24. Jg. Münster, S. 322-340.

¹³ Vgl. zur Differenz von weiblicher und männlicher Spezifik räumlicher Wahrnehmungs- und Aktionsmuster als Thema feministischer Forschung Löw 2001: S. 246-254.

schaft, sondern um Hotelzimmer, Katzen, Rosendünger, Triviales – etwa, daß es eine Pizzeria *Nono* in Poreč, Kroatien, geben soll –, und – wie immer – um Stellenausschreibungen und Stellenbesetzungen. Im Hintergrund tauscht eine kleine Gesellschaft untereinander Schüttelreime aus.

4.1.1 Die Räume der Raumkomposition auf dem Feld der musikalischen Produktion

Das Paar, der Konzertabend, das Werk, die Komponistin und Dirigentin mit ihrer Lebensgefährtin samt Kindern, die Wissenschaftler, die Begleitungen, die Umstände – alles dies im einzelnen aufschlüsseln, darauf kommt es hier nicht an: Eine Musikszene *sui generis* wurde skizziert. Es geht darum, auf welche Weise in dieser Geschichte unterschiedlichste räumliche Ebenen miteinander verbunden sind, einander bedingen, in Wechselwirkung stehen oder miteinander korrelieren.

Das Genre der Raumkomposition eignet sich dafür, nicht nur das Zusammenspiel von physischem Raum, angeeignetem physischen Raum und sozialem Raum zu verstehen (Bourdieu), sondern die soziologischen Inhalte auf ein Bündel von musikalischen Sachfragen zu beziehen, die akustisch, ästhetisch, medientechnisch, kompositionstechnisch, ideengeschichtlich, stilistisch, chronologisch, historisch und selbst logistisch definierbar sind. Es geht um reflexiv veranlaßte Formen von Raumkonstruktionen, hinsichtlich des *Wie* der Strukturierung, Situierung und Orientierung von musikalischem als einem bestimmten räumlichen Erleben.

Als eine tragfähige Ebene, auf der musikwissenschaftliche und kultursoziologische Interessen zusammenfinden und das musikalische Werk einbinden, wurde der Gattungsbegriff diskutiert (Kap. 2.3), weil sich an ihm spezifische funktionale, normative, ästhetische, symbolische und produktionstechnische Faktoren und Erwartungen festmachen lassen und überschneiden. Der Beitrag der Raumsoziologie besteht darin, das *Wie* der musikalischen Raumkonstitution in einen gesellschaftlichen Zusammenhang zu stellen, fundiert in einem Handeln, dem Komponieren. Das Genre der Raumkomposition geht noch einen Schritt weiter; es zeigt, auf welche Weise nun auch das *Wie* der musikalischen Raumkonstitution in eine

Form der musikalischen Raum*konstruktion* überführt wird. Die von Stockhausen aufzeigte Parallelität der Raumkomposition zur Entwicklung der Stereotechnik verweist auf den Kontext eines allgemeinen, massenmedialen Prozesses, bei dem die Entkoppelung von Ort und Zeit der Klangproduktion und der Reproduktion ebenso substantiell ist wie die Verankerung der Produktion in Musiktechnologie. Das führt zunächst zu der bereits erwähnten Verallgemeinerung: Jede technologisch unterstützte oder bewirkte musikalische Produktionsform stellt eine Form von Raumkonstitution als Raumkonstruktion dar.¹⁴ Es existieren graduelle Abstufungen: etwa, ob der Hörraum auf der einen Seite durch Kopfhörer strikt individualisiert oder auf der anderen durch Open-Air-Konzerte, Stadtfeste oder andere Formen der Event-Kultur strikt sozialisiert ist. Alle Formen konstituieren atmosphärisch beschreibbare Situationen, welche die eine Wirklichkeit mit einer anderen ›überschreiben‹.¹⁵

Räumliche Überformung und Konstruktion als Aneignung eines physischen Raums unterliegen einerseits Alltagsroutinen. Thematisierung bedeutet dagegen, daß Überformung und Konstruktion rekursiv werden. Diese Rekursivität hat ihren pragmatischen Kern darin, technologischen Fortschritt als Zugewinn von Möglichkeiten auf dem Produktionsfeld zu verfestigen. Raumkomposition der musikalischen Avantgarde ist mit der außeralltäglichen Dimension der alltäglichen Durchdringung der Wirklichkeit mit Musik korepräsentiert. Eine Kernanforderung dafür ist räumliche Mobilität, die entweder Musik als Teil einer medialen Inneneinrichtung zur Verfügung stellt, oder, reduziert auf die Größe eines Accessoires (MP3-Spieler, iPod), als ständiger Begleiter (fast) jeder Lebenssituation gestellt wird. Der akustische Raum als Träger des stets flüchtigen sozialen Guts Musik erfährt qua Technik eine dauerhaft gemachte Ästhetisierung als Teil gesellschaftlicher Raum- und Körperkonstruktionen.

Darauf wird an verschiedenen Stellen reagiert: sei es durch Bezugnahmen auf den Klangraum von Städten, auf den Klangraum der Lebensstile, sei es durch die Erweiterung des Wahrnehmungsraums durch In-

¹⁴ Justin Winkler 2005: »Klangraum als Lebenswelt«, in Landau, Emmeneger (Hrsg.): S. 53-63. Winkler analysiert Entkoppelungseffekte der Raumkonstitution, ohne sich einem prozessualen Raumverstehen zu nähern, was durch seinen Bezug auf Henri Lefèbvre durchaus vorstellbar gewesen wäre (vgl. S. 55).

¹⁵ Vgl. Löw 2001: S. 230.

dustrie, Verkehr und Medien, sei es durch die Erweiterung struktureller und stilistischer Möglichkeiten des musikalischen Produktionsfeldes, das im 20. Jahrhundert eine beispiellose Heterogenisierung erfahren hat, sei es durch die Permeabilität von Musik, Klang und Geräusch. Auf der Skala des Hörens „stellt sich die Abgrenzung von Ton und Geräusch als offener Prozeß dar“ und stiftet „einen produktiven Grenzverkehr zwischen Musik, Klangwelt und Geräuschwelt.“¹⁶ Eine besondere Eigenschaft des musikalischen Feldes ist darin zu sehen, daß dieser Grenzverkehr zwar in allen Bereichen der musikalischen Produktion zu beobachten ist. Die Fähigkeit des Musikgeschmacks aber, starke Distinktionen und Restriktionen bewirken zu können, erstreckt sich aufgrund der Tatsache, daß Produktion selbst dazu beiträgt, „die Konsumtion zu produzieren“¹⁷, inzwischen auf jeden durch die „Ökonomie der Musikproduktion“ anerkannten Musikstil. „Mit der Anerkennung“, daß jeder legitime Musikstil „*faktisch* die Formen seiner eigenen Wahrnehmung durchsetzt“, wird „der Tatsache Rechnung getragen, daß alle sozialen Akteure – willentlich oder unwillentlich, ob im Besitz der Mittel, sich ihnen konform zu verhalten oder nicht – objektiv an diesen Normen gemessen werden.“¹⁸ Die Vielfalt der Distinktionen wirkt heterogenisierend. So bleibt die gegenseitige Anerkennung der Legitimität oft aus. Das Erkennen allgemeiner Zusammenhänge des Grenzverkehrs zwischen Musik, Klangwelt und Geräuschwelt wird auf die eigene Position im sozialen Raum begrenzt, wenn nicht verunmöglicht, zumal Avantgarde- und Popularästhetik mehr miteinander verbindet als landläufige Anschauungen es bisweilen wahrhaben wollen: etwa hinsichtlich geräuschästhetischer Aspekte.

Es geht um das Potential einer reflexiven, kritischen räumlichen Praxis, die der einleitenden, kleinen Geschichte innewohnt. Der gegebene architektonische Raum, dessen Eigenschaften für Musikdarbietungen schon physisch, physikalisch und – dank des innenarchitektonischen Designs – atmosphärisch vorbereitet worden sind, wurde für das Werk reorganisiert – die Anordnung des Publikums mit inbegriffen. Das Internet verknüpft die Großstadt mit dem Ort in Australien durch Bild und Ton.

¹⁶ Waldenfels 1999: S. 193.

¹⁷ Bourdieu 1993: S. 151.

¹⁸ Bourdieu 1982: S. 57.

Doch wurden auch Kulturen miteinander vernetzt und zeitlich synchronisiert. Der ethnische Ritus der australischen Ureinwohner gerät in eine Relation zum Ritus des Konzerts. Nur ein Teil des musikalischen Handelns ist beobachtbar, man denke nur an den unsichtbaren Kammerchor. Manche sichtbare instrumentale Aktion kommt akustisch und zeitversetzt aus einer ganz anderen Richtung und ist mit dem gewohnten Klang des Instruments nicht mehr in Verbindung zu bringen. Eine bestimmte Software sorgt dafür; auch, daß sich der Klang im Raum frei bewegt. Das räumliche System, in dem das fiktive Werk verortet ist, besitzt eine weltgesellschaftliche Dimension, deren Preis darin bestehen, daß einstige „Raumdistanzen und Raumgrenzen ihren restringierenden Charakter“¹⁹ verloren haben. Die Aufführungsbedingungen sind weltweit überall dort reproduzierbar, wo eine großstädtische und institutionelle Infrastruktur des Konzertlebens vorhanden ist. Indem Raumkomposition die gesellschaftliche Ressource Raum räumlich transportierbar und technisch reproduzierbar macht, tritt, Luhmann folgend, eine „strukturelle Unbestimmtheit der räumlichen Integration“²⁰ zutage.

In dem imaginären Programmheft wird darauf hingewiesen, daß es Ingenieure von Walt Disney waren, die einen Bewegungs-Klang für das *Fantasound*-Konzept des Films *Fantasia* (1940) entwickelt haben – ursprünglich achtzig Lautsprecher waren für den mobilen Raumklang vorgesehen. “The first step towards Fantasound occurred when we were asked to make a sound move back and forth across the screen. It was found that by fading between two speakers, located about 20 feet apart, we could simulate a moving sound-source, provided that the total level in the room remained constant. It became obvious at once that simple mechanical ganging of the volume controls feeding the two loud speaker circuits was not capable of producing the desired effect. [...] A special two-gang volume-control was then designed with complementary attenuations in the two circuits such that the sum of the attenuations, *expressed as power ratios*, equaled a constant.”²¹

¹⁹ Luhmann 1998a: S. 315.

²⁰ Ebenda, S. 314.

²¹ <http://www.widescreenmuseum.com/sound/fantasound1.htm> – letzter Zugriff: 20. Juli 2011.

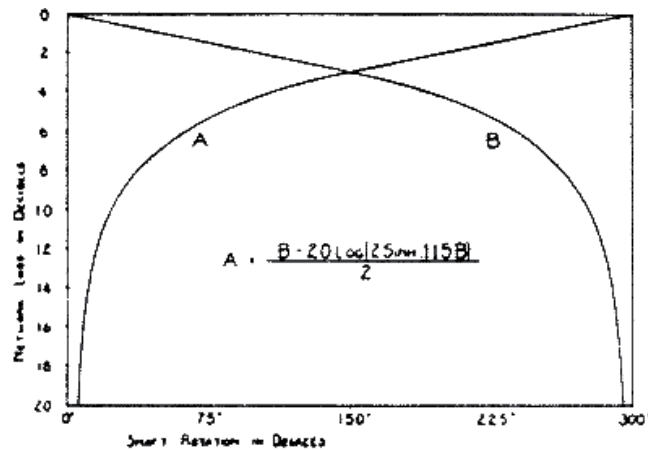


FIG. 1. Curves showing loss vs. shaft rotation of a typical two-circuit differential junction network. The cross-over point for the two losses is at -3 db.

Abb. 16: Walt Disney, klangmobile Konstruktion des FANTASOUND-Konzepts.²²

Die mobile Verräumlichung des Klangs, die erst allmählich zur technologischen Reife gelangte, illustriert auch die schwerkraft-, kausalitätsfreie und surreale Welt des Zeichentrickfilms. Es war Hanns Eisler, der in seinen Überlegungen zur Filmmusik während seiner Emigrationszeit den Gedanken ins Auge faßte, die Klangkonzeption des Films würde einen neuen, spezifischeren Klangbegriff benötigen. Über die Erfordernisse einer neuartigen Instrumentationsweise²³ gelangt er zu einer Unterscheidung von Sound und Musik, um mit einem Fremdwort einen als neu qualifizierten Umgang mit Klang auszudrücken: „Soundeffekt und Musik. Die Mischung zwischen zwei Elementen ergibt neuartige Effekte. Sound übertrifft und ersetzt alle Effekte der Perkussionsinstrumente. Zu beweisen. Begleitung des Bildes durch Soundeffekte.“²⁴

²² Ebenda.

²³ Hanns Eisler 1973: »Meine Tätigkeit als Filmkomponist«, in: ders.: *Musik und Politik, Schriften · 1924-1948*, München, S. 436-438, vgl. hier 436.

²⁴ Eisler 1973: »Statement über die Untersuchung von Musik und Film«, in: ebenda, S. 463-469. Hier (S. 468) wie in dem Beitrag »Aus meiner Praxis [Über die Verwendung der Musik im Tonfilm]« (S. 383-388) beruft sich Eisler auf Walt Disney, dessen „naive illustrierende Methode“ er „für humoristische oder groteske Filme“ (S. 386), wie sie in den »Silly Symphonies« (Donald Duck, Mickey Mouse) verwendet werden, anerkennt, sie aber für das gehobene Genre wegen der symmetrischen Beziehung von Bild und Ton verwirft. Siehe dazu auch Theodor W. Adorno und Hanns Eisler 1997: »Komposition für den Film« [1944], in: Theodor W. Adorno: *Komposition für den Film · Der getreue*

Der Grenzverkehr zwischen Musik, Klangwelt und Geräuschwelt trifft sich im Begriff des Sound, der bald wie kein anderer Begriff beschreiben wird, wie die Verquickungen zwischen Ökonomie, Wissenschaft, Technologie, Lebensstil, gesellschaftlichen Raum- und Körperkonstruktionen beschaffen sind. Raumkomposition ist deshalb auch unter dem Gesichtspunkt der *Soundkonstruktion* zu sehen, was sich an den strukturellen Eigenschaften der Verräumlichung, aus der Verräumlichung als phantasmagorisches Raumkonstrukt hervorgeht, sogleich zeigen soll.

Verräumlichung des Klangs ähnelt einer äußerlichen Überformung immanenter Strukturen, die kompositorisch in der Organisation und den Eigenschaften des Tonmaterials entstehen und sich in Textur und Verschriftung als zweidimensionale Mannigfaltigkeit darstellen. Auf dem Weg von der Makro- zur Mikroebene wird aus realem Raum ein imaginärer. In semantischer Hinsicht können serielle Strukturbildungen jedoch geradezu globale Ausmaße erreichen. Daß musikalische Raumkonstruktion zur Gesellschaftskonstruktion tendiert, deutete sich bei Berlioz, dem Begründer der technologischen Synchronisation von Räumen, an; daß es sogar zur Weltkonstruktion reichen könnte, zu einem „spezifischen Universalismus, der sich der Gesamtrealität“²⁵ als wirklich anbietet, hingegen bei Wagner.

Raumkonstruktion in der Musik ist darum nicht zu trennen von der *gezielten* Einflußnahme auf Musikerleben und dem Versuch einer spezifischen Optimierung, welches dann nicht nur die immanenten, sondern auch die umgebenden Bedingungen als strukturelle Faktoren der Infrastruktur in die Organisation einbezieht. Einflußnahme steht hier zugleich für die raumkonstitutiven Bedingungen von Atmosphären, die sich von Machtausübung dahingehend unterscheiden, daß „Einflußprozesse in gewissem Maße unabhängig von allzu konkreten, historischen Quellen ihrer zeitlichen, sachlichen und sozialen Generalisierung“²⁶ sind.

Wegen der historischen Dimension sei an dieser Stelle wiederum die Gattungstheorie ins Spiel gebracht, um zu einer Präzisierung von Raumkomposition als Genre beizutragen. Zunächst kann festgestellt wer-

Korrepetitor; = *Gesammelte Schriften*, Band 15, Darmstadt, S. 7-155. Zu Disneys Konzept der Koinzidenz von Bild- und Musikbewegung vgl. S. 104f.

²⁵ Luhmann 1998a: S. 353.

²⁶ Luhmann 1988: S. 78.

den, daß prinzipiell jede traditionelle Gattung – implizit für jede elektronische oder konkrete Musik – als Raumkomposition ausgearbeitet werden kann: Werke für Solo-Instrumente, Stimme, Kammermusikensemble, Orchester, für Musiktheater, also Konzerte, Sonaten, Oratorien, Orchesterstücke, Streichquartette, Opern – um nur einige zu nennen. Zum Synthesevorgang des Kompositionsprozesses kommt ein Spacing hinzu, das den geplanten Raumklang der kompositorischen Textur induziert. Das Klangprofil einer Raumkomposition ist demnach davon abhängig, an welcher Stelle und mit welchen Mitteln im Kompositionsprozeß, aber auch vor und während der Aufführung die Verräumlichung der Musik strukturiert wird. Der Ambitus einer Raumdisposition kann den einzelnen kompositorischen Parameter ebenso umfassen wie die Aufstellung des Instrumentariums und die Vorbereitung des Raums selbst. Die Verwendung von Elektronik ist nicht Bedingung. Eine strukturelle Bedingung ist hingegen die Thematisierung von räumlicher Differenz: lokal, architektonal, geometrisch, kulturell, situativ und/oder semantisch, zwar als jener vorhin beschriebenen Unbestimmtheit von räumlicher Integration.

Das Produktionsfeld des Serialismus gelangt innerhalb weniger Jahre zu einer Feinkörnigkeit von Möglichkeiten, in deren Theorieproduktion sich das Selbstverständnis einer eigenen Szene artikuliert.²⁷ Chancen werden erkannt, wie mit „systemeigenen Operationen strukturierende Effekte abzugewinnen“²⁸ sind, die sich in die Reihe der symbolischen Revolutionen der Moderne stellen lassen. Die in dem Kontext oft genannte ›MODE DE VALEURS ET D’INTENSITÉS‹ aus den QUATRE ÉTUDES DE RYTHME (1949) für Klavier von Olivier Messiaen – mit René Leibowitz und Wolfgang Fortner eine der damals einflußreichsten Komponisten- und Lehrerpersönlichkeiten –, wird zufällig zum Impuls einer richtungsweisenden Entwicklung für einige, aber längst nicht für alle, die sich dem Aufbruch nach 1945 verpflichtet fühlen. Konflikte sind vorprogrammiert, die die Szene der Avantgarde nach Meinungsrichtungen strukturieren werden.

Zum Gegenstand einer Theorie des Raums in der Musik wird die Behandlung des *Tonortes* als eigenständiger Parameter der musikalischen

²⁷ Michael Custodis 2004: *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*, = *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft LIV*, Stuttgart.

²⁸ Luhmann 1998a: S. 450.

Strukturbildung. Da im Zentrum des räumlichen Diskurses in der Musik die Theorien zur seriellen Musik anfangs eine dominierende Stellung einnehmen, bildet der Tonort eine Größe im Kontext weiterer Parameter, die sich im übrigen als breit auslegbar und ausdifferenzierbar erwiesen haben: *Tonhöhe* (auch Lagendisposition, Intervall, Intervallrelation), *Dauer* (auch Rhythmus, Tempo, Form, Proportion, Schwingung, Metrik, Takt), *Intensität* (Lautstärke, Klangenergetik) und *Klangfarbe* (Obertöne, Formantstruktur als eigener Steuerungsbereich), sowie Artikulation, Tonmenge (auch Reihe, Gruppe), Tonräume (Skalentypen, Tonsysteme, Mikrintervalle), Tondistanz, Klangtypen, Schwingungstyp, ebenso die Regelung akustischer und psychoakustischer Faktoren wie Nachhall, Resonanz, Dumpfheit, Helligkeit etc.

Zum informativen Gehalt eines Tons oder Klangs gehört, woher er stammt, wer der Sender ist, auf welcher Zeichenstruktur die Botschaft beruht. Während musiktheoretische Auffassungen auf dem Grundsatz bestehen, daß es sich hierbei nur um die Komponenten des in seine physikalischen Eigenschaften zerlegten (und elektronisch wieder synthetisierbaren) Tons handeln kann, gehen medientheoretische Auffassungen dahin, den Tonort auf die semantische, kulturelle, ästhetische Verortung der Klänge aller Art in der empirischen Welt zu beziehen: Klänge dokumentarisch aufzuzeichnen, elektronisch zu überformen, zu montieren oder zu collagieren. Die Durchdringung des alltäglichen Lebens mit Geräuschen und Musik bildet – ähnlich wie bei Cage und unabhängig von ihm – den Ansatz der ›musique concrète‹, deren wichtigster theoretischer Beitrag Pierre Schaeffers Phänomenologie des musikalischen Objekts darstellt.²⁹

Gisela Nauck hat in ihrer Untersuchung *Raum in der Musik – Musik im Raum* versucht, eine Klassifizierung hinsichtlich der Raumbegriffe zu etablieren, die den Terminus des Tonorts umgeben und umwuchern. Als Herausgeberin der Zeitschrift *positionen. Beiträge zur Neuen Musik* ist Nauck aktiv in die Auseinandersetzungen mit Erscheinungen kultureller Entwicklung, Transformationen und Umbrüchen auf dem musikalischen Feld involviert. Sie stützt sich dazu

- erstens auf den Impakt serieller und musikexperimenteller Theoriebildung der 1950er Jahre,

²⁹ Pierre Schaeffer 1966: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris.

- zweitens auf Untersuchungen zum Werk Arnold Schönbergs – einschließlich dessen Theoriebildung –, Anton von Weberns und Edgar Varèses,
- drittens auf musikhistorische³⁰, musikpsychologische³¹ und medien-theoretische³² Grundlagen.

Die Bedingungen, unter denen der räumliche Diskurs in der Musik seit den 1980er Jahren erforscht wird, erfolgt unter gänzlich anderen Voraussetzungen: Das musikwissenschaftliche Feld, das musikalische Feld im Ganzen ist im Wandel. So entwickelt sich der Diskurs

- viertens koinzident zur Aufwertung der Kategorie des Raums in den Geistes- und Sozialwissenschaften; die Diskussion um die Postmoderne in Kunst und Architektur findet
- fünftens eine Entsprechung in der Verabschiedung dogmatischer Ansprüche in der kompositorischen Produktion.

Naucks Leitunterscheidung betrifft den Prozeß, wie ein *realer architektonischer* Raum zu einem *innerlichen Kompositionsraum* der Musik situiert wird und umgekehrt. Ihre Darstellungen vermitteln eine von den Kategorien einer ›reinen Ästhetik‹ getragene Strukturauffassung. Der Musikraum besteht aus neun Komponenten, die ganz unterschiedliche Raumarten klassifizieren sollen, von außen nach innen führen und zudem auf verschiedene Weise korepräsentiert sind. Ich fasse Naucks Darstellungen³³ zusammen und strukturiert sie nach raumsoziologischen Kriterien:

Physischer Raum:	Schallraum; physikalische Natur von Klang und Ton
Kulturraum:	Tonraum als Tonsysteme, Tonleitern, Intervalle und Verschriftung
Raumkonstitution I:	architektonischer Raum in Relation zum
Raumkonstitution II:	musikalischen oder musikalisierten Raum, der durch Musizieren entsteht

³⁰ De la Motte-Haber 1986. Den Stand der Forschung unter Einbeziehung der Arbeiten von Nauck und Barthelmes darstellend, ohne auf den Diskurs in der Gesellschaftstheorie einzugehen, siehe auch Helga de la Motte-Haber 2005: »Musikalische Räume«, in: Landau, Emmenegger (Hrsg.): 135-144.

³¹ Wellek 1963.

³² Robert Beyer 1999.

³³ Ich gebe die Verfasserin im folgenden kursorisch wieder, vgl. Nauck 1997: S. 22-29, 240.

Spacing:	Tonort (als Quelle und Parameter)
Syntheseleistung:	komponierter Raum, Raum als musikalische Textur
Atmosphäre:	Klangraum als Bezeichnung für synthetisierte, virtuelle und imaginäre Räume
Innerlichkeit:	intendierter Kompositionsraum
Autonomie:	musikalischer Innenraum, der auf Werkcharakter und Immanenzprinzip (Syntheseleistung) bezogen wird
Musikereignis:	Klangdramaturgie als Erlebnisstruktur

Aus diesen Begrifflichkeiten präpariert Nauck den „intendierten (Kompositions-)Raum“ und den „realen Raum“ als zentral heraus für ihre weitere Bestimmung raumkompositorischer Praktiken.³⁴ Naucks Ausführungen erhärten auch in diesem Kontext die Existenz einer Differenz von innen und außen, die sich kulturwissenschaftlich in dem Koordinatennetz „des Realen, des Imaginären und des Symbolischen“³⁵ befindet. Gleichzeitig offenbaren die Klassifizierungen, die dem Zweck größtmöglicher wissenschaftlicher Präzisierung dienen, das Paradox der Differenzierung von Raum. Wie Gianmario Borio formuliert, sträubt sich Raum „gegen die Vorstellung einer homogenen Segmentierung, die aber für das Verständnis eines Parameters entscheidend ist.“³⁶

Daß Raum als Kategorie eher dazu geeignet ist, Heterogenität zur Erscheinung zu bringen und Unruhe auszulösen, war Ausgangspunkt dieser Untersuchung. Raum zu homogenisieren oder den Anschein von Homogenität zu erwecken, ist eine atmosphärische Leistung eines räumlichen Konstitutionszusammenhangs, der rituell und religiös vermittelt sein kann. Das Problem der unendlichen Differenzierbarkeit bildet die Heterogenität direkt ab. Dieses läßt sich handhaben, indem eine Raumtheorie der Musik, die ästhetische und kompositorische Fragen erörtert und zugleich auf eine räumliche Reflexion der Wahrnehmung und des Musikerlebens zielt, sich handlungstheoretisch auf das *Wie* der Produktion von Räumen umstellt. Je mehr räumliche Ebenen oder Faktoren beteiligt werden, desto mehr erhöht sich die Wahrscheinlichkeit einer Selektivitätsverstärkung im

³⁴ Ebenda, S. 28.

³⁵ Sombart 1992: S. 109.

³⁶ Gianmario Borio 2005: »Über den Einbruch des Raums in die Zeitkunst Musik«, in: Landau, Emmenegger 2005: S. 113-134, hier S. 131

Zuge der Rezeption – ganz im Gegensatz zu der gewünschten Vereindeutigung durch Werkkommentare³⁷ oder Selbstbeschreibungen, die als Theorien auftreten.³⁸ Für die Musiksoziologie entstehen aus solchen Gründen neue Fragen hinsichtlich der Verobjektivierung solcher Befunde. Sie muß – nach Bourdieu – erstens ihre eigene Involvierung in Betracht ziehen, zweitens bedenken, daß sich Theorien – nach Luhmann – grundsätzlich asymmetrisch zu ihrem Gegenstand verhalten sollten.

Ich vereinfache die Strukturierungsvorschläge Naucks: Das reale akustische Raumerlebnis birgt ein Musikerlebnis. Dieses enthält eine im intendierten Raum angelegte Strukturebene, die zur Syntheseleistung führt, auditiv zur Erscheinung gelangt und sich in architektonischen Vorstellungen atmosphärisch realisiert. Naucks musikalischer oder musikalischer Raum entspricht einer Raumkonstitution durch musikalisches Handeln. Die Rede von intendiertem Raum in der Verbindung mit intendiertem Kompositionsraum erfaßt die Orientierung auf eine Raumkonstitution als zeitliche Dimension und impliziert zugleich den historisch erworbenen Autonomie- und Werkcharakter als abgegrenzter Bereich.³⁹ Alle Ebenen lassen sich in ein prozessuales Geschehen eingliedern.

Problematisch werden Naucks Überlegungen dort, wo sie eine Dialektik der Verräumlichung annimmt: zwischen der Zeit, die den Strukturverlauf artikuliert und den prozessualen Charakter des Geschehens betont⁴⁰, und der räumlichen Struktur als etwas doch Statisches und behälterräumlich Fixierbares. „In der Dialektik von Raum und Zeit entfaltet sich strukturierte Zeit als reale Verräumlichung eines neu strukturierten, inneren Kompositionsraums, während der architektonische Raum jene

³⁷ Vgl. hierzu die ausgezeichnete empirische Studie von Wolfgang Gratzer 2003: *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*, = *Wiener musikwissenschaftliche Beiträge* 22, Wien-Köln-Weimar.

³⁸ Die Frage stellt sich natürlich auch, ob Analysen eigener Werke nur noch von der Musikwissenschaft und Musiktheorie zitiert zu werden brauchen. Nach Luhmann bietet es sich an zu vermuten, „daß die interne Grenze zwischen der Selbstreflexion, also der Theorie des Systems, und seinen produktiven Operationen zusammengebrochen“ sei (Luhmann 1997: S. 494). Mit Bourdieu könnte man dagegen annehmen, daß sich die Grenzen zwischen dem *modus operandi* und dem *modus operatum* durch die Erweiterung des Raums der Möglichkeiten nur wieder erneut verschoben haben.

³⁹ Vgl. Kap. 2.1.2 in diesem Buch und Luhmann 1998a: S. 354.

⁴⁰ Zur Prozeßhaftigkeit serieller Konzeptionen siehe Nauck 1997: S. 37.

verräumlichte Zeit in ihrer musikalischen Strukturiertheit artikuliert.“⁴¹ Eine Dialektik zwischen imaginärem und realem Raum, verwandelt in eine Dialektik von Raum und Zeit, kämpft mit dem Problem der nicht existenten Isomorphie von Raum und Zeit. Die Wirkungsmächtigkeit des in seiner Reichweite überschätzten Aphorismus’ Wagners wird wieder deutlich. Verzichtet man auf die zur Tautologie geronnene Dialektik, ist es viel leichter, die Unterscheidung von Innen- (Kompositions-) und Außenraum (architektonischer, realer Raum) als mehrdimensionales, prozessuales Wirkungsgefüge pragmatistisch zu verstehen. Verräumlichung wird dann definierbar „als Integration von Tonorten des architektonischen Raums in die kompositorische Struktur und Form bzw. Extension der musikalischen Struktur und Form auf real-räumliche Dimensionen des Veranstaltungsrums.“⁴² Raumproduktiv betrachtet, verfährt Nauck mit dem Tonort zu Recht wie bei einem Spacing.

Ursache für die dialektische *tour de force* sind Überlagerungen von Raumauffassungen: angeführt wurde – ohne den Weg in die räumliche Reflexion der musikalischen Avantgarde gefunden zu haben – Kunzes Unterscheidung von *topos*, *spatium* und *rūm* (Kap. 2.1.3) mit Bezug zur Venezianischen Mehrchörigkeit; auch die Transformation der *ars musica* mit sozialgeschichtlichem Bezug von Form (Proportion, Architektur), Struktur (*varietas*; Kap. 1.4.4) und Handeln. Beides zeigt, welche erkenntnistheoretischen und kognitiven Kräfte an der Gemengelage von Ort, Raum/Zeit-Strecke, Ausdehnung, Form und Struktur zerren.

Verkompliziert wird der Sachverhalt zusätzlich durch die Tatsache, daß Hören und Sehen zwei Wahrnehmungsmedien mit unterschiedlichem Verhältnis zur Zeit sind mit unterschiedlichem Umfang des Wahrnehmungsumfelds und der Distanzen. Ästhetische Betrachtungen zur Raumkomposition neigen dazu, unterschwellig Auffassungen zur Anthropologie der Sinne fortzusetzen, die im 18. Jahrhundert dem Hören defizitäre Leistungen bescheinigten. Mit architektonischen, plastischen, farblichen oder anderen synästhetischen Vorstellungen werden Klänge in eine Art Materialität zweiten Grades überführt, um das Defizit der Visualität zu kompensieren. Noch die Verdeckung von Prozessualität, die Adorno an den Phan-

⁴¹ Ebenda, S. 33.

⁴² Ebenda, S. 36.

tasmagorien Wagners herausgearbeitet hat, setzt bei der Reduktion auf das „zeitfremde Medium des Klangs“⁴³ die Koppelung von Verräumlichung und Ontologisierung als Gegebenheit voraus. Widersprüche entstehen, wenn Verräumlichung ausschließlich statisch und nicht auch prozessual aufgefaßt wird. Nirgendwo kommt de la Motte-Haber der Prozessualität der Konstitution von Räumen näher als in ihren Darlegungen zum Ereignischarakter von Zeit und Raum:⁴⁴ Daß Verräumlichung von Musik in Raumkompositionen außerhalb der Routinen des Musikerlebens erfolgt oder es zumindest soll, weist darauf hin, daß dem prozessualen Charakter des Erlebens Möglichkeiten innewohnen, das Hören – zugespitzt formuliert – in seinen Wirklichkeitsbezügen selbst zu erleben: etwa das Erleben von Delokalisierung im Verhältnis zur Ortung, Wandern der Klänge als symbolischer Ausdruck, Dissoziation von Aktions- und Klangraum⁴⁵ oder die enzyklopädisch dekonstruierten Effekte der Wahrnehmung.⁴⁶

4.1.2 Akteure der Raumkomposition in Theorielandschaften

Beeinflußt ist die insgesamt uneinheitlich gebliebenen Theoriebildung der 1950er und 1960er Jahre von kommunikations- und medientheoretischen Überlegungen, insbesondere der Informationstheorie, der medientechnologischen Forschung, sowie physikalischen und verschiedenen mathematischen Sondierungen, in denen sich geometrische, topologische und philosophische Teilaspekte überlagern. Das Berufsbild des Komponisten in der musikalischen Avantgarde verwissenschaftlich sich.

⁴³ Adorno 1997: *Versuch über Wagner*, vgl. S. 60.

⁴⁴ Helga de la Motte-Haber (Hrsg.) 1999: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, = *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 12, Laaber, S. 239ff. Analogieverhältnisse zwischen den Punkten einer Linie und der Platzierung von Lautsprechern (Ton-Orten) bestimmen die Darstellungen von Bernhard Leitner 1998: »Klang als architektonisches Material«, in: *positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 32, August 1998, Berlin, S. 16-19.

⁴⁵ Vgl. am Beispiel von Lachenmanns *SCHWANKUNGEN AM RAND. MUSIK FÜR BLECH UND SAITEN* (1974-1975) untersucht von Rainer Nonnenmann 2000: *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*, Mainz et al., S. 209.

⁴⁶ Vgl. Augoyard · Torgue (Hrsg.) 1995.

Pierre Boulez, Herbert Eimert, Karel Goeyvaerts, Henri Pousseur, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis und andere beziehen ihre ästhetischen Vorstellungen auf naturwissenschaftliche und technologische Grundlagen, wobei Xenakis als Architekt und Architekturtheoretiker und Schaeffer als Toningenieur über einschlägige berufsbezogene naturwissenschaftliche Kompetenzen verfügen. Boulez zog vor seiner Entscheidung, Musiker zu werden, als Jugendlicher zeitweise eine mathematisch-naturwissenschaftliche Laufbahn in Erwägung. Eimert, Stockhausen, Goeyvaerts, Pousseur und Xenakis bildeten sich in unterschiedlichen Funktionen zu Experten musikelektronischer Studiotekniken heran. Boulez' langfristiger Beitrag hierzu ist, wie wir noch sehen werden, ein institutioneller, und er ist der einzige, dem als Komponisten eine kulturpolitische Unterstützung von höchster staatlicher Stelle gewährt wurde.

Warum der räumliche Diskurs bis in die sechziger Jahre entlang der Unterscheidung von elektronischer und konkreter Musik (als Gegensatz) theoretisch zeitweise zerstritten war, kann als Fortwirken der Problematik von Innen- (Immanenz) oder Außenorientierung (Empirie) verstanden werden (vgl. Kap. 2.2.2). Durch die kompositorische Praxis wurde der Gegensatz bald relativiert und faktisch schließlich gegenstandslos.⁴⁷

Dem Immanenzverständnis und dem imaginären Raum ist ein starker Strukturbegriff zugeordnet, in dem Einfluß der deutschen Musiktheorie im 19. Jahrhundert und die Prägung des Begriffs der musikalischen Logik nachwirkt. Die Schule Schönbergs, ihre Nachfolger und Adorno haben den Begriff in seinem normativen Anspruch geschichtsphilosophisch bekräftigt. In dem Maße, in dem dieses starke Strukturdenken jedoch mit der Frage konfrontiert wird, wie es sich nach der Preisgabe der Tonalität in Hinblick auf Formbildung neu definiert, in dem Maße gewinnt Raum als formalisierbare Kategorie vermehrt an Einfluß.⁴⁸

⁴⁷ Eine nüchterne Bewertung der historischen Vorgänge gibt Hermann Danuser 1984: »Elektronische und Konkrete Musik«, in: ders. (Hrsg.): *Neues Handbuch für Musikwissenschaft, Band 7: Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, S. 315-328, vgl. vor allem S. 317f.

⁴⁸ Siehe nur die Beiträge in den Heften »Form – Raum«, = *die Reihe. Information über serielle Musik*, Heft VII / 1960, hrsg. v. Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, Wien; und »Form«, = *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, hrsg. v. Ernst Thomas, Mainz 1966.

Dies erfolgt in Gestalt einer Architekturmetaphorik als einer langfristigen wirksamen Perspektive der musikalischen Metaphysik, Formtheorie und Ästhetik, die sich über Jahrhunderte hinweg in einem steten Wandel befunden hat und noch befindet.⁴⁹ Die Theorie- und Naturwissenschaftsrezeption greift die Anregungen nicht-euklidischer Geometrien, der allgemeinen Topologie und die Denkbarekeit n-dimensionaler Räume auf – auch zur Formulierung räumlicher Utopien:

- Arnold Schönbergs reihentechnische Relation von Horizontale und Vertikale, Melos und Harmonik, Zeit und Raum als zweidimensionale Mannigfaltigkeit (vgl. Kap. 3.4)⁵⁰;
- Edgar Varèses klangenergetische Auffassung einer physikalisch-naturwissenschaftlich, in intervallischem Denken begründeten spazialen Musik, die medial gemeinte ›sound projection‹ als eine ›vierte Dimension‹⁵¹;
- Pierre Boulez' mathematisch begründete Permutationstechnik⁵²;
- Stockhausens gruppentheoretisch geleitete Methodik⁵³, praktisch in den *GRUPPEN für 3 Orchester* (1955-1957)⁵⁴ und theoretisch in dem Beitrag ... *wie die Zeit vergeht...* ausgeführt⁵⁵;

⁴⁹ Paul von Naredi-Rainer 1985: »Musiktheorie und Architektur«, in: Frieder Zaminer (Hrsg.) 1985: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, = *Geschichte der Musiktheorie Band 1*, Darmstadt, S. 149-174; neuerdings hierzu auch eine Thematisierung der Architekturmetaphorik von Anselm Gerhard 2005: »A musical Composition may be compared to the Elevation of a Building.« Architekturmetaphern als Triebfedern musikästhetischer Paradigmenwechsel«, in: Landau, Emmenegger (Hrsg.): S. 175-189.

⁵⁰ Wellek stellt einen Verzicht auf die Raumhaftigkeit der Tonalität als „Enträumlichung“ fest unter Verweis auf das verflissene ‚atonale‘ Experiment. Die Kritik ohne Nennung von Namen meint Schönberg. Zur Erinnerung: Wellek schrieb dies bereits im Jahr 1934. Vgl. Wellek 1963: S. 324. Nach 1945 gehört Wellek zu den schärfsten Kritikern der Neuen Musik.

⁵¹ Helga de la Motte-Haber 1992: *Edgar Varèse: Die Befreiung des Klangs*, Hofheim. Vgl. auch Gerhard 2005: S. 185f. Gerhard läßt die Tatsache außer acht, daß Varèse als naturwissenschaftlich kundiger Ingenieur mit der vierten Dimension eine Anregung aus der modernen Forschung aufnimmt. Und so haftet gar nichts Mystisches daran, daß vierdimensionale Architekturen im dreidimensionalen Raum nicht abbildbar sind, geschweige denn konstruiert werden könnten.

⁵² Pierre Boulez 1972: »Möglichkeiten«, in: ders.: *Werkstatt-Texte*, S. 22-52.

⁵³ Stockhausen ließ sich in von der Gruppentheorie des Mathematikers Andreas Speiser anregen. Vgl. Andreas Speiser 1956: *Die Theorie der Gruppen von endlicher Ordnung*, Basel und Stuttgart. Siehe besonders den Abschnitt: »Ab-

- Iannis Xenakis' Implementierung stochastischer und architektonischer Modelle⁵⁶;
- Mauricio Kagels geometrisch-topologische Generierung musikalischer Strukturen⁵⁷;
- Zufall, Indeterminiertheit, Kontingenz und Redundanz als strukturelle Faktoren bei John Cage⁵⁸;
- Bernd Alois Zimmermanns zeitphilosophisch begründete Polystilistik, die Intervall (Raum) und Dauer (Zeit) in ein relationales Verhältnis setzt (verwandt mit Stockhausens Raum-Zeit-Konzept)⁵⁹;
- Helmut Lachenmanns empirische Klangtheorie, die „als Polyphonie von Anordnungen“⁶⁰ einen topologischen Strukturbegriff mit einem klangenergetisch orientierten und körperbezogenen Konzept verknüpft.

leitung des Gruppenbegriffs aus den Permutationen«, S. 4ff., im Vergleich zu der Untersuchung von Heinz Silberhorn 1980: *Die Reihentechnik in Stockhausens Studie II*, Rohrdorf, S. 29-103. Wie es zum Kontakt mit Speiser kam, berichtet Imke Misch 1999: *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955-1957)*, Saarbrücken, S. 43, Anmerkung 183.

⁵⁴ Die räumliche Differenzierung der GRUPPEN beruht auf einer pragmatischen Einsicht: „Um das richtig spielen und hören zu können, wurde ein großes Orchester von 109 Spielern in 3 kleinere Orchester aufgeteilt [...]“. Karlheinz Stockhausen 1963: »Musik im Raum«, S. 155.

⁵⁵ Stockhausen rezipierte auch eine Untersuchung Speisers, die sich mit topologischen Merkmalen der musikalischen Formenlehre auseinandersetzt. Siehe Andreas Speiser 1952: *Die mathematische Denkweise*, Basel; zum dem in der Musikforschung topologisch aktualisierten Begriff der Gruppe siehe Christoph von Blumröder 1984: »Gruppe, Gruppenkomposition«, in: Hans Heinrich Eggebrecht, nachfolgend Albrecht Riethmüller (Hrsg): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 12. Auslieferung, Winter 1984/85, Mainz.

⁵⁶ Xenakis 1971.

⁵⁷ Mauricio Kagel 1960: »Translation – Rotation«, in: *die Reihe*, VII / 1960, Wien S. 31-61.

⁵⁸ John Cage 1987: »Indeterminacy«, S. 35-41.

⁵⁹ Bernd Alois Zimmermann 1974: »Intervall und Zeit« [1957], in: ders.: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. v. Christof Bitter, Mainz, S. 11-12. Zuerst als »Moderne Aspekte des musikalischen Zeitbegriffs« in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 119 Jg., 2/1958, Mainz, S. 70-72. Ähnlichkeiten mit Stockhausens Theorie führten zu energischem Widerstand von dessen Seite.

⁶⁰ Helmut Lachenmann 1996: »Klangtypen der Neuen Musik«, in: ders.: S. 1-20, hier S. 18.

Bei Luigi Nono wirken organisationstechnische Fragestellungen eher im Hintergrund. Als „Vorformtechniken“⁶¹ werden sie von Lachenmann auf Praktiken von eher privater Natur heruntergebrochen, so daß sie in ihren Tendenzen von der Skizzenforschung erhellt werden müssen. Der Ort der symbolischen Revolution der musikalischen Avantgarde muß die Öffentlichkeit sein, deren Herstellung zur eigentlichen ästhetisch-politischen Zukunftsaufgabe gerät.⁶²

Hans Werner Henze entzieht sich nach relativ kurzer Zeit dem investigativen, aber auch abstrakten Theoriebildungsklima⁶³, weshalb seine Zugehörigkeit zum Feld der musikalischen Avantgarde dauerhaft stärkere Schnittmengen mit dem unmittelbaren Nachkriegsdiskurs – hier standen Paul Hindemith, Wolfgang Fortner, Karl Amadeus Hartmann sowie die Schönberg- und Strawinsky-Rezeption weiter im Zentrum – aufweisen sollte. Henze erkennt die dogmatischen Schwächen eines starken Strukturbegriffs, dem er sich mit der Rubrizierung seines musikalischen Handelns unter den Begriff einer ›unreinen Ästhetik‹⁶⁴ in pointierter Weise entzieht. Der Begriff hatte hauptsächlich eine Funktion zur eigenen Abgrenzung innerhalb der Avantgardeszene zu erfüllen, er benennt schließlich Kriterien der eigenen Kompositionstechnik.

Henze begründet seine Position am Beispiel der SECHSTEN SYMPHONIE (1969; rev. 1994), die, wegen der Gegenüberstellung von zwei

⁶¹ Lachenmann 1996: »Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik«, in: ders.: S. 247-257, hier S. 255.

⁶² Nono 1975: passim.

⁶³ Custodis 2004 beschreibt Distanzierungen und Parteibildungen in der Avantgardeszene. Deren Akteure als peer group: Wie sie übereinander dachten und sprachen, ist offen dokumentiert in Rainer Nonnenmann 2013: *Der Gang durch die Klippen. Helmut Lachenmanns Begegnungen mit Luigi Nono anhand ihres Briefwechsels und anderen Quellen 1957-1990*, Wiesbaden.

⁶⁴ Dazu Peter Petersen 2005: »Musica impura« im Zeichen gesellschaftlichen Engagements«, in: Hans Werner Heister, Pascal Decroupet (Hrsg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, 1945 – 1975, = Handbuch der Musik des 20. Jahrhunderts* Band 3, Laaber, S. 312-317. Über die mit ihm befreundeten Dichterin Ingeborg Bachmann erhielt Henze Kenntnisse zu Verfahrensweisen, die von der Literaturtheorie als intertextuell beschrieben und der Avantgarde zugerechnet werden. Die Anerkennung solcher Praktiken auf dem literarischen, nicht aber auf dem musikalischen Feld zeigt, daß vergleichbare Praktiken aufgrund der feldspezifischen Eigendynamik unterschiedlich bewertet wurden. Heute gehören sie zum Standard musikwissenschaftlicher Reflexion.

Kammerorchestern, als einziges seiner symphonischen Werke raumkompositorische Merkmale aufweist. HENZES ›unreine Ästhetik‹ läßt sich an polystilistischen Merkmalen, strukturell an der Handhabung reihentechnischer Praktiken festmachen, die nicht – der Theorie gemäß – Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung als exakte Spiegelungen in der Vertikale und Horizontale ausführen, sondern sie gleichsam verunschärft wiedergeben. Tatsächlich handelt es sich dabei um einen Komplexitätsgewinn, da strukturelle Mechanismen aufgebrochen, nicht aber relativiert wurden.⁶⁵

4.2 Raumkomposition zwischen urban(isiert)er Semantik und räumlicher Logistik

Das starke Strukturdenken des Serialismus führt in der Regel zur Entsemantisierung, was Wechselwirkungen mit der Semantik eines konkreten Raums zur Aufführung nicht vorsieht. Sofern es sich um gewöhnliche Konzertsäle handelt, fällt dieser Sachverhalt kaum oder gar nicht ins Gewicht, erfüllen Konzertsäle in der optimalen akustischen Aufnahme von Musik doch die ihnen zugeordnete Funktion.

Tritt der konkrete Raum in seinen eigenen räumlichen Eigenschaften wirklich in Erscheinung, geschieht dies anscheinend auf Kosten der Reinheit des Strukturerlebnisses. Bezüglich Stockhausens *MUSIK FÜR EIN HAUS* (1968) und *STERNKLANG. PARKMUSIK FÜR 5 GRUPPEN* (1971) vermutet Nauck eine Aufweichung des Strukturdenkens. „Serielle Organisation war aus der strukturellen Ebene herausgetreten und organisierte nun das Verhältnis der Raumorte [...]“⁶⁶ Nauck macht uns zu Zeugen eines musikpsychologisch verursachten Konflikts zwischen dem Raum in seiner empirischen Konkretion und seiner strukturellen Repräsentation, der Welles Ansicht, Musik solle sich räumlich nicht an der Umwelt stützen, sehr nahe kommt. „In dem Moment, in dem Stockhausen den Raum durch

⁶⁵ Vgl. Eberhard Hüppe [2013]: »Henzes Symphonik zwischen Politisierung und Konsolidierung«, in: Wolfram Steinbeck / Christoph von Blumröder (Hrsg.): *Die Symphonie im 19. Und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900*, = *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. v. Siegfried Mauser, Band 3/2, 2. Auflage (Druck in Vorbereitung), Laaber.

⁶⁶ Nauck 1997: S. 243.

Klangbewegungen in seiner physischen Realität erfahrbar werden läßt, gibt er sein aus der seriellen Idee geborenes, innovatives Zeitkonzept wieder auf, eine Zeitvorstellung, durch die sich Musik ihre eigene, ungerichtete, mehrdimensionale innere und möglicherweise äußere Räumlichkeit geschaffen hat [...].⁶⁷ Nauck formuliert ihre musikräumlichen Vorstellungen hier restriktiv, was wegen der durchaus realräumlichen und oberflächenwirksamen Klangkonzeption der GRUPPEN irritiert.

Ein raumsoziologischer Zugang zur Raumkomposition hat dagegen den Vorzug, den Konflikt zwischen innen und außen und damit die Selbstwidersprüchlichkeit innerlichkeitsorientierter Raumkonzepte zu vermeiden. Der Tonort als Parameter kann nicht distinktiv, sondern nur diskret bestimmt werden, weder beschränkt er sich, noch verwirklicht er sich ausschließlich auf mikrostrukturellen Ebenen. Auch ist die Beziehung von Raum und Struktur kontingent, da nicht hörbar ist, ob die Verräumlichung aus der Struktur selbst resultiert oder aus einem zweiten Arbeitsgang.

An raumkonzeptionellen Arbeiten Cages – solchen, die für Simultan-Aufführungen vorgesehen sind – kann man beobachten, wie die Konfigurationen von der Mikro-, über die Meso- bis zur Makroebene reichen. Bei Stockhausens MUSIK FÜR EIN HAUS (1968), in der Räume für verschiedene musikalische Aktionen aufgeteilt werden, handelt es sich um eine zur Installation weiterentwickelte Raumkomposition wie die Arbeit GEHÖRGÄNGE (RÄUME 3) KONZEPT EINER MUSIK FÜR FORSCHENDE OHREN (1972) von Dieter Schnebel. Darin ist vorgesehen, die hauseigenen „alltäglichen Geräusche sowie eingebaute Klanginstallationen“ als „Expeditionsfeld fürs Hören“⁶⁸ einzurichten. Beide Projekte sind im Rahmen der sogenannten Wandelkonzerte zu sehen, mit denen seit den 1960er Jahren versucht wurde, mit Konzertformen zu experimentieren, um die traditionellen räumlichen Zuordnungen zwischen Publikum und Ausführenden aufzubrechen. Die Zuhörer bestimmen dann durch ihr Gehen im Raum,

⁶⁷ Ebenda, S. 242. Nauck faßt hier Eindrücke der kompositorischen Entwicklung Stockhausens ab den 1970er Jahren, insbesondere Eindrücke zusammen, welche die bis dahin vorliegenden Opern aus LICHT betreffen. Siehe zur religionssoziologischen Dimension der ebenso kulturellen wie spirituellen Schichten von Stockhausens Raumkonzept mit Aspekten eines Eventmanagements das Kapitel 4.4.

⁶⁸ Ebenda, S. 133.

wie sich das Musikerlebnis für sie gestaltet und werden so zu dessen Mitproduzenten.

4.2.1 Wechselwirkungen räumlicher Semantiken und Ausstattungen an symbolträchtigen Orten

Durch den Einbruch von Umwelt in irgendeiner Form werden auf dem musikalischen Feld immanenzästhetisch ausgerichtete Kräfte mobilisiert, welche das soziale Gut Musik kritisch daraufhin betrachten, ob der Einbruch Folgen für den Kunstcharakter und den Autonomiegrad hat. Bisher haben wir nur gesehen, daß Musik auf den Raum einwirkt. Damit sind die Interdependenzen von Musik und Raum eher unvollständig erklärt. Grundsätzlich können räumliche Verhältnisse außermusikalischer Art dazu beitragen, das Musikerlebnis seinerseits zu beeinflussen oder Symbolzusammenhänge zu schaffen, in denen Musik institutionell und infrastrukturell präsentiert und repräsentiert wird. Semantisch ist es dann bedeutsam, ob der raumkompositorisch in Anspruch genommene äußere Raum als Konzertsaal oder Bühnenraum, als urbaner oder gar als Landschaftsraum fungiert.⁶⁹

Die Überformung eines Raums durch ein Musikwerk führt in dem Fall nicht zu einer Neutralisierung der Lokalität, sondern es kann sich vielmehr eine Dialektik zwischen der räumlichen Semantik eines bestimmten Ortes und der räumlichen Semantik eines bestimmten Werkes ereignen: entweder gleichsam von selbst durch dispositionsbedingte Assoziation, logistische Maßnahmen oder gezielt durch ein Spacing von Organisatoren: Komponist, Künstler, Dirigent, Intendant, Regisseur, Architekt, Stadtforscher, Raumplaner, Team. Raumkomposition konstruiert ferner Verknüpfungen zwischen musikalischer Struktur und räumlicher Semantik, die durch ein text- und mythenbezogenes Werk atmosphärisch eingestimmt werden können.

Betrachten wir dazu wieder Luigi Nonos und Massimo Cacciari's Musikdrama *PROMETEO. TRAGEDIA DELL'ASCOLTO* (1981-1984/1985): Dessen raumkompositorisches, mit musikalischen, philosophischen und

⁶⁹ Ebenda, S. 33f.

topographischen Bezügen reich ausgestattetes Sinnsystem kann in eine reflexive Relation zu Gebäuden gesetzt werden, in denen Aufführungen des Werks stattfinden. Schon die Uraufführung in dem Sakralbau *San Lorenzo* in Venedig von Nono und Cacciari sollte reflexive Effekte im Verhältnis zum Ort freisetzen.⁷⁰ Alle jene Faktoren versammeln sich zu einem Wirkungsgefüge, das Sombart einem dreistufigen geographischen, körperlichen und symbolischen Koordinatensystems zugeordnet hat, in dem Geschichte, Sprache, Denken, Raum und Musik übergreifend verankert sind (vgl. Kap. 3.2.2).⁷¹

Für Aufführungen des PROMETEO sind Orte bevorzugt worden, die über eine besondere städtische, historische, semantische und institutionelle Infrastruktur verfügen. Neben eher konventionellen (prestigeträchtigen) Orten wie der Alten Oper in Frankfurt oder der Philharmonie in Berlin wurden verschiedentlich Industrieanlagen als Aufführungsstätten ausgewählt, so der Stabilimento Ansaldo in Mailand, oder – anlässlich der *Ruhrtriennale 2000* – die Bochumer Jahrhunderthalle. Bei dieser handelt es sich um ein Bauwerk der ehemaligen Montanindustrie im Ruhrgebiet, an dem der Strukturwandel der Industrieregion dokumentiert wird. Das kulturpessimistische geschichtsphilosophische Programm des PROMETEO überkreuzt sich auf eigentümliche Weise mit dem industriegeschichtlichen Auf- und Abstieg einer Region, die in der Bochumer Jahrhunderthalle als Industriedenkmal eines ihrer Symbole gefunden hat. Stätten der Arbeit wurden auf der Grundlage von raumplanerischen Konzepten zu Stätten eines erlebnisorientierten kulturellen Eingedenkens umfunktioniert.⁷² So läßt sich der Strukturwandel des Ruhrgebiets mit der Figur des Prometheus als Bringer von Kultur und Technik in einen Sinnhorizont einordnen, der über die Belange einer regionalen Kulturpolitik weit hinausgeht.

⁷⁰ Cacciari 1984, Jeschke 1997.

⁷¹ Vgl. Sombart 1992: S. 109.

⁷² Institute für Raumplanung haben mit richtungsweisenden Projekten an der Erschließung von Dienstleistungspotentialen gerade auch in musikwirtschaftlicher Hinsicht mitgewirkt. Siehe Friedrich Gnad 1994: *Musik, Wirtschaft und Stadtentwicklung*, = *Dortmunder Beiträge zur Raumplanung 64*, hrsg. v. Institut für Raumplanung (IRPUD), Dortmund. Den Wandel in Bochum beschreiben: Peter Friedemann und Gustav Seebold (Hrsg.) 1992: *Struktureller Wandel und kulturelles Leben. Politische Kultur in Bochum 1860 – 1990*, Essen.

Von ganz praktischen Anforderungen an einen architektonischen Raum mit Symbolcharakter berichtet Karlheinz Stockhausen anlässlich einer Aufführung von *CARRÉ für 4 Orchester und Chöre* (1959-60), die 1986 in der Berliner Neuen Nationalgalerie stattfand. Entworfen von Mies van der Rohe, handelt es sich bei der Neuen Nationalgalerie um eine Glas-Stahl-Konstruktion (1965-1968), erbaut in einem Dreieck zwischen der stark befahrenen Potsdamer Straße und dem Reichspietschufer. *CARRÉ* befriedigend zu realisieren, erwies sich unter den gegebenen räumlichen Bedingungen als schwierig. Dabei schätzte Stockhausen den Saal der Nationalgalerie wegen seiner Proportionen zunächst als günstig sowohl für das Hören als auch geeignet für die Koordination der Dirigenten ein. „Der Saal der Nationalgalerie ist durch Glasfenster in ganzer Höhe und durch Marmorblöcke begrenzt; er hat Steinfußböden und Stahldecke. Er ist so hallig, daß die ersten Tutti-Proben sinnlos waren. Erst nachdem ein Tag vor der Aufführung schwere schwarze Theatervorhänge in ganzer Höhe hinter die Podien gehängt wurden, verbesserte sich die Akustik. Während der Proben hörte man ständig Verkehrslärm, Flugzeuggeräusche, Kirchenglocken, Geschrei, Telephon und Sprechanlagen in den Nebenräumen der Nationalgalerie. Selbst bei den Aufführungen hörte man noch ab und zu Straßenlärm. Man muß also für *CARRÉ* – vor allem wegen der vielen Generalpausen und leisen Passagen – einen vollkommen stillen, akustisch trockenen Raum mit hoher Decke wählen.“⁷³ Es ist klar, daß ein als Museum konzipiertes Gebäude nicht unbedingt über die akustische Architekturtechnik eines Konzertsaals verfügt.

Nicht jeder architektonische Raum, der für die Kunst der Moderne eine symbolische Bedeutung besitzt, muß für Musikdarbietungen geeignet sein, auch wenn die Verbindung einer künstlerisch anspruchsvollen Architektur mit einem Werk der musikalischen Avantgarde auf den ersten Blick reizvoll und sinnvoll erscheint.

Für die *GRUPPEN* hat Stockhausen 1958 in dem Aufsatz *Musik im Raum* elf Kriterien ausgearbeitet, die ein Raum aufweisen sollte, damit er künftigen raumkompositorischen Aufführungsanforderungen genüge:

⁷³ Karlheinz Stockhausen 1986: *Ergänzung 1986 zum Vorwort der 4 Partituren von CARRÉ*, Typoskript, Beilage zur Partitur von *CARRÉ für 4 Orchester und Chöre*, Wien, 1. Blatt.

1. „Kreisförmiger oder quadratischer Raum, um Orchesteraufstellungen an jeder beliebigen Stelle rund um die Zuhörer oder – und – inmitten von Zuhörern zu ermöglichen.
2. Kein fest eingebautes Podium; dafür eine große Zahl von beweglichen kleinen Podesten (Praktikabeln).
3. Ebener Fußboden.
4. Beliebig veränderbare Sitzordnung; kein festes Gestühl.
5. Rundum an den Wänden und in der Decke Anschlüsse für Lautsprecher und Mikrophone.
6. Wandnischen oder – und – Balkone in verschiedener Höhe für kleine Instrumentalgruppen.
7. Türen, die eine Rundaufstellung von Orchestergruppen an den Wänden entlang nicht beeinträchtigen (möglichst viele, im Kreisraum strahlenförmig verteilte Türen).
8. Elektrisch gesteuerter Nachhall, der den jeweiligen Aufführungsbedingungen angepaßt werden kann.
9. Schallstudio außerhalb des Saales für Einspielungen über Lautsprecher und Aufnahmen.
10. Saalbeleuchtung und transportable Notenpultlampen getrennt.
11. Keine Plüschsessel, sondern Holzstühle.“⁷⁴

Die GRUPPEN verlangen kein elektronisches Equipment, doch die Aufstellung der Instrumente innerhalb der Orchestergruppen ist genau vorgegeben, und die Einrichtung des Aufführungsbereichs wird problematisiert: Denn auch die akustischen Gegebenheiten traditioneller Konzertsäle reichen offenbar nicht aus, um die ästhetischen Vorstellungen Stockhausens zu realisieren. Deshalb wird elektronische Steuerung trotzdem öfter erforderlich. Die Anforderungen an die Aufstellung der Musiker und der Elektronik, die je nach Werk variieren, um das Publikum auf die auditive Situation vorzubereiten, werden von Stockhausen als so weitreichend eingeschätzt, daß er selbst die Lichtverhältnisse optimiert wissen möchte. Stockhausen interessiert sich für noch so marginal scheinende Faktoren wie Klimatisierung und Temperierung, damit sich das Publikum ungestört der Musikdarbietung widmen kann und es keine Konzentrationshemmnis-

⁷⁴ Stockhausen 1963: S. 157f.

se mehr gibt. So behauptet Stockhausen in bezug auf die Uraufführung der *KONTAKTE für elektronische Klänge und zwei Instrumentalisten* (1959-1960) sogar, zwei Grad kältere Luft habe bewirkt, daß die *KONTAKTE* beim zweiten Hören besser aufgenommen wurden.⁷⁵ Wahrscheinlicher dürfte eher etwas anderes sein. Die psychologische Anspannung hat beim zweiten Mal im Publikum und beim Komponisten nachgelassen und die Wahrnehmungssituation atmosphärisch günstiger gestimmt.

4.2.2 Klangarchitektur mit Doppelprofessionalisierung: Iannis Xenakis

Die Musik-Architektur-Beziehung im Werk von Iannis Xenakis ist motiviert von der Doppelqualifikation von Xenakis als Architekt und Komponist. Beide Berufe hat Xenakis nicht unabhängig voneinander ausgeübt, sondern sie interagieren lassen. Als Architekt war er zeitweise Mitarbeiter von Le Corbusier. Sein architektonisches Hauptwerk ist der 1958 geschaffene Philips-Pavillon anlässlich der Weltausstellung in Brüssel. Dessen architektonische Prinzipien sind ein Beispiel für die notationstechnische Transformierbarkeit von Liniengestaltungen in Glissandostrukturen: Die schriftliche Konstruktionsweise ist das Medium, aus der einerseits architektonische Gebilde hervorgehen können, andererseits raumkompositorische Strukturen (vgl. Kap. 3.4.3 und 3.7.4). Die Orchesterkomposition *METASTASEIS* (1953-1954) bezeichnet Xenakis als eine „première vision de surfaces réglées dans l'espace sonore“⁷⁶.

Spieltheoretische Prozesse bilden den Ausgangspunkt zur räumlichen Umsetzung der Arbeiten *DUEL* (1959) und *STRATÉGIE* (1962), die Xenakis dementsprechend mit dem Zusatz ›Spiel für zwei Orchester‹ versteht. Für die Aufführung von *TERRETEKTORH* (1965-1966) und *NOMOS GAMMA* (1967-1968) ist die Verteilung des Orchesters im Raum vorgesehen. Bei *POLYTOPE DE MONTRÉAL* (1967) handelt es sich um eine Installation für vier gleiche Orchester(gruppen) und Licht. Xenakis schreibt ei-

⁷⁵ Ders. ebenda in einem Beitrag zur »Momentform«, S. 189-210, hier S. 193.

⁷⁶ Xenakis 1971: S. 17. Vgl. die Erläuterungen zum Philips-Pavillon in ders.: S. 123ff.

ne kreuzförmige Aufstellung des Orchesters vor, die bewirkt, daß das Publikum zu einem Carré angeordnet wird. Licht-, Klang- und Architektur-Inszenierung sollen sich in ihrer künstlerischen Eigenständigkeit gleichsam kontrapunktieren, sich „in polyphoner Selbständigkeit entwickeln“, wie Rudolf Frisius ausführt. „Das von Xenakis erfundene Wort ›Polytop‹ setzt sich zusammen aus den griechischen Wörtern poly (viel) und topos (Ort). Der Begriff läßt sich verstehen als mehrdeutige Anspielung – einerseits auf eine Vielzahl verschiedener Orte, andererseits auf viel benötigten Platz, auf Großräumigkeit.“⁷⁷ Die Differenz der Medien bleibt gewahrt; aber ihr Verhältnis zueinander wird polyästhetisch organisiert und weiter auf Transformierbarkeit hin ausgelotet.⁷⁸

Einige dieser Projekte – wie die Multimediakomposition LE DIATOPE (1977) – sind direkt zur Realisation im städtischen Raum vorgesehen. LE DIATOPE, realisiert zur Eröffnung des Centre Georges Pompidou 1978, erfordert zur Ausführung der Lichtarchitektur 1600 Glühbirnen, 4 Laserstrahler, 400 Spiegel, Steuerungstechnologie nebst elektronischer und konkreter Musik (separater Titel LA LÉGENDE D’EER). Weil die elektronische Musik beim WDR in Köln produziert wurde, gelangte LE DIATOPE zur Ausführung vor dem Hauptbahnhof der damaligen Bundeshauptstadt Bonn und wurde „einige Zeit zum integrierten Bestandteil alltäglicher Realität, jedem interessierten Passanten mitten in der Großstadt zugänglich.“⁷⁹

Während der siebziger Jahre hat Xenakis Polytope ähnlicher Art geschaffen, die ortsbezogen veranlaßt sind: das für die gleichnamige antike Stätte im Freien aufzuführende PÉRSEPOLIS (1971) und zwei Fassungen des POLYTOPE DE CLUNY (1972). Raumkomposition wird in diesen multimedialen Dimensionen zum Gesamtkunstwerk, und zwar eines Typs, der nicht mehr unter der Führerschaft eines einzigen Mediums auftritt wie das Wagnersche, sondern von vornherein als Verband gleichberechtigter Me-

⁷⁷ Rudolf Frisius: »2.10 Musik und Architektur WDR.doc«, in: *Texte*: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx1104.htm> – Zugriff 19. 7. 2006.

⁷⁸ Vgl. Rudolf Frisius 1987: »Konstruktion als chiffrierte Information. Zur Musik von Iannis Xenakis«, in: *Iannis Xenakis*, = *Musik-Konzepte* 54/55, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, V/ 87, München, S. 91-160, hier S. 95f.

⁷⁹ Frisius 1987: S. 93. Vgl. zu Xenakis’ Durchdringung von Musik und Architektur auch de la Motte-Haber (Hrsg.) 1999: S. 245-252.

dien angelegt ist. Jameson begegnet diesem Typus zunächst mit Skepsis, er hält ihn für ein Phänomen postmoderner Vereinfachungen: „the “mix“ comes first and redefines the media involved by implications a posteriori.”⁸⁰ Ein multimediales Gesamtkunstwerk als ›Superprodukt‹ oder als ›transzendentes Objekt‹ stellt für ihn noch kein hinreichendes Beschaffenheitskriterium für Raumkunstwerke dar, weshalb über den folgenden, Jameson interessierenden Punkt nachzudenken wäre: Multimediale Gesamtkunstwerke stehen nicht über den Medien, „but within their systems of relationships“. Relationalität soll Reflexivität erzeugen, Raumkunstwerke bzw. Installationen mögen zur Reflexionshaltigkeit tendieren: „something it seems better to characterize as a kind of reflexivity rather than the more conventional notion of ‘mixed media’“⁸¹. Aufgrund welcher konstitutionellen Bedingungen finden polyästhetische Konzepte ihr Szenario in einem immer schon polyästhetisch beschaffenen Wahrnehmungsraum, aufgrund *welcher* konstitutionellen Bedingungen sollte das Resultat nicht tautologisch, sondern reflexiv sein?

Der Grund, warum polyästhetisch angelegte Raumkunstwerke reflexionshaltig erscheinen sollen, formuliert Jameson mit Blick auf Le Corbusier mit dem protopolitischen Argument, „to transform our built space at once and against all economic and social obstacles“⁸². Wie dies erreicht werden kann, ergibt sich aus einer Dialektik, die hier von Doppelprofessionalisierung angeleitet wird: Xenakis’ Raumkunstwerke werden einerseits unter Einbeziehung der Eigenlogik des sie umgebenden (städtischen) Raums geschaffen, zu der sie andererseits ein heterotopes Verhältnis unterhalten und so Wahrnehmung aktivieren wie irritieren.

4.2.3 Raumkomposition im Geflecht metropolitaner Wissen-Raum-Koppelungen: Paris

Die Präsentation raumkompositorischer Arbeiten durch eine Flexibilisierung der innenarchitektonischen Situation zu optimieren, hat sich in einem

⁸⁰ Jameson 1994: S. 172.

⁸¹ Ebenda, S. 162.

⁸² Ebenda, S. 164. Xenakis’ megastädtebauliche Visionen sind unterdessen wohl als gescheitert zu betrachten. Vgl. ders. 1971: »La ville cosmique«, S. 151-160.

größeren raumplanerischen Kontext mit umfangreichen kulturellen Dienstleistungsaufgaben als erfolgreich erwiesen. Als Beispiel möchte ich die räumliche Einbettung des großen Konzertsaals des Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) innerhalb der Cité de la Musique in Paris anführen.⁸³ Planungsbeteiligter war unter anderem Pierre Boulez.

Das CNSM ist Teil eines Zentrums in der besagten Cité, das einen repräsentativen Querschnitt musikbezogener Funktionsbereiche in sich versammelt. Neben dem Ausbildungsbereich für professionelle Musiker und Tanz bietet die Cité Einrichtungen für die musikalische Weiterbildung der Allgemeinheit, ein Musikmuseum, eine Mediothek, Experimentalstudios, Einrichtungen für interdisziplinäre Forschung mit dem Schwerpunkt Neue Medien sowie einen sportlichen und kommerziellen Aktivitätsbereich. Friedrich Gnad beschreibt die Vorzüge der Anlage aus raumplanerischer Sicht, und sie bestehen in

- der positiven musikwirtschaftlichen Wirkung auf das Musikleben der Stadt Paris;
- dem Beitrag zur Freizeitgestaltung im Parc de la Vilette;
- der Konzentration innovativer Kräfte und kostengünstiger Anpassung an den technologischen Stand;
- der besonderen Praxisnähe;
- dem hohen internationalen Prestigewert für die Metropole Paris als Musikstandort.

Auf Initiative von Boulez wurde der große Saal des Conservatoire architektonisch so konzipiert, daß sich die unterschiedlichsten akustischen Situationen je nach Konzerttyp und Programm technisch simulieren lassen. Maßgeblich für das Architekturkonzept war die Absicht, die individuellen räumlichen Intentionen zeitgenössischer (Neuer) Musik mitzubedenken und für deren Realisation optimale, flexible Bedingungen zu schaffen. In dieser Hinsicht konnten Erfahrungen fruchtbar gemacht werden, die sich aus der führenden Stellung des IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) als Forschungsinstitution ergeben.

Zu den Forschungsaufgaben des IRCAM, der dem Centre George Pompidou angeschlossen ist, gehört die Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen kompositorischen und akustischen Strukturen. Der IR-

⁸³ Ich stütze mich im folgenden auf Gnad 1994: vgl. S. 156ff.

CAM verfügt über einen Raum, der speziell für solche experimentellen Untersuchungen konzipiert wurde. „Room acoustics are researched into by means of the adjustable concert hall, the *Espace de Projection*. Computer analysis of the way sound is reflected and how sound is changed by such reflections is paving the way for the concert halls of the future.“⁸⁴ Um die Voraussetzungen für die Forschungen des IRCAM zu optimieren, in erster Linie um eine Entkoppelung von den störenden Einflüssen des städtischen Lärms zu erreichen, wurde der IRCAM unterirdisch angelegt. Erst im Jahr 1990 wurde auf der Place Igor Stravinsky ein Turm eröffnet, der den Verwaltungstrakt der Institution beherbergt. Mit dem Konzertsaal des Conservatoire sind Innovationen des IRCAM umgesetzt worden, die in Zusammenarbeit mit einer urbanisierungskritischen Architekten- und Stadtplanungsgruppe entwickelt worden sind.⁸⁵ Hinter der architektonischen Herausforderung zur Verwirklichung der skizzierten musikalischen Ansprüche verbirgt sich eine aufwendige Physik, die bereits für den ›Normalfall‹ eines Konzertsaalbaus greift. Der Orchesterklang und die Interaktion von Instrumental- oder Orchestergruppen wird von akustischen Bedingungen geformt, von denen die Abstrahlungswinkel der Instrumente, die Zeitstruktur der Tonentwicklung und die Orchesteraufstellung nur einige von vielen musikursächlichen Faktoren sind, die für die statistische Berechnung der akustischen Raumverhältnisse eines Saals mit in Anschlag gebracht werden müssen.⁸⁶

Wegen der Flexibilität der Architekturgestaltung kann der Raum nun den wechselnden Erfordernissen von traditionellen Aufführungsformen bis hin zu raumkompositorischen Konzepten mit und ohne live-elektronischer Ausstattung angepaßt werden: den GRUPPEN Stockhausens ebenso wie *RÉPONS für sechs Solisten, Ensemble und Elektronik* (1981-1984) von Boulez. Dies Werk stellt komplexe Anforderungen an die räumlichen und akustischen Bedingungen, weil das Ensemble in die Mitte

⁸⁴ Jonathan Harvey 1986: »IRCAM«, in: William Glock (Hrsg.): *Pierre Boulez. A Symposium*, London, S. 239-246, hier S. 244.

⁸⁵ Siehe Hans Ulrich Werner 1991: *Akustisch-ökologische Spurensuche nach interdisziplinären Kommunikationsansätzen zu ›Umwelt als Klang‹ – ›Klang als Umwelt‹*, Kassel, Microfiche, vgl. S. 227ff.

⁸⁶ Jürgen Meyer 1989: »Eigenschaften musikalischer Schallquellen«, in: Rudolf Müller (Hrsg.): *Räume zum Hören*, = *arcus Architektur und Wissenschaft*, Band 6, Köln, S. 24-34.

plaziert werden soll, die Solisten auf Podien am Rande und die Lautsprecher für die Elektronik an unterschiedlichen Stellen, so daß mehrschichtige ›surround‹-Wirkungen erzielt werden. Prinzipiell besteht mit flexiblen, aber aufwendigen Konzertsaalbauten nun die Möglichkeit, das Genre Raumkomposition in der ganzen Fülle seiner Erscheinungen – von der Kammermusik bis zur Orchestermusik mit und ohne Elektronik – optimal aufzuführen zu können. Die Forschungseinrichtung, der von Boulez initiierte interdisziplinäre IRCAM, weist eine charakteristische räumliche Konfiguration auf. Im Mittelpunkt der Aufgaben des IRCAM steht, wie beschrieben, die systematische Untersuchung der Ästhetik, Analyse, Physik, Mathematik und Technik raumkompositorischer Praktiken bis hin zur Erforschung der Simulierbarkeit von Räumen und der Entwicklung von Computertechnologien. Georgina Born deckt in ihrer Untersuchung *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalizing of the Musical Avant-Garde* ein Geflecht von räumlichen Beziehungen auf, in dem sich räumlich-topographische, praxisbezogene und symbolische Sinnebenen miteinander vereinen und in homologen Beziehungen zueinander stehen.⁸⁷ Anders gesagt: Die Aufgabe des IRCAM besteht nicht nur darin, das musikalische mit dem wissenschaftlichen Feld zu konfigurieren, sondern eine institutspolitisch gesteuerte Filterung von diskursiven Einflüssen wacht über die Exklusivität des Zugangs, über den wissenschaftlichen sowie künstlerischen Innovationsanspruch, schließlich über den Transfer, und regelt so die Beziehung von Innen und Außen. Das aus dem musikalischen Serialismus hervorgegangene Strukturdenken übt dazu eine starke Distinktionsfunktion aus.

Als Institut dem Centre Georges Pompidou zugeordnet, setzt sich der IRCAM bereits durch seine unterirdische Lage von dem übrigen Ensemble räumlich ab. Wie bei vielen Forschungseinrichtungen sind zur Erreichung unverfälschter Ergebnisse Abschirmungsmaßnahmen von der Umwelt erforderlich. Hier ist es die akustische Entkoppelung von der städtischen Umwelt, so daß eine unterirdische Lage die gewünschten forschungspraktischen und künstlerischen Zielvorstellungen unterstützt.

⁸⁷ Georgina Born hat die Institution zum Gegenstand einer ethnomethodologischen Untersuchung gemacht. Georgina Born 1995: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalizing of the Musical Avant-Garde*, Berkeley · Los Angeles · London. Born stützt sich methodologisch auf Bourdieu.

Wenn man zwischen der räumlichen Lage und der sozialräumlichen Positionierung der Institution, der Theorie, Praxis, Ästhetik und Technologie raumbezogener Musik und der Regelung der diskursiven Einflüsse eine Verbindung herstellen will, ergibt sich ein Geflecht von Beziehungen, die, wie bereits gesagt, zum Teil homolog beschaffen sind⁸⁸, zum Teil realisieren sie auf symbolische Weise Abgrenzungsprinzipien, die sich mit der Funktionsweise des Behälterraums vergleichen lassen. Um die (sozial)räumliche Positionierung des IRCAM als Institution zu verstehen, ist es erforderlich, den weiteren Kontext zu betrachten, und zu beobachten, worauf sich ihr innovativer Anspruch bezieht.

Dieser reicht weit über das musikalische Feld hinaus: nicht nur wegen der Entwicklung von Computertechnologien, die – so heißt es in einer Broschüre des IRCAM von 1981 über die Kooperation mit dem Unternehmen SOGITECH – Anwendung finden „im industriellen und militärischen Bereich: Simulation von Klangumgebungen zum Training von Flugzeug- und U-Boot-Piloten, Analyse industriellen Lärms, Verarbeitung akustischer unterseeischer Meß-Signale“.⁸⁹ Daran zeigt sich, warum die Grundlagenforschung des IRCAM von besonderem staatlichen und wirtschaftlichem Interesse ist; weshalb die musikalischen Produkte, die im IRCAM entstehen oder von seinem Einfluß geprägt sind, nicht nur einem Feld zugehören, auf dem exklusive Minderheiten unter exklusiven Bedingungen agieren, sondern vernetzt sind. Schaut man über das musikalische Feld hinaus, wird eine ganz andere sozialräumliche Positionierung der Institution deutlich und läßt diese in einem anderen Licht erscheinen. Als Knotenpunkt in einem Netzwerk gesellschaftlicher Eliten führen die Verflechtungen des IRCAM zurück „in den Zyklus der Staatswirtschaft, dem es seine Einrichtung verdankt, und zwar in der Rüstung, für die der Staat unendlich viel mehr Geld ausgibt als für Kunst.“⁹⁰

Mit dem IRCAM wird eine Repräsentation von Kunst, Staat und Stadt fortgesetzt, die auf langfristigen französischen Traditionen von Ge-

⁸⁸ Bourdieu 1999: vgl. S. 259ff.

⁸⁹ Auszugsweise wiedergegeben bei Otto K. Werckmeister 1989: »Kraftwerk, Boulez«, in: ders.: *Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre*, München, S. 82-101, hier S. 98.

⁹⁰ Werckmeister 1989: S. 98.

schichte, Sprache, Denken und physischem und sozialem Raum basiert: Genannt seien nur

- das Wirken von Port-Royal und das seit dem 17. Jahrhundert entstandene Akademiewesen;
- die für ganz Europa vorbildliche Einbindung des Architekturwesens zur Repräsentation absolutistischer Politik;
- die Darstellung national-kultureller Identität über die *Große Revolution* von 1789 hinaus;
- die Förderung von gesellschaftlichen Eliten durch das Bildungssystem – alles bezogen auf die Primatstadt Paris.

In diesen Kontext ist auch die Planung der Cité de la Musique als eine Maßnahme französischer Kulturpolitik, insbesondere bei innovatorischen Vorhaben, erkennbar. An den Verflechtungen der Institution zeigt sich weiterhin, daß der Diskurs der musikalischen Avantgarde und der populär-musikalische Diskurs über die Entwicklung von innovativer Musikelektronik miteinander verschränkt sind. Erfüllt die Positionierung des IRCAM auf der einen Seite als fremdartiger musikalischer Raum die Kriterien einer – um mit Foucault zu sprechen – Heterotopie, so besteht auf der anderen Seite der eigentümliche Reiz darin, daß die technologische Einbettung massenkultureller Ästhetiken hier direkt in die Umgebung einer Institution führt, die zu deren Mitentwicklung beiträgt.

Die Spannung, die man als eine distanzierte Nähe der musikalischen Avantgarde zur Gesellschaft beschreiben könnte, läßt sich im Sinne einer Ökonomie des Hörens verstehen, die „eine gewisse Knappheit der Beziehung zur Musik“⁹¹ anzeigt. Sie weist auf die Nichtselbstverständlichkeit der Rezeption von Kulturgütern hin, die überall und jederzeit verfügbar sind. Und sie zielt auf die Wahrung der Erlebnisstruktur (nicht nur) von Musik, sie macht auf die Bedeutung der „Entdeckungssituation“⁹² als kognitiver Schlüsselmoment aufmerksam: Es gibt unentdeckte Räume,

⁹¹ Michel Foucault/Pierre Boulez 2005: »Die zeitgenössische Musik und das Publikum«, in: Michel Foucault 2005: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, Band IV: 1980 – 1988, Frankfurt am Main, S. 594-604, hier S. 597. Vgl. Kap. 4.5.1.

⁹² So Boulez ebenda, S. 602. Für Foucault war hier der Strukturbegriff zentral. Vgl. Ferdinand Zehentreiter zur kontroversen Interpretation des Serialismus nach Claude Lévi-Strauss. Ders.: 2003: »Ästhetik des Außer-sich-Seins«, in: *Musik & Ästhetik*, 7. Jg., Heft 28 · Oktober 2003, Stuttgart, S. 80-90.

deren Entdeckung Unruhe verursacht und vielleicht Innovationen anstößt. Die Entdeckungssituation ist nicht zufällig an die Vorstellung der platonischen Höhle gekoppelt, deren Metaphorik Boulez zwischendurch kurz berührt.⁹³ Auch bei der platonischen Höhle handelt es sich um einen Behälter, der Aufgaben übernimmt, aus Wahrnehmungs- und Erkenntnisdifferenzen Erkenntnis zu produzieren und zu verstehen, wie die Strukturen der Wahrnehmung beschaffen sind. So kann aus der institutionellen Situiertheit des IRCAM ersehen werden, daß ›Höhlen‹ dieser Art genau genommen keine gegenkulturellen Einrichtungen sind, sondern daß es sich um staatliche, städtische Einrichtungen handelt, die als Laboratorien bestimmte Funktionen im Gemeinwesen zu erfüllen haben.

Ob der Künstler daran denkt, wenn er beim Betreten der virtuellen Höhlen der Phantasie daran glaubt, nur er selbst, und schon gar nicht ›institutionalisiert‹, sondern ›prädestiniert‹, sein zu wollen, wenn er den Raum der Möglichkeiten erkundet? Der darin enthaltene Appell, er selbst erweitere das System, „wird allemal nur von denen vernommen, die aufgrund ihrer Position innerhalb des Feldes, ihres Habitus und der (häufig unstimmigen) Beziehung zwischen beiden sich im Hinblick auf die der Struktur innewohnenden Zwänge frei genug fühlen, eine Virtualität, die in gewisser Hinsicht tatsächlich nur für sie vorhanden ist, als ihre eigene Sache aufzufassen.“⁹⁴ Diese Scheinwelt, deren Expertenkultur sich sozialräumlich in ästhetischer Distanz übt, weist demgegenüber zugleich ein hohes Maß an räumlicher Integration auf – hier verstanden „als Abgrenzung von Experimentierfeldern für strukturelle Innovationen“⁹⁵ – und mindestens ebenso stark ausgeprägte Vernetzungen mit global ausgerichteten Forschungs- und Innovationszentren. Der IRCAM steht, zusammen mit anderen profilierten Institutionen der Stadt, für eine Wissen-Raum-Koppelung, in welcher der Anspruch auf die Stellung von Paris als Global City eigenlogisch habitualisiert fortgeschrieben wird.⁹⁶

⁹³ Foucault/Boulez 2005: S. 599. Hier ist natürlich auch auf Blumenberg 1996a hinzuweisen.

⁹⁴ Bourdieu 1999: S. 378.

⁹⁵ Luhmann 1998a: S. 315.

⁹⁶ Ulf Matthiesen 2008: »Eigenlogiken städtischer Wissenslandschaften – Zur Koevolutionsdynamik von Stadt- und Wissensentwicklungen in urbanen KnowledgeScapes«, in: Berking, Löw (Hrsg.) 2008: S. 95-152.

4.3 Luigi Nonos Räume der Selbstverortung

Zwischen dem städtischen Habitus' Venedigs und der Biographie des Komponisten Luigi Nono sind Schnittpunkte aufgezeigt worden, die ebenfalls als Ausdruck einer Wissen-Raum-Koppelung beschrieben werden können. Wie führt die Handhabung von räumlichen Strukturen bei Nono zu einer charakteristischen Form der expliziten Konnexbildung sozialer und räumlicher Beziehungen? Dazu nehme ich meine Ausführungen zur Venezianischen Mehrhörigkeit wieder auf.

Zwischen der strukturellen Grammatik der Musik Giovanni Gabrieli und der Luigi Nonos liegt das Zeitalter der Tonalität, die bei Gabrieli in ihren Anfängen steckt, von Nono aber als überwunden betrachtet wird. Obwohl Gabrieli und Nono völlig unterschiedlichen strukturellen Prinzipien folgen, ergibt sich deren Vergleichbarkeit aus dem einfachen Umstand, daß sich das physische und kognitive Grundgerüst unserer mentalen Repräsentation des Raums *nie* verändert hat. Jede Raumkomposition – sie mag kontrapunktisch oder seriell strukturiert sein – ist an die Nichthintergebarkeit geometrischer Grundtatsachen gebunden, während Raumauffassung, Stil, Intention und Semantik von Raumgestaltung und Rauman-eignung dem historischen Wandel, dem Präferenzwandel, der kulturellen und sozialen Differenz und der wissenschaftlichen Entwicklung unterliegen. So drückte die Ping-Pong-Auffassung, die Nono an Werken der Venezianischen Mehrhörigkeit festzustellen meinte, noch eine sich erst nach der Renaissance ändernde Raumauffassung aus, die weder mathematisch noch physikalisch die Kontinuität von Bewegungen angemessen darstellen konnte.⁹⁷ Den naturwissenschaftlichen Fortschritt einbeziehend, reduziert sich Nonos Einwand auf den Sachverhalt, daß sich die Wissenschaften und raumkompositorische Techniken weiterentwickelt haben.

⁹⁷ Den Steinwurf erklärt die Naturphilosophie noch in der Renaissance nicht mit dem Ablauf eines stetigen Prozesses, sondern mit der Vorstellung eines Vorrückens von Punkt zu Punkt durch einen *impetus*, veranschaulicht vom Bild des Eintauchens von Rudern ins Wasser zur Fortbewegung eines Schiffes. Der Schwierigkeit liegt außerdem das theologische Problem der Fernwirkung Gottes zugrunde. Siehe dazu Hans Blumenberg 1981: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt am Main, S. 172-187.

4.3.1 Klangwanderung 1959: Aspekte einer Cinematomorphose des Raumklangs

Eine Polen-Reise im Jahr 1958 bildet den unmittelbaren Anstoß zur COMPOSIZIONE PER ORCHESTRA N. 2: DIARIO POLACCO '58 (1958-1959). Im DIARIO POLACCO '58 beabsichtigt Nono, Räumlichkeit, Struktur und Erleben sich einander durchdringen zu lassen. Der Umgang mit den klangstrukturalen Mitteln der Komponierens wird bezogen auf menschlichen Empfindungsweisen wie *Entsetzen* (über Auschwitz und das Warschauer Ghetto), *Staunen* (über die polnischen Städte und Landschaften) und *Begeisterung* (über die gesellschaftliche Aufbruchsstimmung in Polen). Den Empfindungsweisen entsprechen Nono zufolge „drei verschiedene Wesensarten des Klangs und ihre kompositorische Verwendung. Der raschen Aufeinanderfolge, dem oft gleichzeitigen Nebeneinander der erlebten Situationen, entsprechen eine rasche Aufeinanderfolge der verschiedenen ›Tagebuchhinweise‹. Es gibt nicht mehr Vorbereitung – Entwicklung – Höhepunkt, wie sie für den Begriff der tonalen Symphonie des 19. Jahrhunderts typisch waren, sondern rasche, unvorhergesehene Wechsel, bei denen immer das Unerwartete eintritt und in seiner Vielfalt überrascht.“⁹⁸

Nonos Überlegungen gelten einer Neubestimmung der Kategorien Klang, Rhythmus und Melodie auf der Grundlage räumlicher Bewegungen, deren Möglichkeiten sich aus der räumlichen Anordnung des Orchesters ergeben. Verglichen mit der Ensemble-Disposition der SONATA XX von Giovanni Gabrieli ist eine Vierchörigkeit zu erkennen, die sich jedoch gegenseitig durchdringt und in sich in noch kleinere Instrumentalgruppierungen zerlegt wird. Nono potenziert die Vierchörigkeit so zu einer effektiv 16-chörigen Struktur. Dies macht feinste Klangübergänge wie Überblendungen möglich. Kleinteiligkeit und die feinkörnige Dauerdisposition tragen zu einer beträchtlichen Beschleunigung des klanglichen Wechselspiels bei, so daß der Eindruck von raschen räumlichen Arpeggios entsteht.⁹⁹ Die Stelle der polyphonen Textur bei Gabrieli mit metamorphen

⁹⁸ Nono 1975: »Diario polacco '58'«, S. 124.

⁹⁹ Helmut Lachenmann komponierte zu gleichen Zeit SOUVENIR *für 41 Instrumente* (1959) als Abschluß seiner Lehrzeit bei Nono. Dessen Klangstruktur beruht auf einer kreuzförmig angelegten, zweichörigen Anlage, welche zur Organisation von arpeggioartig verlaufenden Klangwanderungen genutzt wird. Lachenmanns

Verwandlungen der soggetti vertritt bei Nono eine Prozessualität, welche die Metamorphose des Klangs in den Ton hineinverlegt.

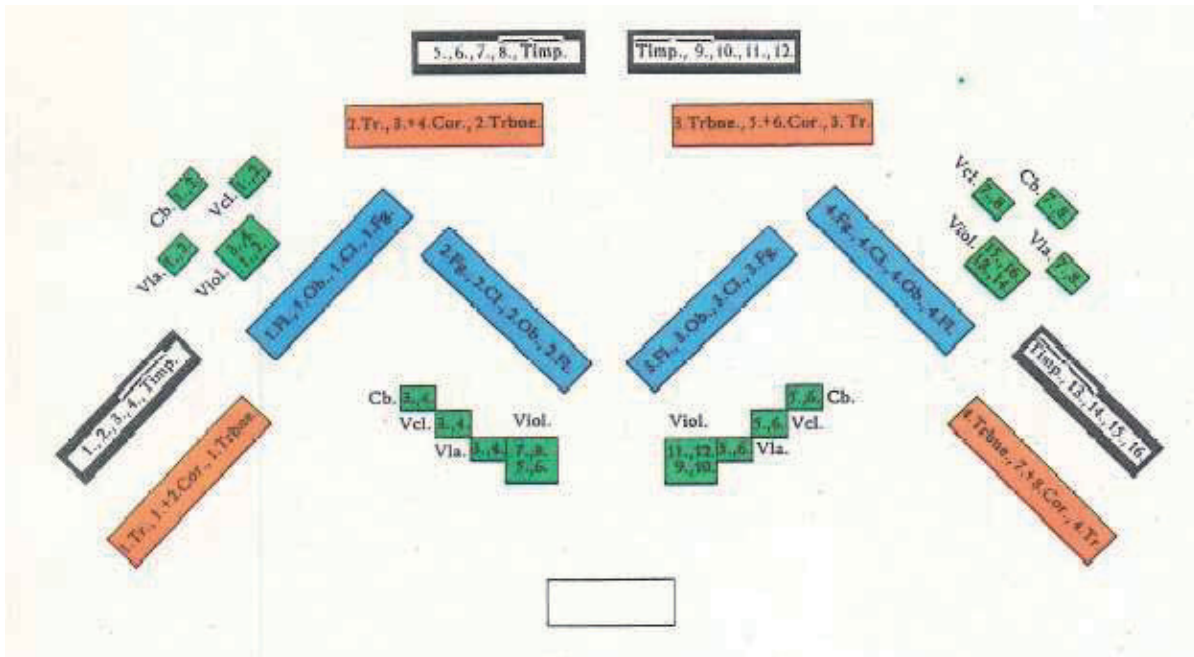


Abb. 17: Luigi Nono, DIARIO POLACCO '58, Anordnung des Orchesters.

Gleich zu Beginn wird das Reihenmaterial über den Klangraum hinauf und hinunter gebrochen. Der Ton e^2 in Takt 2 klingt aufgrund der rhythmischen Verunschärfung gleich einem vibrierenden Halleffekt, wie er in der alltäglichen Wahrnehmung gehört werden kann.¹⁰⁰

Die Optik der Partitur des DIARIO weist in ihrer Anlage Ähnlichkeiten mit der Optik auf, die ich der Interaktion der Chöre der SONATA XX

Begriff des Strukturpeggios hat in SOUVENIR seinen Ursprung. Optisch Nonos Partiturbildern recht nahe, zeigt SOUVENIR eine Bildlichkeit, die auf Streuungen in KLANGSCHATTEN – MEIN SAITENSPIEL (1972) hinweist. Zur Entstehung und Konzeption von SOUVENIR siehe ausführlich Nonnenmann 2013: S. 114f., 133-138, 141f. Die Eindrücke von DIARIO POLACCO '58 finden ihre weitere Verarbeitung in der Raumkomposition SCHWANKUNGEN AM RAND. *Musik für Blech und Saiten* (1975). Zum biographischen Hintergrund siehe Helmut Lachenmann 1996: »Selbstportrait 1975 (Einführung zu „Schwankungen am Rand“), in: ders. 1996: S. 153-154. Erstmals wird dort das Märchen *Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzchen* erwähnt.

¹⁰⁰ Zu den unterschiedlichen Graden von Vibration, die Nonos Arbeiten in dieser Phase charakterisieren, siehe die Ausführungen von Nonnenmann 2013: S. 106. Zu dem Klangeffekt siehe auch Jean Dalmais 1995: »Résonance«, in: Augoyard · Torgue 1995: S. 110-119, hier S. 113ff.; Thomas Rossing, F. Richard Moore, Paul A. Wheeler 2002: *The Science of Sounds*, San Francisco et al., vgl. S. 525-530. Ein frühes Beispiel für den Effekt sind die Takte 187-206 in dem »*Songe d'une Nuit du Sabbat*« aus der SYMPHONIE PHANTASTIQUE (1830) von Berlioz.

von Gabrieli gegeben habe.¹⁰¹ Der DIARIO umfaßt – um den Werktitel beim Wort zu nehmen – 30 imaginäre ›Berichte‹ unterschiedlicher Länge, vielleicht 30 Tagen eines Monats entsprechend als Großform mit 15 verschiedenen Abschnittsdauern in folgender Anordnung:

Teil	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.
Takt	1	16	20	39	43	54	108	136	147	166	172	176	181	186	192
Größe	15	4	19	4	11	54	28	11	19	6	4	5	5	6	21
16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.	24.	25.	26.	27.	28.	29.	30.	
213	220	226	231	240	244	250	275	283	285	294	296	298	302	305	
7	6	5	9	4	6	25	8	2	9	2	2	4	3	2	

Gemessen an der statistischen Zunahme kürzerer Einheiten nach der Kulmination im 6. Abschnitt ist eine allmähliche Beschleunigung des Formverlaufs zu erkennen. Dessen Auswertung führt zu diesem Ergebnis:

Taktanzahl	2	3	4	5	6	7	8	9	11	15	19	21	25	28	54
Häufigkeit	4	1	5	3	4	1	1	2	2	1	2	1	1	1	1
Summen	13				8				5			3			1

Abb. 18: Luigi Nono, DIARIO POLACCO '58, Makrostruktur der Form (Takte).

Geordnet von der kürzesten Abschnittsgröße zur umfangreichsten deutet sich eine Systematik an, die den Bereich von 1-10 zweifach differenziert, 11-20 einfach, 21-30 ebenfalls einfach. Der 6. Abschnitt bildet einen Bereich für sich, wobei der Wert 54 auch als $2 \cdot 27$ aufgefaßt werden könnte. Die Verteilung folgt dem Prinzip der Fibonacci-Reihe (13, 8, 5, 3, [2=] 1).

Hinter Nonos Anmerkungen über die imaginäre Erlebnisstruktur des DIARIO, die er mit den Worten ›Entsetzen‹, ›Staunen‹ und ›Begeisterung‹ beschreibt, verbirgt sich eine Schaffenskrise.¹⁰² Wie kann der strukturelle Rigorismus, mit welchem die serielle Kompositionsweise zeitweise ausgeübt wurde, expressiv beherrscht werden? ›Entsetzen‹, ›Staunen‹ und ›Begeisterung‹ verfügen als Ausdrucksqualitäten der traditionellen Musiksprache über erprobte gestische Äquivalente, in der seriellen Schreibweise war hier Neuland zu betreten. Die raumkompositorische Lösung konnte für Nono nicht darin bestehen, wie bei Stockhausen Mengenorga-

¹⁰¹ Vgl. oben Abb. 6a, S. 200ff.

¹⁰² Als Schüler Nonos wird Lachenmann Zeuge eines schwierigen Arbeitsprozesses; er ist einem Wechselbad der Gefühle ausgesetzt. Vgl. Nonnenmann 2013: S. 104.

nisation und komplettierungstechnische Maßnahmen der Satztextur ineinander greifen zu lassen. Klangkinästhetik, Klangmetamorphose, Vibration und Repetition werden von Nono in unterschiedlichen Kombinationen und Abstufungen klanggestisch ausgeformt. Der Einsatz von Donnerblechen in einigen Abschnitten steigert den Eindruck in naturalistischer Weise. Als strukturelle Nachahmung von Umwelt verstanden, findet eine *Realitätsverdoppelung*¹⁰³ statt, die emotionalisieren will. Die Konfiguration von Raum und Geste, die als „eine neue Art des Hörens“¹⁰⁴ beschrieben wird, besitzt das Potential für eine Entwicklung, in der das ›bewegte‹ Hören zum Gegenstand einer (Selbst)Verortungsproblematik wird.

Eingebunden in den Raum Venedig mit den Einflüssen, die aus anderen Regionen eindringen, wohnen wir in dem DIARIO einer Transformation räumlicher Praktiken bei, die sich als Musik mit imaginären beweglichen Szenarien konkretisieren läßt: Klangtheater, Cinematomorphose¹⁰⁵ des Klangs als *äußerer* Aspekt urbanisierter Musik.

4.3.2 Klangwanderung 1987: Selbstverortung mit Andrej Tarkowskij

Mit ...SOFFERTE ONDE SERENE... *für Klavier und Tonband* (1976) beginnt ein stilistischer Umbruch in Nonos Produktion, die sein Schaffen in den 1980er Jahren prägen und das Bild des Komponisten verändern sollte. Festgemacht wird dies zumeist an dem Streichquartett FRAGMENTE - STILLE, AN DIOTIMA (1979/80), gilt aber bereits für den Tombeau CON LUIGI DALLAPICCOLA *per 6 esecutori di percussione e live electronic* (1979). Neue live-elektronische Technologien, erprobt mit Instrumentalisten im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg, die Zusammenarbeit mit dem Solistenchor Freiburg und der Einfluß Massimo Cacciari stecken ganz grob den Rahmen der ästhetischen Zielset-

¹⁰³ Luhmann 2002: vgl. S. 58ff. Alltägliches kann im Medium der Kunst als ästhetisches Geheimnis dargeboten werden.

¹⁰⁴ Nono 1975: S. 123.

¹⁰⁵ Mit dem Ausdruck Cinematomorphose variiere ich Blaukopfs Begriff „Mediamorphose“. Blaukopf 1996: vgl. S. 270ff. Zum Klangtheater bezüglich Stockhausen vgl. Nauck 1997: S. 240.

zungen ab, der in Werken wie *IO, FRAMMENTO DA PROMETEO* (1981), *QUANDO STANNO MORENDO. DIARIO POLACCO N. 2* (1982) – das politische Gegenstück zu *DIARIO POLACCO '58* – und *DAS ATMENDE KLARSEIN* (1980-1983) vor Erscheinen des *PROMETEO. TRAGEDIA DELL'ASCOLTO* abgeschritten wird. Dem Einfluß Cacciari ist die Vermittlung einer existentiell betonten Hörerfahrung zuzuschreiben, die sich Nono als ein Wandern zwischen den Polen Ortung und Entortung zu eigen macht. Während in Cacciari Schriften erkennbar ist, daß Utopie in einer Wiederverortung des Glücks über den Weg einer negativen Philosophie zurückgewonnen werden soll (die Ermöglichung von Utopie wird von der Entortung her gedacht), ergreift Nono von diesem Ideenkomplex produktiv Besitz. Wie Cacciari möchte auch er das Projekt einer Geschichtsphilosophie nicht restlos aufgeben.¹⁰⁶ Für den Forschungsdiskurs bestätigt sich zunächst, daß eine krisenhafte geschichtsphilosophische Problematik bewältigt werden soll, die als Rettungsversuch durch Selbstvergewisserung angelegt ist. Die Relevanz des Räumlichen als existentieller Faktor kann bei der Auseinandersetzung mit dieser Problematik nicht hoch genug veranschlagt werden.

An der polymorphen Struktur von Körper-Raum, Klang-Raum und Kultur-Raum macht sich, so Bernhard Waldenfels, „geschichtsphilosophisch überstrapazierte Chronologie des Subjekts und des Sinns“ bemerkbar, wenn reflexive Standortbestimmungen und Orientierungsprozesse mit topographischen Handlungsmerkmalen, welche unterschiedlichste Sachverhalte im alltäglichen Leben eines Künstlers berühren, nicht hinreichend zur Geltung gebracht werden. Denn „Menschen und Dinge“, führt Waldenfels weiter aus, „sind nicht nur in Geschichten verstrickt, sondern auch in Szenerien verwickelt, und nur so gewinnen sie ihre Identität.“¹⁰⁷

Die Frage, wie sich das Subjekt nach dem Ende seiner Utopien neu situiert, mag insbesondere für Künstler gelten, die wie Nono ihr politisches Engagement emphatisch von geschichtsphilosophischen Erwartungen abhängig gemacht haben. Korrekturen an einem solchen Denken

¹⁰⁶ Dafür benötigt Cacciari Walter Benjamin als Kronzeugen, dessen geschichtsphilosophische Thesen ohne die *Politische Theologie* Carl Schmitts nicht denkbar gewesen wären. Siehe auch meine Ausführungen in Kap. 1.3.4.

¹⁰⁷ Bernhard Waldenfels 1994: *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt am Main, S. 197.

durch die Inanspruchnahme räumlicher Reflexionspotentiale als bloß kompensatorisch zu verstehen oder ihnen gar trostpendende Funktionen zuzusprechen, wäre wohl irreführend oder bloß opportun. Jameson hat darauf hingewiesen, worin die Chancen eines *kulturellen* Strukturwandels mit einem neu bestimmten Raum-Zeit-Verhältnis bestehen. „Spatialization, then, whatever it may takes away in the capacity to think time and History, also opens a door onto a new domain for libidinal investment of the Utopian and even the protopolitical type.“¹⁰⁸ Die Bereitschaft des Komponisten ist herausgefordert, sich auf Risiken während des Arbeitsprozesses einzulassen, um Potentiale für neue Utopien zu schaffen, etwa, erklärt Nono, durch einen „rifiuto dei dogmi dei modelli fissati“¹⁰⁹. Das Wandern wird zur symbolischen Praxis im Spätwerk, um über die Möglichkeit ästhetisch-politischer Utopien zu meditieren. Wie kann sich daraus eine spirituelle Ebene aus dem säkularen Stoff materialistisch-idealistischer Reflexion herauskristallisieren?

Mit der Symbolik des Wanderns, verkörpert durch die Bewegung der Musiker im Raum, die durch ihr Gehen einen symbolischen Raum konstituieren¹¹⁰, befaßt sich Nono ausführlich in einer Gruppe von vier Kompositionen, die in der Folge als Caminantes-Gruppe bezeichnet werden. Sie beziehen sich auf eine Inschrift, die Nono während einer Reise nach Toledo¹¹¹ eingeritzt auf der Mauer eines Klosters vorfand und aus dem 13. Jahrhundert stammen soll, und der Gruppe Thema, Titel und Name gibt: „Caminante, no hay caminos, hay que caminar.“¹¹² Das The-

¹⁰⁸ Jameson 1994: S. 160. Vgl. auch oben S. 104.

¹⁰⁹ „Ablehnung von dogmenabhängigen Vorstellungen“ [der Verf.]; in: Nono 2001.

¹¹⁰ Ich erinnere an Löw Analyse des Gehens von Josef Tal in Jerusalem. Löw 2001: vgl. S. 161, hier auch Kap. 2.2.1.

¹¹¹ Nono interessierte sich für die Vergangenheit Toledos als Ort, an dem sich einst kulturelle Netze christlicher, jüdischer und maurischer Prägung überlagert haben. Toledo als eine der ältesten Städte Spaniens war im Mittelalter ein Ort der Sammlung, Produktion, Verbreitung von Wissen, politisches Zentrum sowie ein bedeutender Ort der Infrastruktur jüdischer Gelehrsamkeit bis zur Vertreibung der Juden aus Spanien 1492. Zur Rabbinerschule von Toledo siehe Bernard Vincent 1992: »Das Jahr der Wunder«. *Spanien 1492: Die Vertreibung der Juden und Mauren und die Einführung der Grammatik*, Berlin, S. 37f. Toledos Niedergang war die logische Folge nach der Zerstörung seines multikulturellen Netzes.

¹¹² Siehe die Werkeinführung zu „NO HAY CAMINOS“ in: Nono 2001.

menfeld Wandern, Hören, Reisen, Bewegung, Unendlichkeit wird von Nono in einen ausgesprochen weit dimensionierten assoziativen Zusammenhang gebracht.

Möglicherweise handelt es sich bei dem Satz nur um die vereinfachte Wiedergabe von Versen aus einem Gedicht des von Nono geschätzten Schriftstellers Antonio Machado y Ruiz, die ein Unbekannter irgendwann auf der Klostermauer eingeritzt haben muß.¹¹³ Im Original die lauten Zeilen: „caminante, no hay camino / se hace camino al andar.“¹¹⁴ Räumliche Reflexion als künstlerische Selbstbeschreibung macht die Übergänge zwischen Körper-Raum, Klang-Raum und Kultur-Raum sichtbar und zeigt, wie fließend diese beschaffen sind. Der Wanderer hat nichts als das Gehen selbst (also nicht die Wellness-Variante ›Der Weg ist das Ziel‹). Die Caminantes-Gruppe umfaßt vier Arbeiten:

1° CAMINANTES ... AYACUCHO für Alt, Baßflöte, zwei Chöre, Orgel, dreichöriges Orchester und Live-Elektronik (1986-1987)¹¹⁵, Text von Giordano Bruno,

¹¹³ Dies läßt sich dem Beitrag »Luigi Nono – der radikale Wanderer« von Jürg Stenzl entnehmen, der Machados Text in voller Länge zitiert. Vgl. Stenzl 1989: S. 58. Zeitweilig ist – bedingt durch Nonos Werkkommentar – der Eindruck entstanden, die Inschrift stamme wirklich aus dem 13. Jahrhundert. Da sie aber in modernem Castellano und nicht in Altkatalanisch abgefaßt wurde, kann diese Ansicht nicht aufrecht erhalten werden.

¹¹⁴ Entnommen dem Zyklus *Proverbias y cantares*. Antonio Machado y Ruiz 1965: *Poesías completas*, Madrid, S. 238. „Wanderer es gibt keinen Weg / Weg entsteht im Gehen“ übersetzt Klaus Kropfinger (vgl. Rautmann und Schalz 1998: S. 1014). In Nonos Besitz befanden sich nach Auskunft von Erika Schaller (Archivio Luigi Nono) zwei Ausgaben der Gedichte Machados (1947 und 1959), aus denen die Texte für „HA VENIDO“, *CANCIONES PARA SILVIA* (1960) und für die *CANCIONES A GUIOMAR* (1963) entnommen wurden. Das betreffende Gedicht aus den *Proverbias y cantares* ist in keinem der beiden Bände enthalten.

¹¹⁵ 1° CAMINANTES ... AYACUCHO führt den Namen des peruanischen Dorfs Ayacucho im Titel, in dessen Nähe 1824 die Entscheidungsschlacht gegen die spanischen Kolonialherren stattfand: Spanien verlor seinen Einfluß in Südamerika endgültig. Ayacucho wurde damit zum Symbol für den Widerstand gegen koloniale Unterdrückung. Der Name des Dorfes ging 1825 auf die benachbarte Stadt San Juan de la Frontera über. Der aktuelle Anlaß für Nono, sich an dieses Ereignis zu erinnern und den 1824 begonnenen Prozeß, sich repressiver politischer Strukturen zu entledigen, als noch nicht beendet zu betrachten, bot 1986 ein blutig niedergeschlagener Aufstand in mehreren peruanischen Gefängnissen (vgl. Einführungstext zu 1° CAMINANTES ... AYACUCHO in Nono 2001, vgl. auch

- 2° “NO HAY CAMINOS, HAY QUE CAMINAR ... ANDREJ TARKOWSKIJ“ per 7 cori (1987),
- LA LONTANANZA NOSTALGICA UTOPICA FUTURA. MADRIGALE PER PIÙ „CAMINANTES“ CON GIDON KREMER für Violine, 8 Tonbänder und 8 bis 10 Notenpulte (1988-1989)¹¹⁶,
- “HAY QUE CAMINAR” SOÑANDO (1989) für zwei Violinen¹¹⁷ – Nonos letzte vollendete Arbeit – wird als drittes Werk der Trilogie durch LA LONTANANZA nunmehr zu einer Vierergruppe.

Hella Melkert 1996: »Jeder Klang ein Universum. Zu „Caminantes... Ayacucho“ von Luigi Nono«, in: *MusikTexte*, Heft 64 · April, Köln, S. 20-28.). Die geschichtlich-kulturellen Koordinaten von CAMINANTES ... AYACUCHO schneiden sich zeitübergreifend in dem Punkt der Opposition gegen totalitäre Willkür: Giordano Bruno wurde ein Opfer ideologischer Gewalt und am 17. Februar 1600 in Rom als Ketzer nach siebenjähriger Haft von der Inquisition verbrannt. Ort und Name liefern das Tonmaterial für 1° CAMINANTES ... AYACUCHO. ›Ayacucho‹ und ›Giordano Bruno‹ werden dem Werk ›eingeschrieben‹. Der fünftönige Zentralklang C-G-A-B-H kommt dadurch zustande, daß Nono die Initialen des Namens **G**-iordano **B**-runo benutzt. Der Ortsname wird dagegen auf alle nach dem Tonalphabet übertragbaren Buchstaben durchmuster: **A**-ya-**C**-uc-**H**-o. Diese Vermutung bestätigt Erika Schaller (Archivio Luigi Nono) nach dem Skizzenbefund. Vgl. hierzu auch Melkert 1996: S. 25.

¹¹⁶ Das raumkompositorische Konzept von LA LONTANANZA sieht die Installation von Lautsprechern für die Wiedergabe der vorab im elektronischen Studio ausgearbeiteten Bandaufzeichnungen vor. Diesen liegen transformierte Ausschnitte historischer Musikbeispiele zugrunde, deren Identifikation durch das Bearbeitungsverfahren verunmöglicht wird. Jedes Band, jeder Kanal entspricht einer Stimme mit eigenem Charakter. Das polyphone Zusammenwirken aller Stimmen soll räumlich-dramaturgisch erlebbar werden. Unter dem Gesichtspunkt der Individualität der Einzelbänder ist die Verwendung der Gattungsbezeichnung ›Madrigal‹ in einem übertragenen Sinne zu verstehen. Vom Solisten verlangt der Ausführungsplan, daß er den Raum erst betritt, wenn die Musik begonnen hat; auch tritt er vor deren Ende wieder ab. Während des Spiels soll er seine Positionen im Raum mehrmals verlassen, verändern, herumwandern (Notenpulte als ›Stellen‹). Der Raum wird atmosphärisch ›eingestimmt‹ für eine musikalische Konzeption, deren Bewegungsverlauf sich als Suchen mitteilen soll. Zur „Suche als Konzept“ von LA LONTANANZA vgl. auch Drees 1998: S. 100ff.

¹¹⁷ “HAY QUE CAMINAR” SOÑANDO wiederholt LA LONTANANZA auf der Ebene einer drastischen Reduktion. Übrig bleiben nunmehr nur noch zwei Ausführende ohne live-elektronische Unterstützung. Raumkonstitution entsteht nicht mehr aus der Weitergabe von Impulsen durch ein elektronisches Dispositiv, nicht mehr aus der Weitergabe von Tönen und Klängen von Instrument zu Instrument, von Lautsprecher zu Lautsprecher oder aus der Fortsetzung des einen mit dem anderen. Jeder der Ausführenden bewegt sich im Rahmen dreier verschiedener Positionen

Für die Violinkompositionen hat Nono erneut auf die ›scala enigmatica‹¹¹⁸ als Tonmaterial zurückgegriffen und stellt dadurch eine materiale Verwandtschaft mit dem Streichquartett her: Das stilanalytische Spiel mit Intertextualität und Selbstreferenz kann beginnen...¹¹⁹

Das Sujet des Gehens und Wanderns wird in allen vier Werken als dramaturgische Form räumlichen Hörens in der Nachfolge des PROMETEO. TRAGEDIA DELL'ASCOLTO thematisiert.¹²⁰ Soll den Zuhörern etwas

im Saal, deren Reihenfolge frei ist. Das Umhergehen steht im Dienst einer gestischen Überhöhung der Musik. Da sich der raumkompositorische Sachverhalt auf das auditive Erleben und die szenische Anschauung wechselnder Hörwinkel beschränkt, konfrontiert uns "HAY QUE CAMINAR" SOÑANDO mit einer Extremsituation, wegen der Abstraktion auf das Elementare - auf reine Geometrie - an Mystifikation grenzt. Paradoxerweise sind Mystifikationen in der Lage, gerade aufgrund eines Mangels ästhetische Überschüsse auszulösen. Indem das Rituelle in das real Wahrgenommene einsickert, verfremdet es das Wahrgenommene: das „Geheimnis im Wahrnehmbaren“ (Luhmann 2002: S. 61. Zum Zusammenhang von Information und Ritus siehe auch Erving Goffman 1969: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München, S. 62f.).

¹¹⁸ Die ›scala enigmatica‹ ist eine von dem italienischen Musiktheoretiker Adolfo Crescentini (1854-1921) 1888 erfundene synthetische Tonleiter, die weder einer Dur-, noch einer Moll-, noch einer Kirchentonart zugeordnet werden kann. Giuseppe Verdi verwendete diese Skala im *Ave Maria* (1895) aus den QUATTRO PEZZI SACRI. Für Nono ist die Skala – mit Blick auf Verdis *Ave Maria* – seit dem Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979/80) bedeutsam geworden. Zur ›scala egimatica‹ siehe Heinz-Klaus Metzger 1981: »Wendepunkt Quartett?«, in: *Luigi Nono*, = *Musik-Konzepte 20*, hrsg. v. ders. und Rainer Riehn, VII/81, München, S. 106 (Anmerkung 15). Vgl. zum Kompositionsprozeß wiederum Drees 1998: S. 92ff.

¹¹⁹ Nono besaß eine Vorliebe für die Wiederverwendung der immer gleichen Reihe, die in der ›scala enigmatica‹ nunmehr einen besonders geeigneten Gegenstand zur hermeneutischen Spekulation gefunden hat.

¹²⁰ Vergleicht man den semantischen Bezug der Bewegung von Musikern mit anderen Arbeiten, beispielsweise mit dem strukturell motivierten Ansatz, den Pierre Boulez in den verschiedenen Stufen der Ausarbeitung der *DOMAINES für Solo-Klarinette und sechs Instrumentalgruppen* (1970) von unterschiedlicher Größe und Zusammensetzung gewählt hat, dann wird deutlich, wie kontingent sich der semantische Aspekt der Bewegung darstellt.

In den *DOMAINES* spielt Boulez die Veränderlichkeit von Struktur als abhängig von wechselnden räumlichen Konstellationen durch. Nach der (zufallsgelenkten) Festlegung der Reihenfolge durchläuft ein Klarinettist einen Zirkel von sechs instrumental unterschiedlich besetzten Stationen und trifft dort auf jeweils andere musikalische Strukturen, mit denen die Klarinette kommuniziert. Der Prozeß verläuft äußerlich diskontinuierlich, innerlich vollziehen sich in jedem Abschnitt

bestimmtes nahegebracht werden, ohne auf das Angebot zu pochen (was in der zeitgenössischen Kunst manchmal unmöglich ist), wie und was erlebt werden soll, bedarf es einer besonderen Radikalität, wenn ein besonderes Anliegen kommuniziert werden soll – immer behaftet mit dem Risiko der Zurückweisung. In 2° “NO HAY CAMINOS, HAY QUE CAMINAR ... ANDREJ TARKOWSKIJ“ kommt Nono seinem Ausgangspunkt der 1950er Jahre wieder am nächsten. Als reine Orchesterkomposition ohne den Gebrauch elektronischer Mittel handelt es sich um ein Werk, dessen siebenhöriger Aufbau auf fast orthodoxe Weise an die Venezianische Mehrhörigkeit anknüpft. In der Anordnung der Gruppen als ›cori spezzati‹ können wir eine der räumlichen Struktur einer Basilika nachempfundene Aufstellung erkennen.

2° “NO HAY CAMINOS, HAY QUE CAMINAR ... ANDREJ TARKOWSKIJ“ *per 7 cori* ist dem Gedenken Andrej Tarkowskij (1932-1986) gewidmet. Tarkowskij entschloß sich 1983 nach massiven Behinderungen seiner Arbeit (vor Beginn der Perestrojka) der Sowjetunion den Rücken zu kehren. Seine Ästhetik, die sich in seiner Vorliebe für statische Kameraeinstellungen, in gleichsam, so Gilles Deleuze, ›kristallisierten‹ Bildern von bisweilen schmerzhafter Intensität manifestiert¹²¹, und seine Religiosität, die in seine Filme mit einging, erwies sich mit der politischen Situation als un-

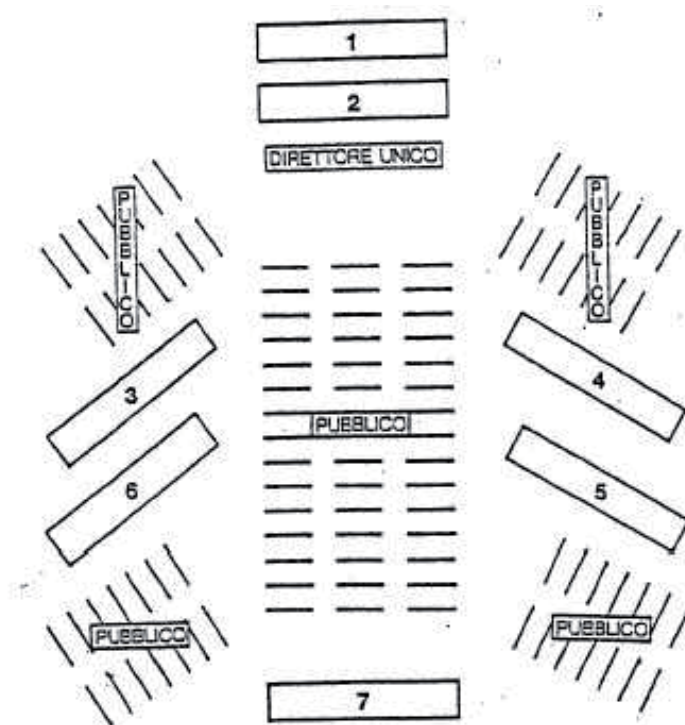
kontinuierliche rhythmische Entwicklungen. (Susan Bradshaw 1986: »The instrumental and vocal music«, in: William Glock (Hrsg.) 1986: *Pierre Boulez. A Symposium*, London, 127-229, hier S. 198.)

In der live-elektronischen Weiterentwicklung des Grundmaterials der DOMAINES zum DIALOGUE DE L'OMBRE DOUBLE (1982/1985) werden die Ausgangsstrukturen mit sich selbst multipliziert. Die Klarinette interagiert mit einem sie umgebenden beweglichen und zugleich unsichtbaren KlangszENARIO: im Idealfall werden die Lautsprecher dem ortenden Blick entzogen. Das szenische Element der DOMAINES lebt von dem visuell sinnfälligen Wechsel innerhalb der Anordnung. Das Element der Mobilität beim Musizieren macht die Beziehung von Interaktion und Strukturwandel plastisch, die mit der multiplikativen Technik des DIALOGUE DE L'OMBRE DOUBLE auf das elektronische Dispositiv übertragen wird.

Anders in LA LONTANANZA: Hier hängt es vom Interpreten ab, ob der Wechsel der räumlichen Klangkonfigurationen auch als szenische Qualität erlebbar wird. Das Umhergehen des Solisten und der Wechsel der Klangkonfigurationen sollen aufeinander verweisen, das Umhergehen soll als suchend inszenierter Gestus sinnhaft-sinnlich erschließbar werden.

¹²¹ Siehe Gilles Deleuze 1991: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main, S. 172.

vereinbar. In Italien erhielt er politisches Asyl. Nono erkannte in der Epiphanie von Langsamkeit, die sein eigenes Spätwerk charakterisiert, eine ihm verwandte ästhetische Position. Die Musikmetaphorik in Tarkowskij's Filmtheorie erleichterte den Zugang zu diesem Verstehen.¹²² Nono nannte Tarkowskij „un'anima che mi illumina.“¹²³ Die Cinematomorphose, die ich im Hinblick auf den DIARIO POLACCO '58 bereits ins Spiel gebracht habe, um Klangbewegungen als dramaturgische Gesten ohne visuelle Szenarien zu beschreiben, wird anschaulich.



**Abb. 19: Luigi Nono,
2° “NO HAY CAMINOS, HAY QUE CAMINAR ... ANDREJ TARKOWSKIJ“, Aufbau.**

2° “NO HAY CAMINOS, HAY QUE CAMINAR ... ANDREJ TARKOWSKIJ“ beruht auf einer „radikalen Reduktion“¹²⁴ des Tonmaterials. Nono be-

¹²² Andrej Tarkowskij 1984: *Die versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Portik des Films*, Berlin. Mit Tarkowskij's Musikmetaphorik befaßt sich Hans-Dieter Jünger 1995: *Kunst der Zeit und des Erinnerns. Andrej Tarkowskij's Konzept des Films*, Ostfildern.

¹²³ „Eine Seele, die mich erleuchtet.“ Enthalten im Einführungstext zu Luigi Nono 2001: »2°) *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij* (1987)«.

¹²⁴ Jürg Stenzl 1989: »Luigi Nono – der radikale Wanderer«, in: *Programmheft Donaueschinger Musiktage 1989*, S. 57-59.

schränkt sich auf den Ton G (ital. sol) als einzige Kerntonqualität.¹²⁵ Sie ist siebenfach repräsentiert. In der vierteltönigen „Auffächerung“¹²⁶ füllt der Tonbereich die Größe einer kleinen Terz ($-3/4$ bis $+3/4$ Ton) aus und durchmißt sieben Oktavlagen und sieben Raumpositionen. Das Kleinterzintervall – gelegentlich real wahrnehmbar (etwa im Cluster der Takte 22-30) – muß hier verstanden werden als mikrochromatische Ausdifferenzierung einer einzigen Tonqualität. Komplettiert wird das vierteltönig differenzierte Grundmaterial desweiteren von unbestimmten Helligkeiten, die den Zentraltonraum klangenergetisch umhüllen. Das Profil eigenständiger Tonqualitäten erreicht dieses Material, weil es instrumentalkonkrete Klangmerkmale besitzt, nicht.¹²⁷

Eine dritte Komponente bildet der Rhythmus. Perkussive Felder pflanzen sich echoartig fort. Unterstützt wird das Paradox einer in sich bewegten Statik durch zeitlupenhafte rhythmische Impulse von trauer-marschartigem Charakter: „NO HAY CAMINOS“ steht damit der von Nono gepflegten Gattung des *Epitaphs* bzw. des *Tombeaus* nahe. Die äußere Mobilität des Klangs setzt sich nach innen fort.¹²⁸ Die Beschränkung auf nur eine Kerntonqualität bewirkt, daß sich die Aufmerksamkeit des Publi-

¹²⁵ Zur lichtmetaphorischen Deutung aufgrund der oben zitierten Aussage Nonos über Tarkowskij siehe Josef Häusler 1993: »Versuch über Nono«, in: ders. (Hrsg.): *Brennpunkt Nono*, Programmbuch Zeitfluß 93 in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen, Zürich / Salzburg: S. 127. Die italienische Tonbezeichnung ›sol‹, worauf auch Peter Rautmann und Nicolas Schalz hinweisen, suggeriert das Wort ›il sole‹, zu deutsch ›Sonne‹. Vgl. Peter Rautmann und Nicolas Schalz 1998: »Im Gehen entsteht der Weg«, in: dies.: *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*, Regensburg, S. 1014-1031, hier S. 1028. Darum besteht zumindest spekulativ noch die Möglichkeit, sich den Tonnamen ›sol‹ als Hinweis auf Tarkowskij's *science fiction*-Film *Solaris* (UdSSR 1972) nach dem gleichnamigen Roman von Stanisław Lem vorzustellen. Sogar ›solo‹ als Einzelton wäre eine Option.

¹²⁶ Häusler 1993: vgl. S. 126 u. 131.

¹²⁷ Nicolas Schalz und Peter Rautmann sprechen hinsichtlich der Differenzierung der Töne nach Aktions- und Stricharten sowie Bogenpositionen (›arco‹ bzw. ›legno battuto‹, ›dietro il ponte‹, ›arco lentissimo‹, ›balzato tasto‹, ›crini con pressione‹, ›arco rapido in su, come voci umane tremolanti‹) von „Artikulation“. Rautmann und Schalz 1998: S. 1015.

¹²⁸ Manuel Cecchinato 1998: »Il suono mobile. La mobilità interna ed esterna dei suoni«, in: Gianmario Borio, G. Morelli, V. Rizzardi (Hrsg.) 1998: *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, = Archivio Luigi Nono Studi 1/1998, Firenze 1999, S. 135-153.

kums ganz auf die Klangbewegung als initiale Stiftung von Struktur konzentrieren *muß*.¹²⁹

Abschnitt (Chöre)

I (1,3-7) II. (1-7) III. (1,2,7) IV. (1-7) V. (2-7) VI. (2-7) (a) (b) (1-6)

(1-7) (2-7) VII. (1,2,7; 1-7) VIII. (2) IX. (3-6) X. (2-6) (a) (b) (2-6) (3-6; 1,7) (c)

(1,2,7) (d) XI. (3-6) XII. (1,2; 3-6) XIII. (2) XIV. (2) XV. (1-7) XVI. (3-7; +1,2) XVII. (1-7)

XVIII. (3-6) XIX. (1,2; 3-6) XX. (1-7) XXI. (1-7)

Abb. 20: Luigi Nono, formwirksame Tonraumdisposition
2° “NO HAY CAMINOS“.

Auf der Ebene der Konstruktion wiederholt sich – über den Filmbezug hinaus – das Prinzip der Architekturallegorese.

¹²⁹ Der Vergleich mit Ein-Tonkompositionen von Giacinto Scelsi drängt sich auf. Scelsi unterteilt seine Arbeiten von vornherein in mehrere Sätze. Dabei wechselt er die Töne. In den QUATTRO PEZZI SU UNA NOTA SOLO (1959) etwa wird jeweils ein Klangkontinuum mit Entwicklungsmerkmalen aufgebaut, die traditionellen Spannungsverläufen mit motivischer Arbeit noch recht nahe kommen. Aus mikrointervallischen Modifikationen eines Tons formieren sich zuweilen einzelne melodische Gesten mit orientalisierendem Einschlag. Diesem Modell folgt Nono nicht.

Das Werk ist bewußt als Wahrnehmungszumutung konzipiert worden. Nono hat eine Anordnung von Rahmenbedingungen getroffen, die sowohl spekulativ betrachtet wie auch als Entfaltung eines seriellen Prinzips beschrieben werden können. Die Zahl Sieben beherrscht die Konstruktionsweise in siebenfacher Hinsicht als

- 1) die Siebenzahl der Chöre,
- 2) die 21 Abschnitte des Werks,
- 3) die Anzahl von sieben Oktavlagen,
- 4) die siebenfache mikrintervallische Darstellung der Tonumgebung G,
- 5) die Tonraumdisposition (dreifach differenziert; siehe Abb. 20, S. 395),
- 6) der Tonbuchstabe G als siebter des Alphabets (erstens könnte **Giovanni Gabrieli** gemeint sein, zweitens Nono selbst: im privaten Umfeld wurde er ›**Gigi**‹ genannt) und
- 7) das G als Zeichen für den in *sol* fundierten Modus: mixolydisch als dem 7. Ton.

Sodann folgen 21 Abschnitte diskontinuierlich aufeinander. Vier davon sind Wiederholungen, die am Schluß in neuer Reihenfolge auftreten (XVIII. = IX., XIX. = XII., XX. = IV. und XXI. = XV., diese verkürzt um zwei Takte). 17 Tableaus variieren in Instrumentation, Klang- und Tonraumdisposition. Zwei der Tableaus (VI. und X.) sind nochmals in sich formal differenziert. Aus der formalen Übersicht lassen sich drei Arten den Tonraum zu strukturieren ersehen (die Wiederholungen XVIII. – XXI. nicht mitgerechnet):

- 14 Darstellungen von G in einer Tonlage (horizontal und in geräuschhafter Umgebung): I., III., V., VIa., VIc., VIId., VIII., IX., Xb., Xc., XI., XII., XIII., XIV. sowie XVIII. und XIX.
- 7 Darstellungen von G durch die Oktaven (vertikal): IV., VIb., VII., Xa., Xd., XV., XVI. sowie XX. und XXI.
- 2 Darstellungen innerhalb einer Tonlage und in den Oktaven (horizontal und vertikal): II. und XVII.

Wenn Tanz der unmittelbare körperräumliche Bewegungsausdruck für Musik ist, dann könnte man wegen der räumlichen Epiphanie des Klangs hier von einer auditiven Choreographie in 21 Szenen sprechen im Sinne

der besagten Cinematomorphose. Da die Cinematomorphose auf die gestische Ebene des Klangs verweist, leitet sie über zu dem körperlichen Aspekt, zur *Homologie zwischen Klang und Körper*. Bei der Cinematomorphose handelt es sich um eine mediale Wahrnehmungsmetapher, die zugleich auf Spannungsverhältnisse zwischen diesen als *innerem* Aspekt urbanisierter Musik hindeutet. Langsamkeit der Bewegung wie in 2° „NO HAY CAMINOS, HAY QUE CAMINAR ... ANDREJ TARKOWSKIJ“ kann mich dazu anhalten, einen Vorgang genau zu beobachten, kleinste Veränderungen zu erfahren. Meine Aufmerksamkeit erhöht sich. Ein anhaltendes Geräusch, ein statischer Klang kann Spannung auslösen, weil sie mich darauf achtgeben lassen, ob und wann dieses oder jenes aufhört, oder ob etwas mir Unbekanntes eintritt: nicht unähnlich einem dramaturgischen Topos der Filmmusik, bei dem es nach Deleuze darum geht, dem „visuell Unzugänglichen eine spezifische Präsenz“¹³⁰ zu verleihen – hier dem auditiven.

Die expressive Qualität der Arbeit mit dem Raum hängt davon ab, wie es gelingt, dem auditiv oder klangräumlich Unzugänglichen einen Stellenwert zu geben, indem gezielt mit der Unsicherheit, wie und wo es weitergeht, gespielt wird. Dieser führt uns wieder zu dem Ubiquitätseffekt, der sich hier als Delokalisierungs-Paradox darstellt. „Si l’effet d’ubiquité vient d’une incertitude de la perception de l’espace, il est redoublé par incertitude de la perception de temps.“¹³¹

4.3.3 Klangwanderung als Gestus und Symbol

Die letztendliche Unbestimmtheit, Vagheit, geheimnisvolle Beliebigkeit, ja religiöse Dimension der so erzeugten Empfindungen, die sich um raumkompositorische Szenarien wie um Raum- und Klanginstallationen herum entwickeln, beruhen darauf, daß Raum in der Rezeption wie eine Kontingenzformel funktioniert. „Kontingenzformeln“, haben nach Luhmann die Aufgabe, „ein System gegen das gänzlich Unbestimmbare“¹³² abzugren-

¹³⁰ Deleuze 1991: S. 301.

¹³¹ Amphoux 1995: S. 155.

¹³² Luhmann 1992: S. 397.

zen. Daher rührt auch die immer wieder vorreflexiv betonte Nähe raum-musikalischer Ästhetiken zur Sphäre des Religiösen, die ohne die atmosphärische Emergenz von Ubiquitätserfahrungen, Ambivalenzen, Tautologien und Mystizismen nicht vorstellbar sind. Selbstbeschreibungen liefern den Schlüssel, wie der Gehalt der räumlichen Verknüpfungen symbolisch jeweils zu erschließen wäre – hier *für Nono*.

Anstelle einer *symmetrischen* Entschlüsselung wird hier ein konservatives Verfahren bevorzugt, das die Frage nach der verobjektivierbaren Beziehung von Selbstbeschreibung und Werk unter dem Gesichtspunkt eines *Übersetzungsverhältnisses* betrachtet.¹³³ Damit kann vermieden werden, die Niederlegung der Grenzen zwischen Selbstbeschreibung und Produktion in der Kunst als direkten Weg zum Verständnis der Produktion mißzuverstehen. Da Luhmann in seinen diesbezüglichen Darlegungen zur Entwicklung des Kunstsystems die Rolle des Wissenschaftssystems das diesen Prozeß seit der Autonomisierung der Kunst begleitet und fördert, nicht hinreichend bedacht zu haben scheint, wird das Problem der Behandlung von „Ereignisse[n] mit Mehrsystemzugehörigkeit“¹³⁴ (künstlerischen, körperlichen, ideologischen, ästhetischen, institutionellen, ökonomischen, wissenschaftlichen) virulent. Auf anderem theoretischen Terrain wird dagegen die Vorstellung eines musikalischen Feldes ermöglicht, auf das die Kräfte mehrerer anderer Felder einwirken: In deren Zusammenwirken gelangt die eigentliche Dynamik des Felds erst zur Erscheinung. Die Symbolik der Körpererfahrungen, die das Durchmessen von Räumen als Musikereignis erleben, wäre mit Erfahrungen zu vergleichen, bei denen sich – um einen Gedanken Bourdieus aufzugreifen – „Verschiebungen innerhalb eines mythisch strukturierten Raumes vollziehen“.¹³⁵

Nonos Selbstbeschreibungen bringen Hören und Wandern in einen direkten körperlichen Zusammenhang. Neben der zweifellos ästhetischen

¹³³ Dazu Joachim Renn 2006: *Übersetzungsverhältnisse. Perspektiven einer pragmatistischen Gesellschaftstheorie*, Weilerswist, vgl. S. 17; zur Verobjektivierungsproblematik vgl. Bourdieu 1976: S. 152f., Eberhard Hüppe 2012a: »Rezeption, Bilder und Strukturen. Helmut Lachenmanns Klangszenerien im Lichte transzendenter Gattungshorizonte«, in: Matteo Nanni, Matthias Schmidt (Hrsg.): *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?*, München, S. 71-95, vgl. hier S. 71-73.

¹³⁴ Luhmann 1992: S. 88; vgl. zur Mehrebenenanalyse Bühl 2004: S. 44f.

¹³⁵ Vgl. Bourdieu 1976: S. 198.

Überhöhung des physikalischen Sachverhalts, daß Klänge sich im Raum fortpflanzen und dabei ortlos werden (siehe Exkurs 1.3.2), besteht der Wirklichkeits- und der Körperbezug darin, daß es um konkretes Erleben und Erlebniszusammenhänge geht. Hören und Wandern, indem sie die existentielle Erfahrung von Nicht-Orten repräsentieren, knüpfen an den Melancholie-Topos an. Das Motiv der Wanderschaft als Pilgerschaft, das Nono auf sich zuletzt bezog, gehört zum Selbstbild des romantischen Künstlers, der mit seinen Reisen und sozialen Verbindungen eine aktive raumbildende Tätigkeit wahrnimmt.¹³⁶ Diese schreibt sich in seine, in die Biographie anderer und in die Geschichte seines künstlerischen Feldes ein: Reisen, Wandern, sich austauschen und Erfahrungen sammeln können als Handlungsweisen beschrieben werden, die Vilém Flusser phänomenologisch in dem Gestus des Suchens zusammengefaßt hat. Der Gestus kann in allen Bereichen angetroffen werden, wo Erkenntnis- und Erfahrungsgewinn das Handeln des Menschen anleiten, beispielsweise durch wissenschaftliche Forschung, oder durch ästhetische Spekulation, die Veränderungen der Wahrnehmungsweise anvisiert. Investigatives künstlerisches Handeln ähnelt dem Forschen dann, wenn im Medium der Kunst die Bedingungen der Wahrnehmung im künstlerische Prozedere thematisiert werden, auch symbolisch. Nach Flusser verwirklicht sich das Bild eines ästhetischen, erlebenden Forschens in einem multidimensionalen Wirklichkeitsbezug, der Erleben, Erkennen, Denken und Handeln strukturiert. Flusser stellt deshalb Überlegungen zu den räumlichen und topologischen Konsequenzen an, wenn sich ein Forscher, der sich als ein Suchender „epistemologisch, ethisch und ästhetisch engagiertes Lebewesen“ in eine Umwelt eingebettet sieht, „die ihn von Nahem und aus der Ferne interessiert (angeht). [...] Und aus diesem Maß erwächst spontan die Struktur, die *Mathesis* seiner Forschung: derart wird eine Karte zur Orientierung entworfen.“¹³⁷ Große Durchbrüche in der Forschung etwa stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit Reisetätigkeiten, viele Forschungstätigkeiten wären ohne Reisen undurchführbar.¹³⁸

¹³⁶ Vgl. Stenzl 1989, Jeschke 1997, Röller (Hrsg.) 1995.

¹³⁷ Vilém Flusser 1994: »Der Gestus des Suchens«, in: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main, S. 211.

¹³⁸ Siehe beispielsweise die Erforschung Mittel- und Südamerikas (1799-1804) durch Alexander von Humboldt (*Voyages aux régions équinoxiales du nouveau*

So kann ich nun genau dort anknüpfen, wo Lydia Jeschke ihre Untersuchung über die Bedeutung der klangräumlichen Praktiken im PROMETEO beschließt. Jeschke befaßt sich dort mit dem Abschnitt ›Hölderlin‹, in dem die Zeilen „Doch uns ist gegeben / Auf keiner Stätte zu ruhn“¹³⁹ verarbeitet werden. Die fließenden Klangbewegungen im Raum werden in Beziehung zur dichterischen Aussage gesetzt: „Die kompositorische Vorstellung der Ortlosigkeit der Menschen wird damit selbst omnipräsent; die nicht klar definierbaren und räumlich fixierbaren Klänge scheinen sich zugleich endlos im Raum auszubreiten. Der vorgestellte Nicht-Ort der Menschen besetzt, scheinbar unabänderlich und ununterbrochen, den Klangraum.“¹⁴⁰ Jeschkes Ausführungen gipfeln, PROMETEO betreffend, in dem Gedanken, der Nicht-Ort des Menschen in der Moderne werde durch den Nicht-Ort der Klänge ausgedrückt.

Aber wie ist dieser Nicht-Ort des Menschen in der Erfahrung empirisch überhaupt repräsentiert?

Ich beziehe mich zunächst auf die strukturalistische Anthropologie, die die Folgen der Auflösung von Utopien in der weit fortgeschrittenen Moderne diskutiert hat. Der Nicht-Ort ist, wie Marc Augé ausführt, ein Phänomen der „Über-Moderne“¹⁴¹ – ein Phänomen, das sich durch den Mangel an Identität, Authentizität, Geschichte und Bindung sowie durch ein Übermaß an Funktionalisierung, Flexibilisierung, Auslagerung und Verinselung, kurz, durch Erfahrung von Entortung auszeichnet. Auffällig ist dabei weiterhin, wie ein religiöser Subtext die Kommentierung des ganzen Spätwerks begleitet und die Klangbewegungen semantisch erhellen möchte. Weshalb das Motiv des Wanderns und die Suche nach Identität kulturgeschichtlich noch weiter zu fassen ist, zeigt die spirituelle wie körperliche Dimension des Wanderns als Pilgerschaft: die Wallfahrt. Raumbildendes Tun wird zur existentiellen Erfahrung. Ein Pilger, der bei-

continent, 1805-1834, 36 Bände); Charles Darwins Reisen motivierten seine Evolutionstheorie (*Voyage of a naturalist round the world*, 1845; *On the origin of species by means of natural selection*, 1859; *The descent of man and selection in relation to sex*, 1871).

¹³⁹ Friedrich Hölderlin 1990: »Hyperions Schicksalslied«, in: *Werke in einem Band*, München, S. 69.

¹⁴⁰ Jeschke 1997: S. 243.

¹⁴¹ Marc Augé 1994: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main, vgl. S. 92ff.

spielsweise die Strecke von Venedig nach Santiago de Compostela zu Fuß zurücklegen wollte, konnte weder wissen, ob er sein Ziel je erreichen, noch ob er seine Heimat jemals wiedersehen würde. Wallfahrten von Venedig nach Santiago de Compostela sind seit dem 12. Jahrhundert bezeugt. Eine Strecke von ca. 2100 Kilometern trägt die Erfahrung einer Unendlichkeit in sich, die ohne Bindung, ohne *religio* nicht ausgefüllt werden kann. „Diese Religiosität wirkte mentalitätsformend und war ihrerseits Ausdruck eines kollektiven Bewußtseins, das im Wunder sowohl Ursache wie Resultat des Glaubens sah. Die Pilgerschaft war auch Symptom der Unruhe, der in physischer Bewegung ablesbaren Suche nach dem Heil, der Erkenntnis, dem Neuen schlechthin.“¹⁴² Ein Pilger des Mittelalters identifiziert sich mit dem Wandern als einer in sich selbst begründeten sinngebenden Tätigkeit.

Deren existentielle Eigenschaft entspringt der Leiblichkeit. „Gerade damit dient der Körper als Medium der Formenbildung, der Expression und Sichtbarkeit von Einschränkung bishin zum alternativlos richtigen Vollzug.“¹⁴³ Weiter betont Luhmann unter Bezug auf die Wallfahrt, „noch im Mittelalter ist die Bewegung des Körpers“ offenbar wichtiger als die innere Prüfung der Einstellung. Grundelement ist der einzelne Schritt, der daran erinnert, daß das Wandern symbolisch für den Lebenslauf und synonym für die soziale Konstruktion des Körperraums steht, die das Wissen um dessen Vergänglichkeit einschließt. Deshalb sei hier wiederholt: „Jeder handlungstheoretische Bezug auf den Raum setzt zwangsläufig bei der Körperlichkeit des Menschen an.“¹⁴⁴

Jeder Schritt also stellt ein Moment einer körperbezogenen Disziplin dar, die auf elementare Weise *raumschaffend* und *raumaneignend* ist. Schritte, führt Michel de Certeau aus, „weben die Grundstruktur von Orten“, und: „Sie können nicht lokalisiert werden, denn sie schaffen erst den Raum.“¹⁴⁵ In *Sein und Zeit* bezeichnet Heidegger die Straße als das „Zeug zum Gehen. Beim Gehen ist sie mit jedem Schritt betastet und scheinbar das Nächste und Realste des überhaupt Zuhandenen, sie schiebt sich

¹⁴² Joachim Ehlers 1987: *Geschichte Frankreichs im Mittelalter*, Stuttgart · Berlin · Köln · Mainz, S. 83.

¹⁴³ Luhmann 2002: S. 190.

¹⁴⁴ Löw 2001: S. 128.

¹⁴⁵ Michel de Certeau 1988: *Kunst des Handelns*, Berlin, S. 188.

gleichsam an bestimmten Leibteilen, den Fußsohlen, entlang.“¹⁴⁶ Insofern erhebt sich nun die Frage, ob dann nicht eine Selbstverortung durch das Wandern auf ein Paradox hinauslaufen muß: und zwar deshalb, weil der Ort des Wanderers sein Gehen ist, das Gehen aber – ähnlich wie der Ton selbst – zugleich einen Nicht-Ort repräsentiert. Hier kommt es darauf an, das Gehen als einen Prozeß zu verstehen, als einen transitorischen Zustand, in dem es, wie sich in der Inschrift andeutet, gar kein Ankommen geben muß: „Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen.“¹⁴⁷

4.3.4 Tableau der Toponymien

Daß sich die Wirksamkeit städtischer Eigenlogik daran bemißt, was sie an Außenreferenzen zuläßt, benötigt und sich dadurch erst gerade definiert, kann man anhand eines besonderen Merkmals in Nonos Schaffen beobachten. Sein Werkverzeichnis dokumentiert eine netzwerkartige, toponyme Struktur sozialer, symbolischer und topographischer Titelungen. Es umfaßt neben einundsechzig vollendeten Werken eine Anzahl von Frühwerken, abgebrochenen und weiterverwendeten Arbeiten sowie Skizzen – entfallen mehr als die Hälfte der Werktitel auf Personen, historische, dichterische und mythologische Figuren, Orte, Städte und Länder.¹⁴⁸ Weil der Lebenslauf eines jeden Menschen durch sein Verhältnis zu Orten definiert ist, bilden genau jene, von Sombart benannten „räumlich-geographischen, körperlich-anthropomorphen“¹⁴⁹ Koordinaten einen Sinnzusammenhang, der jeder Biographie ein einzigartiges Profil verleiht: Das Verzeichnis wird lesbar als eine ›Karte‹ toponymer Beziehungen, an deren Schnittpunkten der Komponist steht und sich sozial definiert. Die folgende Übersicht ist geordnet nach Beziehungsstrukturen und Themenfeldern:

¹⁴⁶ Heidegger 1993: S. 107.

¹⁴⁷ Certeau 1988: S. 197.

¹⁴⁸ Ich stütze mich auf Werkverzeichnisse von Drees 1999: [Artikel] *Luigi Nono*, in: Hans-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.): *Komponisten der Gegenwart*, 17. Nachlieferung, München sowie das Verzeichnis des Archivio Luigi Nono (<http://www.luiginono.it>). Mehrfachnennungen sind möglich, Orts-, Personen- und Sachbezüge können sich mit anderen Aspekten überschneiden.

¹⁴⁹ Sombart 1992: S. 108.

- (A) Namen der Familie und von Freundschaften; Namen, die mit dem Eintreten für bestimmte politische Ziele verknüpft sind; Namen, die mit der Verwirklichung von künstlerischen Zielen verbunden sind; Namen der Mythologie, deren Funktion sich auf die Reflexion ästhetisch-politischer Zielvorstellungen bezieht.¹⁵⁰
- (B) Venedig als Ort des Wohnens und als topographischer und historischer Klangraum; Orte einer Topographie des Grauens, die ins kollektive Gedächtnis der Menschheit eingegangen sind oder eingehen sollten; Orte einer Topographie des Scheiterns; der Ort des Wanderns; Thematisierung der Arbeitsbedingungen an Orten; Orte der Kulturlandschaft; der Ort als kultureller Hinweis; Orte der Wahrnehmung; Utopien, Eutopien und Nicht-Orte.
- (C) Länder, gegen die Anklage erhoben wird, in denen Befreiungskämpfe stattgefunden haben; Länder-Propaganda, Länder-Symbole.

(A)

Nonos Frau Nuria	<i>Liebeslied</i> (1954; Text vom Komponisten)
Nonos Töchter	<i>"Ha venido". Canciones para Silvia</i> (1960), <i>Per Bastiana – Tai-Yang Cheng</i> (1967)
Komponisten	<i>Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg</i> (1950; Nonos Schwiegervater), <i>Per Paul Dessau</i> (1974), <i>Con Luigi Dallapiccola</i> (1979), <i>Omaggio a György Kurtág</i> (1983), <i>A Pierre [Boulez]. Dell'azzurro silenzio, inquietum</i> ¹⁵¹ (1985)
Künstler	<i>Omaggio a Vedova</i> (1960; venezianischer Maler), <i>A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili</i> (1984; venezianischer Architekt), 2°) <i>"No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij"</i> (1987; Regisseur),

¹⁵⁰ Unveröffentlicht bleibt die Gelegenheitsarbeit von etwa 15 Sekunden Dauer *Piccola gala notturna veneziana in onore dei 60 anni di Heinrich Strobel* (1958) als ehemaligem Leiter der Musikabteilung des SWF.

¹⁵¹ »Inquietum«: Darin ist eine Anspielung auf den Schluß des Essays »Begriff und Symbole der ewigen Wiederkunft« von Massimo Cacciari enthalten. In ders. 1986: *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt, vgl. S. 105.

La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più caminantes con **Gidon Kremer** (1988/89; Geiger)

Schriftsteller,
Philosophen

Drei Epitaphe für **Federico García Lorca** n. 1: *España en el corazón*; n. 2: *Y su sangre ya viene cantando*; n. 3: *Memento*.
Musiche per »Die Ermittlung« di **Peter Weiss** (1965),
Non consumiamo Marx (1969),
Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari (1986),
Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès (1987)¹⁵²

Dichterische und
mythologische
Figuren

Cori di Didone (1958; Text: Giuseppe Ungaretti),
Canciones a Guiomar (1963; Text: Antonio Machado y Ruiz),
Fragmente - Stille, An Diotima (1979/80; nach Fragmenten
Friedrich Hölderlins),
Io, frammento dal Prometeo (1981; Texte: Rainer Maria
Rilke, Massimo Cacciari),
Prometeo. Tragedia dell'ascolto (1981-1984/1985; Textzus.:
Massimo Cacciari)¹⁵³

Vom ›Aufheben‹ des
Ortes: ermordete und
verschwundene Per-
sonen

Il canto sospeso (1955; Abschiedsbriefe hingerichteter Perso-
nen),
¿Donde estás, hermano? (1982; Plakat-Text aus Südame-
rika)

(B)

Venedig,
Venezianische
Mehrchörigkeit

...sofferte onde serene... (1976; Resonanzen über der Lagune),
Caminantes Ayacucho (1986-1987; **Mehrchörigkeit**),
Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari (1986),
2° “*No hay caminos, hay que caminar ... Andrej
Tarkowskij*”,
Prometeo. Tragedia dell'ascolto (**Klangraum Venedig**),
Per Bastiana – Tai-Yang Cheng (**Mehrchörigkeit**)

Orte des Gedenkens:

La victoire de Guernica (1954; Text: Paul Eluard),
Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima (1962; Text:
Günter Anders, José Emilio Pacheco, Cesare Pavese),
Ricorda così ti hanno fatto in Auschwitz (1966; Peter Weiss),
Caminantes Ayacucho (1986-1987; Text: Giordano Bruno)

¹⁵² Weiterverwendete Arbeiten: **Julius Fucík**, *I° episodio* (1951) und *Frammento dal »Lenin«* di **Vladimir Majakovskij**. *II° studio da »España en el corazón«* (1952). Giuseppe Ungaretti, Giacomo Leopardi und die Terroristin Ulrike Meinhof erscheinen in Verbindung mit weiteren projektierten Werken (Drees 1999).

¹⁵³ Ein **Manfred** nach Lord Byron bleibt eine projektierte Arbeit (Drees 1999).

Wege und Orte gescheiterter Revolutionen	<i>Como una ola di furza y luz</i> (1971-1972) ¹⁵⁴ , <i>Al gran sole di carico d'amore</i> (1972/74; Textzus. vom Komponisten; Paris 1871-Petersburg 1905-Moncada 1953)
Arbeitsverhältnisse	<i>La fabbrica illuminata</i> (1964)
Landschaften der Empfindung	<i>La terra e la compagna</i> (1957; Text: Cesare Pavese)
Ort Neuer Musik	<i>Post-Prae-Ludium n. 1 "per Donau[eschingen; erg. v. Verf.]"</i> (1987)
Symbolischer Ort	<i>A floresta é jovem e cheja de vida</i> (1966)
Bewegung, Nicht-Ort	<i>Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari; Caminantes Ayacucho</i> (s. o.), 2°) <i>"No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij"</i> <i>La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più caminantes con Gidon Kremer;</i> <i>"Hay que caminar" soñando.</i>
(C) Italien	<i>Da un diario italiano</i> (1964)
Spanien	Lorca-Epitaphe: n.1: <i>España en el corazón</i> ; n. 3: <i>Memento. Romance de la Guardia civil española</i>
Polen	<i>Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco '58</i> (1958/59), <i>Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2</i> (1982)
Algerien	<i>Intolleranza 1960</i> (1960/61)
VR China	<i>Per Bastiana – Tai-Yang Cheng</i> (Symbol China)
Vietnam	<i>Siamo la gioventù del Vietnam</i> (1973)

Abb. 21: Luigi Nono, Tafel der toponymen Beziehung seines Werks.

¹⁵⁴ Zum „Langen Marsch“ vom tiefen zum hohen Register“, als strukturelle Metapher des Aufstiegs, politisch verwendet von Mao-Tse Tung; siehe Nono 1975: S. 144. COMO UNA OLA DI FURZA Y LUZ ist eine Gedächtnismusik auf den Tod von Luciano Cruz, einem Politiker der chilenischen Linken.

4.4 Karlheinz Stockhausen: Raummusik in der Hyperrealität

Die Reichweite der organisatorischen Durchstrukturierung und die weltanschauliche Ausrichtung der Musik Karlheinz Stockhausens scheint den Rahmen dessen überschreiten, was als urbanisierte Musik im engeren Sinne beschrieben werden könnte. Stockhausens Ästhetik ist tief in der Mediatisierung von Musik verankert, deren weltgesellschaftliche Dimension während der 1950er und 1960er Jahre als Gegenstand einer globalen Praxis erkennbar wird, alle Musikbereiche erfaßt und zu neuen Stilentwicklungen motiviert. Diese Ästhetik wird im Verlauf einiger Jahre religiös codiert und dabei globalisiert.

Die Möglichkeiten Stockhausens sind im Zusammenhang mit einer Stunde Null im westlichen Nachkriegsdeutschland zu sehen. Zufälligerweise hatten beim NWDR – als Vorgänger des WDR – in Köln personelle Voraussetzungen bestanden, den Wiederaufbau der medialen Infrastruktur mit der Förderung von Avantgardemusik und der Einrichtung eines Studios für elektronische Musik verbinden zu können. Dadurch wurde der WDR nicht nur zu einem Faktor der Stadtentwicklung Kölns: die Entstehung einer neuen Wissen-Raum-Koppelung ist erkennbar.¹⁵⁵

Hinsichtlich des Niveaus der organisatorischen Durchstrukturierung geht es, wie bereits am Beispiel der Äußerungen Stockhausens zum Raumklima, der Bestuhlung und Lage von Konzertsälen zu sehen war (GRUPPEN, CARRÉ, KONTAKTE, vgl. Kap. 4.2.1), um Fragen der Optimierung von Aufführungen. Alle Faktoren, die von dem musikalischen Eindruck ablenken könnten, werden erfaßt: Empirisch und physikalisch kann sich Stockhausen darauf berufen, daß für die akustische Struktur, die Hörsamkeit eines Raums tatsächlich jeder noch so unbedeutend erscheinende Faktor der innenarchitekturealen Einrichtung Einfluß auf die Klangqualität erlangen kann.¹⁵⁶ So gerät die minutiöse Beschäftigung Stockhausens mit tertiären künstlerischen Produktionsfaktoren, die ursprünglich außerhalb des kompositorischen Interessenbereichs angesiedelt waren, mehr und

¹⁵⁵ Vgl. ausführlich Custodis 2004: S. 53ff., 57ff. und S. 75-93.

¹⁵⁶ Dem widmet sich der Band *Räume zum Hören*, = *arcus. Architektur und Wissenschaft*, Band 6, Köln 1989.

mehr in das Blickfeld des Komponisten. In der Durchrationalisierung der (tertiären) Produktionsfaktoren einer Aufführung bricht sich das Konzept einer Logistik der Wahrnehmung Bahn, um die Gesamtsituation so emergent wie nur möglich zu gestalten.¹⁵⁷ In ausführlichen Dokumentationen zur Aufführungsweise, die den Partituren vorangehen und nicht nur auf die Spieltechnik begrenzt sind, wird Zeugnis davon abgelegt, was es mit der Produktion von Atmosphäre als Teil einer Rationalisierung von räumlichen Rahmenbedingungen, die schon bei der Komposition mitbedacht werden, auf sich haben kann. Stockhausens Reproduktionsverständnis wird gleichsam selbst parametrisch. Organisatorisch gehört eine solche Vorgehensweise zum Planungsgeschehen gesamt-künstlerischer Interessen. Bei genauem Hinsehen dient die Durchdringung des Geschehens – ähnlich wie bei einem Zeremoniell – der präzisen Ausrichtung auf einen Ereignispunkt, der alle anderen Möglichkeiten einschränkt.¹⁵⁸ Raum ist nicht nur *mehr* als eine physikalische Größe; faßt scheint er den Begriff des Atmosphärischen selbst zu sprengen, da Stockhausen „die geistige Qualität des Musikerlebnisses“¹⁵⁹ von den *richtigen* Aufführungsbedingungen, von der *richtigen* Einrichtung und Behandlung des Raums oder des Konzertsaals abhängig macht. Als spirituelle Größe verstanden, wird räumliches Musikerleben nochmals überhöht. Dessen *Wie* und seinem Kontext gelten die nachfolgenden Darstellungen.

Mit dem Kugelauditorium anlässlich der Weltausstellung 1970 im japanischen Osaka ging für Stockhausen eine Utopie in Erfüllung, bei der das horizontale Hören – Stockhausen läßt hier die natürliche Klangdiffusion außer acht – in ein dreidimensionales überführt wurde. Gemeint sind Bewegungseffekte, bewirkt durch Überblendungen verteilter Schallquellen im Raum. Das Ereignis wird von Stockhausen als ›musikalische Raumfahrt‹ beschrieben: „*Im Klang zu sitzen, vom Klang umgeben zu sein, die Bewegungen der Klänge, ihre Geschwindigkeiten und Bewe-*

¹⁵⁷ Vgl. Esser 2000 : S. 36.

¹⁵⁸ Vgl. Goffman 1980: S. 70f.

¹⁵⁹ Karlheinz Stockhausen zu TRANS *für Orchester* (1971), in: ders. 1978: *Texte zur Musik 1970 – 1977. Band 4: Werkeinführungen · Elektronische Musik · Weltmusik · Vorschläge und Standpunkte · Zum Werk Anderer*, Köln, S. 181-184, S. 182. Ein Traum inspirierte Stockhausen zu TRANS. Ohne Traumdeutung betreiben zu wollen: Die Nähe zu Messiaen ist unüberhörbar (z. B. stilisierte Vogelstimmen).

gungsformen verfolgen und erleben zu können, schafft tatsächlich eine vollkommen neue Situation des musikalischen Erlebnisses.“¹⁶⁰ Abgesehen von der Raumkonstitution durch das bloße Erklingen von Musik entsteht eine ubiquitäre Klangwirklichkeit, welche die primäre Verräumlichung von Musik zu multiplizieren scheint. Musik wird szenisch ohne Szene: Die Cinematomorphose der Musik, wie ich den medientechnisch inszenierten, mobilen Verräumlichungstypus am Beispiel von Nono bereits bezeichnet habe – wobei im Falle Nonos der Raum Venedigs den konkreten Bezugsrahmen bildete –, läßt hier an die Experimente von Walt Disney und sein Team denken, welche in dem *Fantasound*-Projekt die technische Realisierbarkeit von Bewegungsanalogien zwischen visuellen und akustischen Abläufen im Zeichentrickfilm erprobt hatten.¹⁶¹ Die Cinematomorphose des Klangs als fiktionales Geschehen mündet in Werke wie der OKTOPHONIE (1991), der achtkanaligen elektronischen Musik aus dem Zweiten Akt von DIENSTAG aus LICHT, die ein Kriegsgeschehen allräumlich simuliert. Zur weiteren ästhetischen Beschreibung bietet sich darum der Begriff der Hyperrealität an, welche diese Form der Verquickungen von Raum- und Musikauffassung, von atmosphärischer Konstruktion und Transzendenz charakterisieren soll. Worauf zielt die Selbstbeschreibung Stockhausens in ihren Verbindungen von Musik, Spiritualität und Raum im Rahmen moderner elektronischer Kommunikationstechnologien? Wie ist dieser Raum qualifiziert, oder genauer, wie ist er dimensioniert?

4.4.1 Raummusik im Themenpark

Für Stockhausen besitzt Musik als geistigste aller Künste spirituelle Ausstrahlungskräfte.¹⁶² Dies ist mit der klanglichen Repräsentation mentaler Zustände identisch und weist über das bloß Irdische hinaus. Es ist Sache

¹⁶⁰ Karlheinz Stockhausen 1971: »Osaka-Projekt. Kugelauditorium EXPO 70«, in: ders.: *Texte zur Musik 1963 – 1970. Band 3: Einführungen und Projekte · Kurse · Sendungen · Standpunkte · Nebennoten*, Köln, S. 153-187, hier S. 154f.; vgl. Nauck 1997: S. 202ff.

¹⁶¹ Siehe oben Kap. 4.1.1, S. 353f.

¹⁶² Zur Weltanschauung Stockhausens siehe die Darstellung von Christoph von Blumröder 1993: *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, = *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXXII*, Stuttgart.

der Rezipienten, Sache ihrer inneren Einstellung – womöglich ihrer Verantwortung – das zu erkennen. „Musik, in der sich die Dimensionen erweitern und die auf neue Weise tönt, kann dazu dienen“, so Stockhausen, „ein schnelles Flugschiff zum Göttlichen zu sein.“¹⁶³ Das Erleben von Transzendenz wird auf Korrespondenzen zwischen dem mentalen Nachschwingen von Musik und kosmischen Schwingungsperioden bezogen.

Dem 1965 formulierten Programmtext zu den *MOMENTEN für Solosopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten* (1962-1964, 1969) ist ein Stil von Analogsetzungen zu entnehmen, der Koinzidenzen zwischen mentalen, kosmischen, physikalischen, metaphysischen oder welchen Sachverhalten auch immer als Kausalitäten betrachtet.¹⁶⁴ Das Beispiel *par excellence* ist Stockhausens (und auch Bernd Alois Zimmermanns) Intervall-Zeit-Analogie, in dem jeweils ein Maßraum dem anderen als Meßraum unterstellt wird. Wie und was ein Rezipient jedoch miteinander zu verknüpfen bereit ist – dabei soll er sich „ganz auf sich selbst verlassen“, er soll, konzidiert Stockhausen im Einführungstext, „die neuen Mittel auf sich wirken lassen und alle Verantwortung für die Entscheidung tragen, welche Mittel er anwenden will und welche nicht.“¹⁶⁵

Die Konsequenz, mit der Stockhausen die Entwicklung seiner Ideenwelt betreibt, ist insofern bemerkenswert, als daraus nicht nur eine Raum- sondern eine ganze Weltkonstruktion hervorgeht. Der Musikwissenschaft, in der die Kontinuität der Gegenstrebigkeit von Ideengeschichte

¹⁶³ Karlheinz Stockhausen 1978: »Vier Kriterien der elektronischen Musik«, in: ders. 1978: *Texte zur Musik 1970 – 1977. Band 4*, Köln, S. 360-401, hier S. 401. Welche Bedeutung dem Geist als Transportmedium zukommt, berührt ein theologisches Problem. Nur die Befähigung des Denkens, große Strecken sofort zurücklegen zu können, weist der Theologie einen Ausweg aus dem Dilemma, wie die Himmelfahrt Christi, nachdem der Astronom Ole Rømer (1644-1710) im Jahre 1675 die Endlichkeit der Lichtgeschwindigkeit nachgewiesen hatte, vorstellbar ist. Ein Theologe kommentierte die Geschwindigkeit einer Kanonenkugel, mit der Christus gen Himmel gefahren sei, mit dem Kalauer: „Dann fliegt er heute noch.“ Hans Blumenberg 1997: »Die Geschwindigkeit der Himmelfahrt«, in: ders. 1997: *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt am Main, S. 205.

¹⁶⁴ Siehe dazu die maliziöse, polemische Kritik des Informatikers Bernd Mahr 2001: »Die Borniertheit des Messens«, in: *Kursbuch, Der laufende Schwachsinn*, Heft 145, September 2001, Berlin, S. 41-58, hier S. 46.

¹⁶⁵ Karlheinz Stockhausen 1971: »MOMENTE (1962) für Solosopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten«, in: ders. 1971: S. 31-39, hier S. 35.

und Sozialgeschichte Bestand hat, unterbreitet Stockhausen (mit B. A. Zimmermann) dem Feld der Musikforschung das Angebot einer Übersetzung der kosmologischen Musikmetaphysik für die Moderne, welche die Proportionenlehre zwanglos mit den Naturwissenschaften verbindet.¹⁶⁶ Aber: Bezüglich der Logik der künstlerischen Felder gehört dies zur Leistungsfähigkeit der feldspezifischen *illusio* (vgl. Kap. 1.4.1)

Technologie und Spiritualität sind für Stockhausen nicht nur nicht auseinanderdividierbar, sondern für eine umfassende musikalische Innovation von Kommunikation vielmehr unverzichtbar. Denn beide bedingen einander, ja das Medium Elektronik vermittelt ideal zwischen Materie und Geist, verkörpert von der elektronischen Musik. Größtmögliche Verräumlichung von Musik als Kommunikation von transzendenten Zuständen ist möglich sowohl durch Koppelung von Musik an dieses Medium, sei es reproduktiv oder generativ, als auch durch die Entkoppelung von Ort und Zeit. Wellen der verschiedensten Art durchqueren nicht allein unsere Welt, das ganze Universum nimmt daran Teil. Wellen oder Schwingungen betrachtet Stockhausen darum als eine physikalisch objektivierbare Universalsprache¹⁶⁷, geeignet, durch Transformation dem einen oder anderen Wahrnehmungsmedium zugänglich gemacht zu werden. Schließlich wird ja alles – Licht, Schall, Geruch, Druck, Geschmack – vom Nervensystem in elektrische Impulse umgewandelt und an das Gehirn weitergeleitet, das aufgrund seiner Struktur die Impulse topologisch differenziert. Bereits während der Aufklärung – ohne etwas von Neurophysiologie zu wissen – wurde kontrovers über die geometrische und kognitive Transformierbarkeit von Sinneseindrücken diskutiert. Eine Quelle künftiger Unschärfen zwischen Esoterik und Wissenschaft tut sich auf.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Eine Intervallproportion verhält sich zur Temporelation z. B. wie die große Terz als Verhältnis von 4 : 5 zum Tempo von 80 : 100 Vierteln^{-min}. Carl Dahlhaus hat solche kompositionspraktischen Entscheidungen vorsichtig als „sekundäre Rationalisierung“ umschrieben. Carl Dahlhaus 1978: »Vom Mißbrauch der Wissenschaft«, in: ders.: S. 388-398, hier S. 389. Objektiv betrachtet handelt es sich jedoch nur um ein Beispiel für angewandte Theorie.

¹⁶⁷ Karlheinz Stockhausen 1978: »Gespräch mit holländischem Kunstkreis. Zweites Gespräch«, in: ders. 1978: S. 478-549, vgl. hier S. 533f.

¹⁶⁸ Joachim Gessinger 1994: *Auge und Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700 - 1850*, Berlin. Vgl. Cassirer 1999: S. 516f. und ders. 1997: S. 114.

Musik als vielleicht sinnlichster Ausdruck von Wellentypen, die es nach Stockhausens Ermessen gibt, verweist eben wegen dieser Sinnlichkeit auf Wellentypen höherer Ordnung, die nicht nur psychische Bewegung, also Emotion auslösen können, sondern mit transzendenten Kräften im Bunde stehen. Stockhausens Raumfahrtmetaphorik – für seine welt-raumbezogene Musik hat der Komponist die Bezeichnung ›astronische Musik‹¹⁶⁹ gefunden – ist Ausdruck eines Kommunikationswillens, der Musik einsetzt, um Anschlußbildungen zu ermöglichen, die *weltgesellschaftlich* ausstrahlen. Das Konzept, mit dem Klangobjekte „eine höhere Einheit“¹⁷⁰ erreichen – mit anderen Worten: durch Elektronik operativ dekonstruiert werden –, entwickelt Stockhausen in *TELEMUSIK* (1966).

Stockhausen als Pionier einer weltgesellschaftlichen Musikauffassung zu beschreiben, ist ein Gedanke, der sich mit den Themen der *TELEMUSIK*, der *HYMNEN. Elektronische und Konkrete Musik mit Solisten* (1966-1967), die auf einen weltmusikalischen Hintergrund verweisen, und *MITTWOCH* (1992-1998) aus *LICHT* beinahe von selbst aufdrängt.¹⁷¹ Die räumliche Semantik von *MITTWOCH* umfaßt Europa als politisches Gebilde, ein *WELTPARLAMENT* (1. Szene), in klanglicher Hinsicht die Stadt, Flughäfen (*HELIKOPTER-STREICHQUARTETT*, 1992-1993; 2. Szene) als konkrete Startpunkte zum kosmischen Raum. Die Angebot von Spiritualität, wie es von Stockhausen unterbreitet wird, erfolgt mittels einer erlebnisorientiertem Veränderung der Produktstruktur des Gesamtkunstwerks, und zwar bereits vor *LICHT*. Indem sich Stockhausens moderne Märchenwelt eng an die existierende Wirklichkeit anlehnt, wird durch die stets präsente Differenz zur ihr eine Hyperrealität produziert, wie sie durchaus auch in anderen Bereichen des modernen Lebens angetroffen wird.

Dazu möchte ich nun die Einrichtung der Themenparks ins Spiel bringen. Deren wissenschaftliche Thematisierung wurde maßgeblich von Jean Baudrillard am Beispiel des *Walt Disney World Resort* (Magic King-

¹⁶⁹ Thomas Ulrich 2001: »Karlheinz Stockhausens astronische Musik«, in: *Positionen 46: SternenMusik. Beiträge zur Neuen Musik*, Februar 2001, Berlin, S. 25-28. Ulrich orientiert sich an Karlheinz Stockhausen 1998a: *Texte zur Musik 1984 – 1991. Band 10: Astronische Musik – Echos von Echos*, Kürten, vgl. S. 15-258.

¹⁷⁰ Vgl. Stockhausen 1971: »Telemusik (1966)« und »Interview über *Telemusik*«, S. 75-78 und S. 79-84, hier S. 76.

¹⁷¹ Siehe auch die Untersuchung von Katerina Grohmann 2010: *Karlheinz Stockhausen: Oper Mittwoch aus Licht*, Kassel.

dom 1971, EPCOT 1982) angeregt.¹⁷² Gegenstand des EPCOT, von Blumenberg – der sich auch nach der *Genesis der kopernikanischen Welt* verschiedentlich mit Themen der modernen Kosmologie befaßte – als „Sozialartefakt“¹⁷³ kritisiert, ist die Simulation des Raumschiffs Erde.¹⁷⁴ Paul Rodaway interessiert sich für die Struktur von Themenparks, um die Eigenschaften von Wirklichkeitskonstruktionen zu verstehen und wie sich Konsumenten dazu verhalten.¹⁷⁵ Konstitutionselement ist eine spezifische Übertragung von erzählter Geschichte, Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft als plastisch gewordener Realität. Ihr Kernstück ist Disneys ›*imageneering*‹: „Sinn produziert man, indem man Geschichten erzählt“¹⁷⁶. Gleichsam in einen begehbare Raumsimulator eingebettet, setzt die *Story* die Unterscheidung zwischen Tatsachen und Phantasie außer kraft.¹⁷⁷ Themenparks sind der verräumlichte Ausdruck von Erzählungen, die in der Form fraktalisierter und heterogener Teilstücke existieren und dabei doch immer das Ganze gleichzeitig enthalten: sei es die Illusion eines Besuchs anderer Städte und Länder, sei es die historische Topographie von Erlebnis-, Traum-, Erinnerungs- und Zukunftslandschaften¹⁷⁸, seien es Erlebnisszenarien, wie sich dörfliches Leben in vorigen Jahrhunderten abgespielt *hat*, alles kann nachgestellt werden.¹⁷⁹ „The theme-park is a

¹⁷² Jean Baudrillard 1982: *Simulacre et Simulation*, Paris.

¹⁷³ Hans Blumenberg 1997: »Raumschiff Erde?«, in: ders. 1997: S. 538-540, hier S. 538

¹⁷⁴ Vgl. auch die Thematik von R. Buckminster Fuller 1998: »Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde«, in: ders.: *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, Dresden, S. 10-120. Buckminster Fullers ›Domes‹ werden auch wegen ihres ›kosmischen‹ Aussehens als Hüllen von Themenparks und militärischen Radarstationen verwendet – oder sie dienen als Vorbild für Kugelauditorien bei Weltausstellungen.

¹⁷⁵ Paul Rodaway 1995: »Exploring the Subject in the Hyper-Reality«, in: Steven Pile und Nigel Thrift (Hrsg.) 1995: *Mapping the subject: geographies of cultural transformation*, London and New York, S. 241-266.

¹⁷⁶ Bolz 2002: S. 109.

¹⁷⁷ Rodaway 1995: S. 257.

¹⁷⁸ *EuroDisney* oder der *Parc Asterix* bei Paris, das *Futuroscope* bei Poitiers.

¹⁷⁹ Davon zu unterscheiden sind museumspädagogische Umsetzungen von Forschungen der experimentellen Archäologie, die heute ähnliche Strukturen zur Veranschaulichung benutzen: so traditionelle Prozesse der Selbstversorgung aus eigener Landwirtschaft, Herstellung von Kleidung und Tracht, Schmiede- und Haushaltsprodukten, regionaltypischer Hausbau, regionale Küche, Schulalltag, Feste. Dokumentationen über die Veränderung der Strukturen durch die Indu-

place, it has a physical reality in itself, and however fantastical its creations, once the visitor enters the park they are participant in that fantasy.”¹⁸⁰

Die Geschichte wird mittels Routenvorschläge durch den Park manövriert, wobei der Themenkomplex in episodische Elemente zerlegt und fragmentiert wird. Ein Themenpark verräumlicht bereits vorhandene räumliche Strukturen, versetzt sie in den atmosphärischen Zustand einer zweiten Transzendenz, was einer Realitätsverdoppelung entspricht. Wesentlich für einen Themenpark ist die möglichst vollständige Erfassung und Durchgestaltung aller raumkonstituierenden Faktoren. Das verbindet den Themenpark mit der Kunstform der Installation. Auch Installationen sind durch weitreichende Vorstrukturierungen des Kunsterlebens durch ein konzeptionelles Arrangieren und atmosphärisches Einstimmen von Räumen charakterisiert (Inszenierung und Attraktion der Objekte, Einbettung in Konzepte statt Erzählungen).¹⁸¹ Installation und Themenparks beruhen strukturell auf der Konzeptualisierbarkeit oder Steuerbarkeit des Rezeptionsverhaltens ihrer Besucher oder ihres Publikums. Die Offenheit der Bewegungsmuster, die ein Publikum wählt, muß von der planenden Theorie mitbedacht werden. Als Erscheinungsform einer Hyperrealität – wie von Rodaway am Beispiel von *Disney World* gezeigt¹⁸² – intendiert die räumliche Strukturierung in Stockhausens Werken die Schaffung einer transrationalen Erlebniswelt als künstlerisch-religiöse „Inszenierung spirituellen Mehrwerts“¹⁸³. Selektion aufgrund spontaner Entscheidungen, diese oder jene Richtung einzuschlagen, diesen oder jenen Blickwinkel einzunehmen oder auszulassen, relativiert jedoch die Annahme von vollkommener Steuerbarkeit der (Rezeptions)Wege durch die Direktiven einer Installation¹⁸⁴ oder eines Themenparks.

LICHT weist eine vom Komponisten vorgesehene – Arrangements von größeren oder kleineren Teilstücken – Angebotsstruktur auf, aus de-

strielle Revolution oder wechselhafte politische Verhältnisse ergänzen die Darstellungen.

¹⁸⁰ Rodaway 1995: S. 259.

¹⁸¹ Rebentisch 2003: vgl. S. 162ff.

¹⁸² Vgl. Rodaway 1995: S. 258.

¹⁸³ Bolz 2002: S. 91.

¹⁸⁴ Vgl. Rebentisch 2003: S. 165f.

nen Rezipienten und Interpreten nach Belieben wählen können. Dank der Allgegenwart der *Formel* ist das Ganze stets repräsentiert. LICHT besitzt eine Handlungsstruktur, die sich entlang eines heilsgeschichtlichen Roten Fadens als kontingent, heterogen, redundant, unwahrscheinlich, unvorhersehbar und in vieler Hinsicht doch als zutiefst vertraut darstellt. Der Erzählverlauf bündelt Konfigurationen von Absurdem Theater, Action, Alltagsereignissen, Bildungsreise, Biographie, Comic, Fantasy, Flugshow, Humoristik, Initiation, Kitsch, Konzert, Kosmologie, Liturgie, Live-Übertragung, Multimedia, Pantomime, Pop-Art, Quatsch, Rituale, *science fiction*, Sex, Slapstick und Tanz. Alles, was das Musiktheater an Wunderbarem, Widersprüchlichem, Unwahrscheinlichem, Irritierendem zu bieten hat, ist hier versammelt und bringt eine Wirklichkeit eigenen Rechts zum Erscheinen, der die Dimensionen des „Ereignischarakter[s] von Zeit und Raum“¹⁸⁵ benennt. Der Beitrag Stockhausens zur ›Erlebnisgesellschaft‹ im Hochkulturschema wird deutlich.¹⁸⁶ Die musikalische, konkret-räumliche und rituelle Raumorganisation produziert einen ästhetischen Überschuß, dessen inhaltliche Konkretion sich zwar dem rationalen Zugriff entzieht, aber als solche völlig transparent erscheint: Es geht darum, „das Verhältnis zwischen Simulation und Realität zu verwischen.“¹⁸⁷

Die Leistung künstlerischer Erlebnisrationalität besteht darin, eine polykontextuelle Gemengelage aus Wechselwirkungen, Mischungen und Verschmelzungen der Erlebnisschemata beobachten zu können. Kunst hat ihren Ort an der Schnittstelle der Erlebnisrationalitäten und macht den Weg frei für Luhmanns These: „Das Kunstsystem vollzieht Gesellschaft an sich selbst als exemplarischem Fall.“¹⁸⁸ Etwa, indem raumbezogene Kunst der Avantgardeskultur Anschluß an Erlebnisschemata der Popularkultur findet: und zwar im Event, einem Geschehen, das eine sorgfältige Durchstrukturierung der Raumkonstitution und Raumausnutzung erfordert. Dazu werden Raum und Verräumlichung operativ und logistisch ver selbstständig, so im HELIKOPTER-STREICHQUARTETT (1992-1993).

¹⁸⁵ De la Motte-Haber 1999: S. 239.

¹⁸⁶ Gerhard Schulze 1993: *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt / New York, S. 142ff.

¹⁸⁷ Löw 2001: S. 225.

¹⁸⁸ Luhmann 1997: S. 499.

4.4.2 Kulturalisierung des Religiösen im Feld der musikalischen Avantgarde

Das spirituelle Anliegen Stockhausens in der Nähe einer säkularen Eventkultur angesiedelt vorzufinden, ergibt sich aus einem historischen Rückblick. Die Rezeption seiner Musik in einigen Bereichen der entstehenden Pop-Kultur ist in den 1960er Jahren vom Komponisten bereits selbst mit Genugtuung beobachtet worden – gemeint ist etwa die Anfrage der Beatles, das Bild des Komponisten auf dem Cover des Albums SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB (1967) abbilden zu dürfen –, und zwar auf der Grundlage zeitweise gemeinsam geteilter kultureller, sozialer und religiöser Affinitäten.¹⁸⁹ Schauen wir dazu auf die semantische Rahmumgebung des Programms der HYMNEN.

Die HYMNEN verarbeiten und transformieren Symbole nationalstaatlicher und politischer Repräsentation und kontextualisieren sie: Nationalhymnen, politisches Liedgut (>Internationale<) und dokumentarisches Klangmaterial aus der Festtags- und Alltagswelt der Kulturen. Für den Schlußabschnitt hat Stockhausen zusätzlich eine eigene Hymne kreiert: die Hymne eines utopischen Weltreichs, die „*Hymnunion* in der *Harmonie* unter *Pluramon*“¹⁹⁰. Abgeleitet von der Schweizerischen Nationalhymne als Symbol für Neutralität, könnte man den Vorgang als einen Ausdruck für den visionären Humor des Komponisten halten. Doch in dem 1973 entstandenen Beitrag *Weltmusik* setzt sich Stockhausen anfangs kritisch mit den Folgen des (soeben formal zu Ende gegangenen) Kolonialismus und des Tourismus auseinander¹⁹¹, dazu stützt er sich auf nicht näher benannte ethnologische Arbeiten.¹⁹² Daß afrikanische Nationalhymnen

¹⁸⁹ Siehe die Homepage www.stockhausen.org.

¹⁹⁰ Karlheinz Stockhausen 1971: »HYMNEN. Elektronische und Konkrete Musik mit Solisten«, Einführungstext, in: ders. 1971: S. 96-101, hier S. 97.

¹⁹¹ Stockhausen 1978: vgl. S. 468ff.

¹⁹² Während der 1960er Jahre wurden Schriften von Claude Lévi-Strauss von den Komponisten der Avantgarde rezipiert, weil sie den Strukturalismus von Lévi-Strauss dem seriellen Strukturalismus als verwandt befanden. Ungeachtet der Kritik von Lévi-Strauss an Boulez' Vergleichen, ungeachtet der Kritik an der modernen Kunst avanciert *Le Cru et le cuit* (= Claude Lévi-Strauss 1964: *Mythologiques I*, Paris) zu den Schlüsseltexten des Serialismus. Ausführlich untersucht wird der erstaunliche Vorgang bei Umberto Eco 1972: *Einführung in die*

genau Symbole jenes Kolonialismus sind mit seinen bis heute ungelösten ethnischen, sozialen und politischen Hinterlassenschaften, wird einem kompositorischen Pragmatismus untergeordnet. Stockhausen postuliert die Möglichkeit einer ausgleichenden „Simultaneität aller Kulturstufen“¹⁹³ und Gesellschaften. Von der Beobachtung der rituellen und zeremoniellen Musikpraxis in den Kulturen Afrikas, Indiens und Japans erwägt er die Chancen für eine zeremonielle Musik, die sich dazu eignen soll, „das musikalische Spezialistentum zutiefst“¹⁹⁴ zu untergraben. Dabei schließt Stockhausen die kosmologische Vorstellung von Weltmusik der Antike mit einem neuen Begriff von Weltmusik kurz, der die weltweite Verfügbarkeit der Musik aller Ethnien und Gesellschaften beschreibt.¹⁹⁵

Wiederum wird aus einer Koinzidenz der Begriffe eine Kausalität abgeleitet. Deren Zielsetzung besteht darin, mit einem weltgesellschaftlich ausgerichteten Ansatz eine Homogenisierungsidee zu verfolgen, die Erkenntnissen der Gesellschaftstheorie völlig entgegengesetzt ist. Die Kernaussage des Beitrags mit der Vision des fiktiven Reichs des ›Pluramon‹ reduziert das Angedachte auf bekannte europäische Maßstäbe und mündet endlich in das Postulat, eine globale Integrations- und Konservierungsanstrengung sei erforderlich, damit „möglichst viele *kristallisierte Objekte* [i.e. »musikalische Formen aller Kulturen«, auch »tote«, die »gerade durch den Prozeß der Konservierung kristallisieren«, so Stockhausen; Anm. des Verf.] der musikalischen Erdkulturen *zur Orientierung* zur Verfügung stehen.“¹⁹⁶ Dazu muß die globale Integration von Musik bei der Kontaktaufnahme mit außerirdischen Kulturen abgeschlossen sein: Denn die Welt soll sich in der Außenwahrnehmung (kosmische, metaphysische Welt) nicht anders als einheitlich darbieten.

Um diese weltgesellschaftliche Orientierung, die Stockhausens Praxis zugrunde liegt, näher erfassen zu können, ist es notwendig, auf den Charakter der Selbstbeschreibung des Komponisten näher einzugehen: Sie

Semiotik, München, S. 378-382, worin Eco den Serialismus als Produktionsmethode analysiert, sowohl „Geschichte zu erzeugen“ als auch auf „*Produktion*“ an sich aus zu sein (S. 382).

¹⁹³ Stockhausen 1978: »Weltmusik«, in: ders. 1978: S. 468-476, hier S. 472.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 473.

¹⁹⁵ Darauf hat Michael Heinemann reagiert in seiner *Kleinen Geschichte der Musik* (Stuttgart 2004) und zeigt dabei die Transformation des Begriffs auf.

¹⁹⁶ Stockhausen 1978: S. 473.

folgt dem Muster religiöser Kommunikation, die attraktiv ist, weil sie sich dem rationalen Nachvollzug entzieht. Selbst wenn die Musik einfach gefällt, ohne Stockhausens spirituelle Neigungen zu teilen, bleibt genügend Spielraum für Konnotationen übrig, die im kulturellen Umfeld der ästhetisch-religiös beworbenen Stilistik der Musik zu finden sind. Mit dieser Unterscheidung wird explizit nur gesagt, was die Offenheit von Rezeption schon implizit bewirkt: eine Beschäftigung mit der Musik einerseits von der Bedingung zu entkoppeln, sie im Sinne des Selbstbeschreibungsdiskurses nachvollziehen zu sollen, aber andererseits die Legitimität individueller Glaubensvorstellungen oder Lebensstile, weil dem Medium Sinn zugehörig, anzuerkennen, ohne sich ihnen selbst verpflichten zu müssen.

Die Codierung der Selbstbeschreibung folgt Prinzipien religiöser Kommunikation, das heißt: Immanenz wird als Transzendenz kommuniziert.¹⁹⁷ Deshalb muß innere Homogenität der äußeren entsprechen. Werkzeuge, Stoffe, Operationen, Produkt und Medien sind verschiedene Erscheinungsformen des gleichen geistigen, immateriellen Substanz. Der Vorteil von religiöser oder religiös codierter Kommunikation besteht darin, „Eindeutigkeiten zu formulieren, denen man schwer widersprechen kann“¹⁹⁸. Daß Einwände gegen den synkretistischen Zuschnitt der Ideenwelt Stockhausens abprallen, überrascht darum nicht. Obwohl dieser Gedanke keineswegs neu, sondern geradezu trivial ist, gehört es zu den Eigenschaften der Moderne, daß er sich unter bestimmten Bedingungen der gesellschaftlichen Entwicklung immer wieder auf andere Weise stellt. Wie Kunst als autonome und Kunstreligion bietet auch jede esoterische Sinnform als eigene Sinn- oder Gegenwelt das Ziel einer der „Erlösung von der Gesellschaft“¹⁹⁹ an.

Als ursprünglich gläubiger Katholik zählt Stockhausen zu jener Gruppe von Intellektuellen, die sich in den 1960er Jahren gegenkulturellen ›New Age‹-Semantiken zuwenden, welche, von Kalifornien ausgehend, thematisch und ästhetisch in die Praktiken der Popular- und Avant-

¹⁹⁷ Vgl. Luhmann 2002: 77-92.

¹⁹⁸ Dazu Armin Nassehi 2003: »Die Paradoxie der Unsichtbarkeit und die ›Unbedingtheiten‹ von Religion und Moral«, in: ders.: *Geschlossenheit und Offenheit. Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 258-283, hier S. 281.

¹⁹⁹ Luhmann 2002: S. 323.

gardekulturen eindringen. Das Zentrum ist San Francisco, wo sich Präferenzen für östliche Philosophien und Religionen besonders rasch ausbilden konnten.²⁰⁰ Musikerinnen und Musiker aller Stilrichtungen (Pop, Rock, Avantgarde, Jazz, Klassik) machen sich meist auf den Weg nach Indien, zu erlernen, wie die kognitiven Grenzen des Bewußtseins überschritten werden können. Stockhausen bezieht sich auf folgende Schriften:

- Alfons Rosenberg: *Durchbruch zur Zukunft. Der Mensch im Wassermann-Zeitalter* (1958);
- V.-M. von Winter: *Die Menschentypen. Die Psychologie der Tierkreiszeichen* (1959);
- Jakob Lorber: *Der Kosmos in geistiger Schau* (aus: *Das Weltbild des Geistes*);
- das *Urantia*-Buch²⁰¹;
- Schriften der Gurus Hazrat Inayat Khan und Sri Aurobindo.²⁰²

Auf den religionssoziologischen Aspekt solcher Entwicklungen hat Niklas Luhmann hingewiesen. Der Sachverhalt, daß Religion in modernen Gesellschaften *nicht* auf dem Rückzug ist, sondern vielmehr eine Entwicklung durchläuft²⁰³, welche die Bedeutung des Mediums Sinn für die Gesellschaft unterstreicht, begründet Luhmann damit, indem er zur Erläuterung der Zusammenhänge die „technologisch erweiterte Kommunikation (Schrift, Buchdruck, Elektronik) und funktionale Differenzierung“²⁰⁴ anführt. Dies hatte die Entstehung eines weltgesellschaftlichen Religionsystems zur Folge. Schon früher hatte Luhmann darauf aufmerksam gemacht, daß sich die Weltvorstellung entkonkretisiert habe, „gleichsam von Gehalten entleert und ein Führungsbegriff für alles Mögliche“²⁰⁵ gewor-

²⁰⁰ Rolf Nemitz 1986: »Der neue Spritualismus. Über Capras ›Wendezeit‹«, in: *Das Argument* 155, 28. Jg. Januar/Februar 1986, S. 43-56, vgl. hier S. 44.

²⁰¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Urantia>. Letzter Zugriff 17. September 2011. Dazu vgl. auch Wager 1998: S. 191-203.

²⁰² Stockhausen 1978: »Interview I: Gespräch mit holländischem Kunstkreis«, S. 478-549, hier S. 533.

²⁰³ Vgl. z. B. Luhmann 2002: S. 325, 346, 349, wo die Problematik von Aussteigerreligionen an dem Verhältnis von Intellektuellen an der Gesellschaft festgemacht werden, deren Sinndefizite weder die Kirchen (Dogmen, Verniedlichung religiöser Ansprüche) noch Wissenschaft ausgleichen.

²⁰⁴ Ebenda.

²⁰⁵ Niklas Luhmann 1975: »Die Weltgesellschaft«, in: ders. 1975: S. 51-71, h. S. 65.

den sei. So kann die Vorstellung möglicher anderer Welten nach dem Ende des alteuropäischen Gesellschaftsmodells zwar weiterhin gelten, nur eben als Kontingenzformel, gleich, ob es sich um theologische Dogmatiken handelt, um metaphysische Traditionen der Musik der Antike oder eben um gnostische Kosmologien.

So stützt sich die Kosmologie des Urantia-Buchs auf gnostische Traditionen der Spätantike, die kirchengeschichtlich als ketzerisch verurteilt wurden. Stockhausens Rezeption des Buchs steht im Kontext der ›New Age‹-Semantik. Kernstück ist der Kampf zwischen Michael und Luzifer als Thema von LICHT. Urantia unterfüttert die synkretistischen Inhalte mit Wissen aus den modernen Naturwissenschaften und Technologien, die zum Maßstab für eine am Fortschrittsdenken des 19. Jahrhunderts orientierte Anthropologie geworden sind: Da der Mensch als der materiellen Welt angehörig defizitär konstruiert ist, besteht durch Bewußtseinsenerweiterung immerhin Hoffnung auf Besserung.

›Bewußtseinsenerweiterung‹ durch das Erreichen von außerordentlichen Zuständen, herbeigeführt durch Tanz, Meditation und Psychoangeboten oder Drogen, wird zum modischen Zauberwort und massenkulturell vermarktet. Die Aneignung von Musik und Raum in verschiedenen Transformationen, führt der Pop-Theoretiker Peter Wicke aus, wird als „körperliche Selbstinszenierung“ gestaltet. „Aus der Symbiose von Klang und Körper ist hier der verkörperte Klang geworden, der im Ergebnis einer primär körperlichen Performance entsteht.“²⁰⁶ Die Homomorphie von Klang-Raum und Körper-Raum wird evident.²⁰⁷ Innerhalb weniger Jahre durchdringen die Stilisierungsformen der Hippie-Bewegung die Jugendkulturen der westlichen Länder Europas.²⁰⁸ Mit Sex, Drogen, Psychokultur, Spiritualität, Sektenboom, Jazz, Beat- und Rock-Musik werden Themen in die Gesellschaft gespült, die als Alternative zu Staat, Wirtschaft

²⁰⁶ Peter Wicke (Hrsg.) 2001: *Rock- und Popmusik*, = *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 8, Laaber, S. 44.

²⁰⁷ Zu Jugendkulturen und zur Körper-Raum-Beziehung der Hip-Hop-Szene vgl. Löw 2001: S. 102.

²⁰⁸ Tom Schroeder/Manfred Miller 1986: »Haare auf die Szenen. Zur Gegenkultur der HIPPIEYIPPIEYEAHMAKE LOVENOTWARANDFUCK&LUCK-Generation«, in: Deutscher Werkbund e.V., und Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Hrsg.) 1986: *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*, siehe S. 224-232.

und Politik einen neuen Bewußtseins- und Lebensstil propagieren, bürgerliche Tabus aus den Angeln heben – und dabei neue Rituale erzeugen.²⁰⁹ Genauso rasant zeichnet sich das Aufgehen des gegenkulturellen Aufbruchs in der Massenkultur ab. Die Wende ist am Erfolg des Musicals HAIR (1967) ablesbar, das die Heraufkunft des Wassermann-Zeitalters – ein zentraler inhaltlicher Gegenstand der ›New Age‹-Semantik – beschwört. Woodstock geht – im Zeichen des Protests gegen den Vietnamkrieg – als Symbol für eine neue Form der Jugendkultur nur wenige Wochen nach der Mondlandung als erstes Massenevent in die junge Geschichte der Rock-Musik ein (15. bis 17. August 1969).

Nach den Anfängen der Vermarktung von Raumfahrtphantasien durch Walt Disney²¹⁰ wird der Flug des Sputnik 1957 zum Beginn des prestigeträchtigen Wettlaufs zum Mond der beiden Mächte UdSSR und USA. Die Raumfahrt nimmt Einfluß auf die Ikonographie und Semantik der Massenkultur²¹¹, sie avanciert zum Kollektivsymbol des technischen und wissenschaftlichen Fortschritts. Alles dies bildet Stockhausens diskursive Umgebung neben der ›New Age‹-Semantik.²¹² Die Produktion von *science fiction*-Fernsehserien aus deutscher und amerikanischer Produktion wie *Raumpatrouille Orion* oder *Star Trek* ab Mitte der 1960er

²⁰⁹ Vgl. Luhmann 2002: S. 190 und meine Darlegungen zur Semantik des Wanderns bei Nono oben Kap. 4.3.2 und 4.3.3.

²¹⁰ Blumenbergs Ausführungen (1997: S. 538-540) bestätigen den Anteil Disneys an der Prägung der neueren Raumfahrtmetaphorik.

²¹¹ Siehe hierzu die Studie zu den Motiven des amerikanischen Raumfahrtprogramms von Wolfgang Sachs 1994: »Satellitenblick. Die Ikone vom blauen Planeten und ihre Folgen für die Wissenschaft«, in: Ingo Braun und Bernward Joerges 1994 (Hrsg.): *Technik ohne Grenzen*, Frankfurt am Main, S. 305-346.

²¹² Weltraummusiken liegen im Zeittrend: George Crumbs (*1929) Liste von Werken, die kosmischen Themen gelten, beginnt präzise mit der Mondlandung 1969 (NIGHT OF THE FOUR MOONS). Brian Ferneyhough (*1943) legt 1970 ein Orgelwerk mit dem Titel SIEBEN STERNE vor, das nicht durch einen Bezug zu Vorbildern wie der Orchestersuite THE PLANETS op. 32 (1914-16) von Gustav Holst (1874-1934) motiviert ist. Neben Cage spielen Sternemusiken bei Olivier Messiaen bereits eine Rolle im Umfeld geistlicher Themen: *Regard de l'étoile* aus den VINGT REGARDS SUR L'ENFANT JÉSUS (1944), den Sätzen *Joie du sang des étoiles* aus der TURANGALÎLA SYMPHONIE (1946-48), *Le Père des étoiles* aus den MÉDITATIONS SUR LE MYSTÈRE DE LA SAINTE TRINITÉ (1969) sowie als Grundthema in dem Orchesterwerk DES CANYONS AUX ÉTOILES... (1971-74) – um nur einige Beispiele anzuführen.

Jahre erkunden die Möglichkeiten medialer Realitätsverdoppelungen. Die Gesellschaft, in der die *Orion* mit ihrer Crew auf Raumpatrouille geht, hat sich eine ›kybernetische Weltregierung‹ gegeben. Wie in *Star Trek* sind alle ethnischen und historischen Differenzen aufgehoben, auch kosmisch. Ausstattungstechnisch erkundet *Raumpatrouille* die Welt der modernen Kunst. Objekte wie Bügeleisen oder Badezimmerarmaturen werden durch den Inszenierungsstil – frei nach Marcel Duchamp – zu *ready mades* und stoßen, so verwandelt, in die Zukunft vor.²¹³

Die Ikonographie der Weltraumfahrt verbindet sich mühelos mit der Sound-Orientierung der Musikentwicklung der sechziger Jahre. *Science fiction*-Filme und -Serien nutzen zur Illustration die fremdkonnotierte Semantik Neuer Musik. Die Verwendung von Ligetis *ATMOSPHERES* in Stanley Kubricks *2001* markiert die Affinität Neuer Musik zum Spannungsschema. Bedeutsam für Stockhausen werden die Inszenierungen des ›Sun Ra Archestra‹.²¹⁴ Sun Ra stilisiert seine ethnische Herkunft als Schwarzer in Gestalt einer Wesenheit, die von einem anderen Stern stammt.²¹⁵ ›Sound‹ ist das Medium seiner irdischen Präsenz, die Raum-

²¹³ Adorno bezeichnet in der *Negativen Dialektik* – ausgehend von Schönbergs Raumfahrtmetapher bezüglich der Musik zum George-Gedicht des Quartetts op. 10 – das Raketenwesen der 1960er Jahre als kindische Angelegenheit (ders. 1997: vgl. ebenda, S. 391f.). Er entwickelt den Gedanken einer Trivialisierung des Religiösen durch die Weltraumfahrt. Hans Blumenberg beschreibt hingegen mit Blick auf Ernst Jünger die Attraktivität der Raumfahrtmetapher als „Symbol einer Freiheit, die seit je darin bestanden hatte, nicht ans Irdische gefesselt zu sein, und wenn es als Seelenwanderung oder Himmelfahrt gedacht gewesen war. (Blumenberg 1997: S. 210f.)“ Doch selbst „die kühnsten Erwartungen der Spiritualität“ brechen sich nach Blumenberg an der Umkehrung des Blicks, den die Mondlandung von 1969 bewirkt habe: Er macht darauf aufmerksam, daß im astronomischen Rückblick auf die Erde nunmehr deutlich werde, daß jedem Aufbruch ins Weltall die Hoffnung auf Rückkehr unmittelbar eingeschrieben sei. Das birgt eine weitere Pointe: als geradezu *vorkopernikanisch* sei diese Umkehrung zu verstehen, weil die bis jetzt nicht durch Forschungen erschütterte einzigartige Stellung der Erde und des Menschen im Kosmos keinen Beweis erbracht habe, daß die Menschheit „noch eine andere Option als die Erde“ (Blumenberg 1981: S. 787) habe.

²¹⁴ Zu Sun Ra siehe Wolfgang Sandner (Hrsg.) 2005: *Jazz*, = *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 9, Laaber, vgl. S. 159f.

²¹⁵ John F. Szwed 1998: »Nächstes Jahr auf dem Saturn – Sun Rans Schwarzer Utopismus«, in: Diedrich Diedrichsen (Hrsg.) 1998: *Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, Berlin, S. 48-67.

fahrtmetaphorik Ausdrucksform einer ethnisch-spirituellen Emanzipation. Hinsichtlich der Ausstattung lehnt sich Stockhausen für SIRIUS – *Elektronische Musik und Trompete, Sopran, Baßklarinette, Baß* (1975-1977) direkt an Sun Ra an²¹⁶, auch läßt er sich stilistisch vom Free-Jazz anregen.

Im Umfeld der Rockmusik fördert eine psychedelische Klangästhetik Konnotationen, die der Bildung einer kosmischen Semantik der elektronischen Musik entgegenkommen und sich mit ihr überschneiden: Diese erweckt den Eindruck unendlicher, noch nicht erkundeter Räume, die voller Geheimnisse und unbekanntes Gefahren stecken. Aufschlußreich ist in dem Kontext die kognitionspsychologische Lesart des Films *2001* von Gilles Deleuze. In seiner Darstellung verleiht Deleuze der Weltraumfahrt die Bedeutung eines bewußtseinstransformierenden Sinnereignisses: „Kubrick gelangt zu einer Erneuerung des Themas der Initiationsreise, weil jede Reise in die Welt eine Erforschung des Gehirns ist.“²¹⁷ Stockhausen hätte solchen Gedanken wohl zugestimmt.

In den 1960er Jahren verbinden sich spirituelle Erwartungen mit Raumvorstellungen, die aus gesellschaftlichen Entwicklungen hervorgehen.²¹⁸ Im Unterschied zu tribalen Gesellschaften Nord-Amerikas und Australiens mit ihren Religionen und Mythen, im Unterschied zum Religionssystem fördert das polykontextural gewordene religiöse und spirituelle Leben die Entstehung religioöder Formen, die ihre Selbstbeschreibungen aus kulturbezogener, religiöser Kommunikation gewinnen. Luhmann macht dazu auf eine Umorientierung des Religionssystems aufmerksam: aus Religion wird ein Religions-Angebot für Lebensstile.²¹⁹

In dieser Entwicklungslinie steht die Anthropologie des Urantia-Buches, das als Distinktionsstandpunkt die „Fähigkeit der Anpassung an unterschiedliche lokale und sozialstrukturelle Vorgaben, an unterschiedli-

²¹⁶ Die Ausstattung stammt von Mary Bauermeister, Stockhausens zweiter Frau. Siehe Diedrich Diedrichsen 1998: »Verloren unter Sternen: das Mothership und andere Alternativen zur Erde und ihre Territorien«, in: ders. 1998: S. 105.

²¹⁷ Gilles Deleuze 1991: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main, S. 265. Deleuze weist auf Anregungen durch den Kubrick-Forscher Michel Ciment (*Kubrick*, Paris 1980) hin.

²¹⁸ Émile Durkheim 1994: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt am Main, S. 30f., um nun auch direkt an meine Geschichte zu Anfang des Kapitels 4. anzuknüpfen.

²¹⁹ Vgl. Luhmann 2002: S. 340.

che Varianten von Publikum, an unterschiedliche Bedingungen von Inklusion und Exklusion“²²⁰ fördert. Neue Kunstformen und neue Wahrnehmungsformen korrelieren mit neuen Lebensformen und neuen Bewußtseinsinhalten. Nicht zuletzt spielen auch neue Partnerschaften eine wichtige Rolle: so die Begegnung mit Mary Bauermeister, in deren Kölner Atelier unter anderem John Cage und Nam Jun Paik verkehren und Stockhausen mit den Einflüssen aus Pop-Art und der aufkommenden Fluxus-Bewegung auch entscheidende spirituelle Anstöße erhält.²²¹ Die Möglichkeit und Sinnhaftigkeit von Religion in einer säkularisierten Gesellschaft ergibt sich nunmehr, so Luhmann, aus deren Zuschnitt auf eine „polykontextural beobachtbare Welt“²²².

Damit verbunden ist darum zugleich eine Partikularisierung von religiösen Interessen, die an bestimmte soziale, sozialstrukturelle, ethnische oder politische Voraussetzungen lokaler, regionaler oder nationaler Art gekoppelt sind. Deren Merkmal ist eine synkretistische Beschaffenheit, oder sie ist, ohne mit dogmatischen Strukturen *d'accord* zu sein, einem – so Luhmann pointiert – *à la carte*-Prinzip verpflichtet. Allerdings ist das Integrationsvermögen des Religionssystem selbst begrenzt; und so unterbreitet Luhmann den Vorschlag, nichtintegrierbare religiöse Formen dem *System religiöser Kommunikation* zuzurechnen, die zur übergreifenden Leitunterscheidung wird.²²³ Sinn-Angebote unterschiedlichster Provenienz werden als Ausdruck eines homogenen Ganzen genutzt; „unter Bedingungen von Unbestimmtheit zu Bestimmungen zu kommen, Unvertrautes in einer Sprache der Vertrautheit zu sagen“²²⁴, gehören zum kommunikativen Kalkül der künstlerischen Selbstbeschreibung ebenso wie Nichtwiderspruchsfreiheit und die Lust zur prophetischen Unvernunft.

Die Möglichkeit zur spirituellen Konversion Stockhausens ist in seiner religiösen Sozialisation angelegt. DONNERSTAG aus LICHT behandelt Stockhausens eigene Biographie. Die Oper bildet den Mittelpunkt des

²²⁰ Ebenda, S. 347.

²²¹ Zum Einfluß Mary Bauermeisters siehe Custodis 2004: S. 118-126, hierzu S. 126. Siehe auch Mary Bauermeister 2011: *Ich hänge im Triolengitter. Mein Leben mit Karlheinz Stockhausen*, Gütersloh.

²²² Luhmann 2002: S. 284.

²²³ Vgl. ebenda, S. 346f.

²²⁴ Nassehi 2003: S. 281.

Zyklus', und Stockhausen verschmilzt sich mit der Figur des Michael. Wenn wir einen Blick auf die Religiosität der Nachkriegszeit werfen, ist folgende Situation zu beobachten: Bei dem Kampf zwischen Michael und Luzifer respektive zwischen Gut und Böse handelt es sich um ein volkstümlich gewordenes Motiv, eines der Volksfrömmigkeit, das die Erkenntnis des wahren göttlichen Lichts und die Verteidigung des rechten Glaubens zum Inhalt hat. Als Topos wurde der Kampf Michaels gegen Luzifer historisch oft genau dann wiederbelebt, wenn es galt, den Erfolg plutonischer Mächte zu erklären. Und gescheiterte Macht hat schon immer den Beweis angetreten, Hybris oder Ketzerei gewesen zu sein. So ergab es sich fast wie von selbst, den besagten Topos im deutschen Katholizismus in der unmittelbaren Nachkriegssituation vorübergehend wieder aufleben zu lassen: als gesellschaftliche Konstruktion des Bösen, die sich in den Transformationen des Teufels „als Schlüssel der symbolischen Ordnung der Gesellschaft“²²⁵ zeigt. So gewinnt die gnostisch-apokalyptische Symbolik wieder an Attraktion.

Schon 1946 wartete der Philosoph Hans-Eduard Hengstenberg (1904-1998) mit der Schrift *Michael gegen Luzifer. Weg und Ziel katholisch-deutschen Denkens* auf.²²⁶ Die Abkehr von der katholischen Kirche wird darin als tieferer Grund für den Erfolg des Nationalsozialismus angegeben, und deshalb – der Konvertit Hengstenberg holt nun zu einem kühnen Rundumschlag aus – seien Protestantismus samt Aufklärung mit ihm gescheitert. Ob es sich bei der Thematisierung des Kampfes zwischen Michael und Luzifer um eine frühe Applikation handelt, läßt sich derzeit nicht klären. Sicher ist, daß DONNERSTAG eine künstlerische Aufarbeitung eines erlittenen Kriegstraumas vornimmt²²⁷ als ein Merkmal, das auch im Schaffen Hans Werner Henzes immer wieder zu beobachten ist.²²⁸

²²⁵ Vgl. Eder 1988, S. 92ff., hier S. 93 und 96.

²²⁶ Hans-Eduard Hengstenberg 1946: *Michael gegen Luzifer. Weg und Ziel katholisch-deutschen Denkens*, Münster.

²²⁷ Dies bestätigen Ausführungen von Simon Stockhausen in einem Vortrag in Münster am 13. Oktober 2011.

²²⁸ Henze zitiert in der ZWEITEN SYMPHONIE (1949) den Choral WIE SCHÖN LEUCHT' UNS DER MORGENSTERN, den Philipp Nicolai 1597 als Danklied zum Ende einer Pest im westfälischen Unna gedichtet und komponiert hat. Die Pest wird von Henze auf den Nationalsozialismus bezogen.

4.4.3 Homogenisierung heterogener Räume

Da die Weltkonstruktion der HYMNER nahelegt, daß dem kosmischen Austausch von Musik der irdische vorausgehen muß, kulminiert in LICHT der spirituelle und rituelle Charakter von Stockhausens Werk, der seine Produktion spätestens seit den 1960er Jahren bestimmt (*MOMENTE für Solosopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten*; 1962-1964, 1969) und sich im GESANG DER JÜNGLICHE IM FEUEROFEN (1956) bereits andeutete. Auch CARRÉ wurde als Beispiel benannt. INORI. *Anbetungen für einen oder zwei Solisten und großes Orchester* (1973/74) ist ein musikalisches Zeremoniell, dessen dazugehöriger VORTRAG ÜBER HU (1974) sich als Werkeinführung, Analyse, Kunstwerk und zugleich als Exerzitium versteht. Dessen Gesten beziehen und stimmen den Rezipienten körperlich auf das Werk ein oder werden als meditative Leibesübungen verselbstständigt. Auch wenn Rituale und Initiation im Dienste räumlicher Homogenisierung stehen, ist dies zu unterscheiden von den Raumkonstruktionen selbst, die in tribalen Kulturen heterogen und hierarchisch angelegt sind und in denen im kosmischen Bild die soziale Ordnung wiedererscheint.²²⁹ Auch ist die Richtigkeit des Vollzugs eines Ritus die Bedingung für seine Gültigwerdung und Wirksamkeit.²³⁰ In der nachschöpferischen Arbeit mit Weltbildern, Religionen, Riten, und Mythen gelangt Stockhausen zu einem Konzept, das Heterogenität zu vermeiden sucht und auf Homogenisierung setzt, semantisch wie strukturell. Damit folgt er dem religions-systemeigenen Prinzip von Inklusion (homogen) und Exklusion (heterogen), das verlangt, die heterogene Weltgesellschaft möge in einen homogenen Zustand übergehen. Religiöse Vielfalt wird anerkannt und zugleich subsumiert unter dem HYMNER-Gott ›Pluramon‹.

In *STIMMUNG für 6 Vokalisten* (1968) werden Götternamen als spirituelle Referenz aus allerlei europäischen, nordischen, arabischen und asia-

²²⁹ Vgl. Durkheim 1994: 30ff.; Bourdieu 1976, 1987: passim

²³⁰ Die Richtigkeit der Ausübung des Kultus kann für den, der einen Fehler macht, drastische Folgen haben, wie Weber ausführte: „Falsches Singen zog bei den rituellen Singtänzen der indianischen Magier die sofortige Tötung des Betreffenden nach sich, um den bösen Zauber oder den Zorn des Gottes zu beschwichtigen.“ Max Weber 1972: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, S. 249. Zur Verkehrung der Richtigkeit religiöser Zeremonien vgl. Durkheim 1994: S. 70.

tischen, afrikanischen, nord- und südamerikanischen, australischen Ethnien und Quellen nebeneinandergestellt. STIMMUNG wurde komponiert über den Klang des 3. bis 9. Naturtons (Umkehrung eines Nonenakkords in reiner Stimmung) und lehnt sich soundkonzeptuell an Wagners RHEINGOLD-Vorspiel an. Aus einer Namensliste können zur Meditation Götternamen beliebig ausgewählt werden.²³¹ Auch wenn Stockhausen der multiethnischen Weltkultur seinen Respekt zollt, vollzieht sich eine Auflösung durch Austauschbarkeit von Sinnelementen als „Devaluierung des Religiösen“²³². Von der Bedeutung der Anrufung der Götter bleiben allein die Kommunikationsformen übrig.

In SIRIUS – *Elektronische Musik und Trompete, Sopran, Baßklarinette, Baß* (1975-1977) wird von Stockhausen der Topos der Initiationsreise aufgegriffen, als Bildungsreise dagegen in MICHAELS REISE UM DIE ERDE (1978), dem Zweiten Akt vom DONNERSTAG aus LICHT. SIRIUS soll die auditive Vision einer Musik vermitteln, die von einem anderen Stern zu uns gelangt ist. SIRIUS ist „den Pionieren der Erde und des Weltraums gewidmet“²³³. Schon STERNKLANG. *Parkmusik für 5 Gruppen* (1971) forderte auf „zur Versenkung des einzelnen ins kosmische Ganze“²³⁴ in Erwartung einer Initiation durch außerirdische Wesen. Wie Rousseaus Émile soll auch Michael reisen, er *muß* reisen, „um sich wahrhaft zu bilden“²³⁵: um auf das kosmische Erlösungswerk vorbereitet zu sein.

Bildung ist der Schlüssel zu den Initiationsritualen. Als Schulmusiker besitzt Stockhausen einen direkten Zugang zu pädagogischen Vorstellungen, die in überhöhter Form wiederkehren. Stockhausens Quelle für SIRIUS – Schriften des Pfarrers und Mystikers Jakob Lorber (1800-1864) – wurde schon benannt. Ihnen entnimmt Stockhausen Offenbarungen über die Eigenschaften von Musik, wie sie auf anderen Sternen ausgeübt wird.

²³¹ Stockhausen 1971: »Magische Namen«, S. 379-381.

²³² Luhmann 2002: S. 346.

²³³ Stockhausen 1978: »SIRIUS. Elektronische Musik und Trompete, Sopran, Baßklarinette und Baß (1975-77)«, S. 305. Partitur siehe ders. 1981: *Sirius. Elektronische Musik und Trompete, Sopran, Baßklarinette und Baß*, Werk Nr. 43, Kürten.

²³⁴ Stockhausen 1978: »STERNKLANG. Parkmusik für 5 Gruppen«, S. 170-180, hier S. 172.

²³⁵ Jean-Jacques Rousseau 1998: *Emil oder Über die Erziehung*, Paderborn · Wien · München · Zürich, S. 501.

„Für die Bewohner des SIRIUS ist die Musik die höchste Form aller Schwingungen.²³⁶ Deshalb ist dort auch die Musik am vollkommensten entwickelt. Jede musikalische Komposition des SIRIUS ist mit den Rhythmen der Gestirne, mit Jahres- und Tageszeiten, mit Elementen und Wesensunterschieden der Lebewesen verbunden. Die von mir komponierte Musik mit dem Namen SIRIUS überträgt einige musikalische Form- und Gestaltungsprinzipien auf unseren Planeten.“²³⁷ Die Vervollkommnung des Menschen wird auf eine Pädagogik heruntergerechnet, die Vereinheitlichung bewirken soll: „Hier will Ich für alle künftigen Zeiten und Ewigkeiten Mir völlig ähnliche Kinder erziehen, die zusammen mit Mir dereinst beherrschen die ganze Unendlichkeit.“²³⁸ Es findet eine völlige „*Integration* des körperlichen und kosmischen Raumes“²³⁹ statt, biologische und mythologische Schichten werden kurzgeschlossen und als Angebot eines hyperrealen Kunsterlebens präsentiert.

Betrachten wir die wissenschaftlichen Fakten: Von dem Astronomen Wilhelm Bessel 1844 als Doppelstern erkannt, wurde Sirius noch im 19. Jahrhundert als Grenze, so Blumenberg, für ein „dahinter beginnendes

²³⁶ Wußte Stockhausen, daß ihm ein anderer – Voltaire – auf dem Sirius bereits zuvorgekommen war? Man darf als klandestinen Hintergrund des Stoffs eine ins Esoterische gewendete Vorlage aus dem Aufklärungsdiskurs des 18. Jahrhunderts vermuten: Voltaire bemächtigte sich 1752 des Sirius-Stoffs, um in der satirischen Erzählung *Micromégas* die Frage der Vernunftdifferenz zwischen stellaren und terrestrischen Lebewesen zu diskutieren. Die Fragestellung der Erzählung lautet: Begründen Differenzen von Körpergröße und ein Vielfaches an Sinnen den Anspruch, als Differenzen in bezug auf Vernunftfähigkeit und Vollkommenheit gelten zu dürfen? *Micromégas*, ein Bewohner des Sirius, wundert sich über die Winzigkeit des Saturn. Die Geschichte, die in den Kontext komparativer Utopien gehört, stellt auch einen Vergleich zwischen der Musik auf dem Sirius und dem Saturn an: Dazu plaziert Voltaire eine kleine böse Spitze, die sich auf eine aktuelle Kontroverse – die *querelle des bouffons* – um die Vorrangigkeit der italienischen (>Sirius<) oder der französischen Musik (>Saturn<) bezieht: „Il s’en moqua un peu d’abord avec ses gens, à peu près comme un musicien italien se met à rire de la musique de Lulli, quand il vient en France.“ (Voltaire 2002: *Micromégas. Histoire philosophique*, Paris, S. 15.)

²³⁷ Stockhausen 1978: S. 301.

²³⁸ Stockhausen verweist auf den Sammelband zu Jakob Lorber 1961: *Der Kosmos in geistiger Schau*, Bietigheim, S. 90. In der Partitur siehe den Abschnitt >Verkündigung<, Tt. 20-62, in: ders. 1981.

²³⁹ Bourdieu 1976: S. 198.

Jenseits²⁴⁰ angesehen. Im alten Ägypten bezeichnete der Eintritt des Sirius' in das Sternbild des Hundes den Beginn der Nilschwelle und damit den Jahresanfang. SIRIUS kann mit jeder der vier Jahreszeiten beginnen, was für mythisches Denken unvorstellbar gewesen wäre, weil der Ablauf von Zyklen nicht an beliebiger Stelle von neuem beginnen kann. Eine andere Schicht stützt sich auf einen Sirius-Mythos des westafrikanischen Volks der Dogon (Mali). Darin wird erzählt²⁴¹, Außerirdische hätten die Erde besucht und dabei ein detailliertes astronomisches Wissen über das Sternsystem des Sirius hinterlassen.²⁴² Neuere Studien verweisen diese These wegen explorativer Fehler ins Märchenreich.²⁴³

Weil religiöse Kommunikation zur Auflösung der Grenzen zwischen künstlerischen, pädagogischen, ästhetischen und wissenschaftlichen Ebenen beiträgt, markiert sie erneut die Devaluierung des Religiösen. Die Ursache dafür liegt einerseits in der Spannung zwischen der Homogenität immaterieller Qualitäten und der Heterogenität der materiellen Welt, andererseits darin, daß jede Religion „neben einer spirituellen Dimension eine Art Technik“ ist, die, so Durkheim, „dem Menschen erlaubt, der Welt mit mehr Vertrauen zu begegnen.“²⁴⁴ Wenn religiöse Kommunikation nicht das Religiöse transportiert und das Vertrauen in es sogar devaluiert – was transportiert sie dann? Die Antwort lautet: Transzendenz. „Transzendenz ist und verdeckt durch ihre Fixierung zugleich das Unheimliche, das jeden Sinn zersetzen, auflösen, überschreiten kann.“ Luhmann, der wie Stockhausen um die dunklen Seiten des Transzendenten weiß, versteht „Transzendenz deshalb als eine so nicht formulierbare, ja durch Religion gerade verdeckte Duplikation des Vorhandenen, Erreichbaren, Vertrauten in einen anderen Sinnbereich.“²⁴⁵

²⁴⁰ Blumenberg 1997: »Die Geschwindigkeit der Himmelfahrt«, S. 205-206, hier S. 205.

²⁴¹ Vgl. Klaus Richter 2002: *Das Sirius Rätsel: Was wissen die Dogon über Sirius A und B?*, <http://richter.alien.de/sirius.htm>, letzter Zugriff 26. Januar 2007.

²⁴² Marcel Griaule und Germaine Dieterlen 1950: »Un Système Soudanais de Sirius«, in: *Journal de la Société des Africanistes*, Tome XX, Fascicule 2, S. 273-294.

²⁴³ Richter (2002) macht auf Untersuchungen der Ethnologen Ortiz de Montellano und Walter van Beek aufmerksam.

²⁴⁴ Durkheim 1994: S. 263.

²⁴⁵ Luhmann 2002: S. 80.

Zyklische Strukturbildungen, die ein Beginnen an jeder Stelle des Verlaufs ermöglichen, um die Homogenität eines Topologisch-Ganzen zu zeigen, hat Stockhausen erstmals im *ZYKLUS für einen Schlagzeuger* (1959) realisiert. Mit der räumlichen Zyklizität einer *Aufführungsstruktur* befaße ich mich am Beispiel des *HELIKOPTER-STREICHQUARTETTS*.²⁴⁶ Dabei kommt es zu einer Potenzierung aller bisherigen räumlichen Verwicklungen mitsamt der verkehrstechnischen oder militärischen Infrastruktur einer Region. Denn für eine Aufführung des Quartetts werden vier Hubschrauber benötigt mit Piloten, die über Erfahrungen im Kunstbeziehungswise Formationsflug verfügen. In jeden Hubschrauber wird ein Mitglied des Streichquartetts plaziert. Videokameras übertragen das Musizieren zusammen mit den Bildern der überflogenen Landschaft, die im Hintergrund sichtbar ist, Mikrophone das Spiel, das Geräusch der Rotorblätter und der Maschine als konkrete Klänge. Die Spielweise wird den Rotorblättern angepaßt, das heißt: fast durchweg sind Tremolo und verwandte Spielvarianten vorgeschrieben. Mit Kopfhörern sind die Musiker untereinander verbunden und koordinieren ihr Spiel.

© Stockhausen-Verlag 2000

Abb. 22: Stockhausen, HELIKOPTER-STREICHQUARTETT, Takte 2-3.

²⁴⁶ Umfassend dazu aus der Perspektive des Komponisten: Karlheinz Stockhausen 2004: »HELIKOPTER-STREICHQUARTETT. Eine 8-Spur Tonbandaufführung mit Erläuterungen«, in: Imke Misch und Christoph von Blumröder (Hrsg.) 2004: *Internationales Stockhausen-Symposium 2000: LICHT. 19. bis 22. Oktober 2000, Tagungsbericht*, Münster, S. 89-114.

Das Modell eines elektronischen Streichquartetts, das ein apokalyptisches Thema behandelt, können wir bereits am Beispiel des Quartetts BLACK ANGELS. THIRTEEN IMAGES FORM THE DARK LAND (1970) von George Crumb besichtigen. Darin wird in der Kampf zwischen Gott und dem Teufel thematisiert – unter Einbeziehung von Schuberts Satz nach dem Lied ›DER TOD UND DAS MÄDCHEN‹ in dem STREICHQUARTETT d-Moll (1824) D 810. Stockhausen geht völlig andere Wege, indem er Crumbs Grundidee radikalisiert. Der Frage dieser konzeptionellen Radikalisierung möchte hier jedoch ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des wirklichen räumlichen Ereignisses nachgehen: Stockhausen realisiert ein Entkoppelungsverfahren, an dessen Ende die multimediale Re-Synthese und Synchronisation zuvor getrennter räumlicher Einheiten steht.

Das Quartett baut von Takt 1 bis 63 auf einem dreistimmigen Primärsatz auf, der auf der dreischichtigen Grundformel von LICHT beruht und in drei Strophen nebst einem als Formation bezeichneten Abschnitt verläuft (vgl. Abb. 22, S. 429). Die horizontal angeordneten Töne werden darunter in der Verräumlichung diagonal vierstimmig abgetastet und fast ausnahmslos durch Glissandi verknüpft. Vier Farben visualisieren die instrumentale Zuordnung. Der dreimalige Durchlauf nach der Formel findet in 21 Takten, meist Großtakten statt. Ein vierter, freier Abschnitt (16 Takte) verbleibt im Tempo. Wie in SIRIUS gibt es einen Start- und Landetakt. Auch besitzt MITTWOCH eine eigene Umformung des Basismaterials, das die zeitlichen und formalen Proportionen jeder Oper, jeder ihrer Szenen, jedes einzeln aufführbaren Abschnitts transformativ und automorph reguliert. Formgebend ist der Rhythmus des Formelfraktals d^1-f^1 -ges¹: Sechzehntel-Achtel-Sechzehntel. Er entspricht der Zeitrelation 1 : 2 : 1 und legt das Zeitverhältnis der drei strophisch angelegten Formeldurchläufe fest: In der zweiten Strophe sind die Werte folglich verdoppelt.

Die Verräumlichung der Partitur erfolgte als eigener Arbeitsgang nach freier Entscheidung. Diese improvisatorische, nicht an die serielle Struktur gekoppelte Handhabung der Verräumlichung des Satzes, die Stockhausen auch in den elektronischen Musiken von LICHT praktiziert, bewirkt als neu eingeführte Ebene des Spacings einen Komplexitätszuwachs. Erst durch diesen Schritt, dem weitere folgen, wird das Klangprofil, der ›Sound‹ des Quartetts konstitutiv vorbereitet.

Auf 16 Takte verteilt sich ein verbales Zahlenritual der Spieler, die nach Erreichen der Zahl 7 zunächst bei der Zahl 13 innehalten, um dann zu Beginn des Formationsabschnitts die Hürde zur 14 zu nehmen: in Relation zur 21-taktigen Grundstruktur, die zahlensymbolisch durchdrungen ist. Bild und Ton werden durch Computer zusammengeführt und klanglich ausbalanciert. Das Publikum erlebt das Geschehen am Boden über Monitore und Lautsprecher. Ein polyphon fluktuierendes Glissando- und Tremologeflecht, eingebettet in die Geräusche der Rotoren, läßt ein apokalytisch-diffuses KlangszENARIO entstehen. Das Resultat wäre als Studio-Produktion mit viel weniger Aufwand verbunden; doch erst die Umsetzung in dieser Form mit Live-Übertragung bringt das HELIKOPTER-STREICHQUARTETT als ein neuartiges Kunstwerk der Logistik zur Erscheinung.

An dieser Station in Stockhausens Themenpark sehen wir, wie Hyperrealität, Transzendenz und Event organisatorisch aufeinander bezogen werden. Ob Logistik transzendenzfähig ist, dürfte mit Blick auf Luhmanns Äußerungen zur doppelbödigen Leistung des Transzendenten gerade hier kritisch beurteilt werden.²⁴⁷ Manche Ereignisse der Zeitgeschichte fordern die Unterlassung von Vergleichen. In Stockhausens umstrittenen Äußerungen vom 16. September 2001 blieb die Vergleichsperspektive zwischen dem Timing von vier Hubschraubern, die ein musizierendes Streichquartett befördern, und dem Timing einer Terrorgruppe, die vier Flugzeuge entführt, um Massenmord zu begehen, unausgesprochen.

Das Spacing des HELIKOPTER-STREICHQUARTETTS konstituiert eine vollständig heterotope Situation: Das Publikum ist nicht am Ort der Aufführung, die Musiker sind nicht am Ort der Klangsynthese, die Aufführung ist als Dokumentation des verräumlichten Interaktionsgeschehens ortlos, und statt des Originals gibt es die Re-Synthese, der Himmel ist als Nicht-Ort, als absoluter Raum gegenwärtig, die Semantik der Landschaft ist unbestimmt und austauschbar, bleibt neutral.²⁴⁸

²⁴⁷ Siehe zum Quartett, eingeordnet zwischen Performance, Installation und der Raum-Zeit-Transformation nach Wagner, de la Motte-Haber 1999: S. 255f.

²⁴⁸ Die völlige situative Offenheit erkennt auch Minoru Shimizu 2004: »Potentiale multimedialer Aufführung und „szenische Musik“ – einige Bemerkungen zum HELIKOPTER-STREICHQUARTETT«, in: Misch und von Blumröder 2004: S. 61-73, vgl. hier S. 63.

4.5 Orte, Inseln und Netze der Avantgarde

Wie und wo positionieren sich Avantgarden? Was läßt sich aus dem Verhältnis der Positionierungen im urbanen, geographischen und sozialen Raum erschließen? Wenn ich im folgenden einigen symbolische Beziehungen zwischen dem sozialen und geographischen Raum, den überregionalen Konnex von Städten, das Maß an räumlicher Integration im Verhältnis zur experimentellen Isolation nachgehe, habe ich den Ort im Blick, an dem die Gleichzeitigkeit von ›exponiert‹, ›integriert‹ und ›isoliert‹ auf eigentümliche Weise möglich ist: die Institutionalisierung. Die Verwendung des Begriffs der Institutionalisierung an dieser Stelle spielt mit dem ihm eigenen Doppelcharakter, nämlich der sozialen Einrichtung und der wissenssoziologischen Bedeutung.

Berger und Luckmann gehen bei der Entwicklung des wissenssoziologischen Begriffs der Institutionalisierung von Wechselwirkungen des Menschen mit der Umwelt aus, aus denen sich Handlungsrouninen herauskristallisieren, die als Modell und Konstante gelten und Habitualisierung hervorbringen.²⁴⁹ Wenn man diesen Begriff von Institutionalisierung auf Avantgarden anwendet, dann beruht auch deren spezifisches Profil, der Anspruch, die Gesellschaft mit Innovation zu versorgen, auf Habitualisierung. „Mit anderen Worten: vor dem Hintergrund habitualisierten Handelns öffnet sich ein Vordergrund für Einfall und Innovation.“²⁵⁰ Während Berger und Luckmann darauf hinweisen, daß Innovation mit kategorischen Entscheidungssituationen verknüpft sind, geht die künstlerische Avantgarde das Risiko ein, daß ihre Funde nur als Abweichung, als ›Laune‹ bemerkt werden könnten, auch sind sie durch die relative Autonomie ihres Feldes meist gedeckt. „Sogar für alternatives Verhalten gibt es noch Standardvorschriften“²⁵¹ – so die ernüchternde Botschaft, die sofort daran denken läßt, wie niedrig das Innovationsniveau gesellschaftlich tatsächlich angesetzt ist, wenn es genügt, eine Produktvariante auf dem Markt erfolgreich zu plazieren. Innovation, verstanden als Unterbrechung einer Routine, als strukturelle Setzung einer Anfangssituation, geht über

²⁴⁹ Berger/Luckmann 2000: S. 56.

²⁵⁰ Ebenda, S. 57.

²⁵¹ Ebenda.

Variation hinaus. So gesehen, besitzt die Versorgung der Gesellschaft mit Abweichung, Transformation und Widerstand ihre eigenen Ausdrucksformen. Um also der Relation zwischen sozialem Raum und geographischem Raum hinsichtlich von Avantgarden nachzugehen, möchte ich zunächst auf Sombart und sein Fallbeispiel, das am Lago Maggiore gelegene Schweizer Städtchen Ascona, zurückkommen, um erstens die Nähe der kultursoziologischen Raumanalyse zu Sombarts Idee einer kulturtopographischen Hermeneutik aufzuzeigen und um zweitens eine der Problemstellungen dieser Untersuchung nachzugehen: Welche räumlichen Strategien verfolgen Avantgarden, welche räumlichen Markierungen setzen sie, welche hinterlassen sie? Im Zuge dieser Erörterungen werde ich auf den Heterotopie-Begriff Foucaults zurückkommen und die Situiertheit der Neuen Musik raumsoziologisch zu erfassen versuchen. Deren Reflexion von Raum wird dabei auf sie selbst angewandt.

Beginnen wir mit einer Idylle: Ascona – in den Tessiner Alpen, unweit der italienischen Grenze gelegen – wird um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu einem Treffpunkt von Intellektuellen, die einen Querschnitt aus den „Exponenten und Repräsentanten der wilhelminischen Gegenkultur“²⁵² in Deutschland bilden.

Ascona bezeichnet einen Ort, dessen oppositionelle Funktion Symbolcharakter erhält und der, verquickt mit den Annehmlichkeiten eines südlich geprägten Lebensstils, zugleich den Vorzug besitzt, auf neutralem Gebiet dem Zugriff ästhetischer Zensur und politischer Verfolgung entzogen zu sein. Im gewissen Grade gewinnen die Grenzen zwischen Migration und Tourismus an Unschärfe. Von Sombart als räumliche Exklave von Schwabing/München entziffert, nimmt Ascona den Charakter einer Heterotopie an, da aus einer Distanz symbolisch die Interaktionsnähe zu dem intellektuellen Feld einer anderen Region aufrecht erhalten wird. Auf Dauer greift der Faktor Zeit in der Gestalt sozialer Prozesse in die intellektuellen Idyllen der Avantgarde ein, er löst ihren heterotopen Charakter allmählich auf.

An Eckdaten der Veränderungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart läßt sich ablesen, wie Avantgarden durch die Dynamik des Feldes

²⁵² Sombart 1992: S. 113. Sombart bezieht sich seinerseits auf Martin Green 1986: *Mountain of Truth. The counter-culture begins, Ascona, 1900 – 1920*, Hanover.

„akzeptiert, integriert und zum authentischen Ausdruck unserer Gesellschaft deklariert“²⁵³ werden.

4.5.1 ›Les isles joyeuses‹

Manche Regionen und Orte profitieren von einem geographischen Mythos des Gegenkulturellen, der immer wieder Künstler und Künstlerinnen aller gesellschaftlichen Anerkennungsgrade angezogen hat, um dort in einer bewußten Distanz zu Unruhefaktoren, aber in engem Bezug zum künstlerischen Feld zu arbeiten. Zuletzt bleiben Namen von Orten übrig, deren Erinnerung alles in sich zu fassen scheint. Dann hängt es von den Musikszenen und Ereignissen ab, wo und welche Namen Emotionen auslösen – Woodstock, Neverland, Darmstadt, Duisburg, Bayreuth, Salzburg. Was es bedeutet es, wenn einerseits von einer *sozialen Isolation der Neuen Musik*²⁵⁴ – so Custodis am Beispiel des Kölner Musiklebens – gesprochen werden darf, deren Akteure andererseits dichte, oftmals sogar internationale Verknüpfungen mit symbolisch wichtigen Stellen des kulturellen Lebens unterhalten, in Gremien arbeiten und Einfluß ausüben?

Kölns Avantgardeszene ist eingebettet in einen gewachsenen Konnex mit anderen Städten, in denen sich ebenfalls Avantgardeszenen gebildet haben, so in Paris, Brüssel, New York, Mailand usw. Als soziale Gruppe sind die Akteure der Neuen Musik in Universitäten und Musikhochschulen als Professorinnen und Professoren, öffentlich-rechtlichen Medien, Forschungs- und pädagogischen Einrichtungen etabliert oder in deren Umfeld vertreten. Sie bilden Szenen und Netzwerke, über die besagten Institutionen hinaus.²⁵⁵ Sie wirken maßgeblich an der Bildung von wissenschaftlichen Erkenntnissen und ästhetischen Debatten mit, die in die allgemeine musikwissenschaftliche und musikpädagogische Diskussion einfließen, etwa durch die Mitarbeit an den Lehrplänen und Curricula der Ministerien für Schule, Wissenschaft und Forschung. Oder sie wirken

²⁵³ Ebenda, S. 115.

²⁵⁴ Isolation wird von Custodis im Sinne eines Bruchs, sozialer Distanzierung und „Negation von gesellschaftlicher Interaktion“ exponiert. Vgl. ders. 2004: S. 10ff.

²⁵⁵ Zur Abstufung von sozialer Integration und Systemintegration in Netzwerken, wobei das Isolationsproblem umgangen wird, siehe Esser 2000: 268ff.

in der DFG. Andere Akteure sind beteiligt an der Eingliederung der populären Musik in die schulische und akademische Lehre. Es bestehen eigene Ensembles, eigene Orchester, eigene Publikationsreihen und eigene Stiftungen und Archive. Einige Institutionen haben sich zu Schlüsselstellen in internationalen Netzwerken entwickelt, in denen Innovation wie in der Wirtschaft nach Alleinstellungsmerkmalen und Standortvorteilen planmäßig organisiert wird. Preisvergaben bis zu 400.000 Euro runden Sakralisierungsprozesse auf dem musikalischen Feld ab.

Die Rezeption der Neuen Musik war bereits 1983 der Gegenstand eines Gesprächs zwischen Michel Foucault und Pierre Boulez. Foucaults Beschreibung der Lage verwendet ein Bild: die „kulturelle Insellage der Musik von heute“²⁵⁶. Die Insel-Metapher läßt sich Foucaults Beschreibung gesellschaftlicher Heterotopien zuordnen. Mit der allgemeinen Infrastruktur des Musikwesens verwoben, könnte man die Neue Musik als heterotopes Produkt der Gesellschaft bezeichnen. Dabei ist sie gleichzeitig ein Bereich, der musikpraktische und musiktechnologische Spitzenleistungen aufzuweisen hat in der Funktion, investigative musikalische Arbeits-, Ausdrucks-, Operationalisierungs- und Kommunikationsformen zu finden. Diesem Ziel arbeitet die Institution des IRCAM mit ihrem Kernprodukt Neue Musik zu.

Die heterotopen Eigenschaften, die als Insellage beschrieben werden, bedürfen einer Präzisierung. Foucault hat den Begriff der Heterotopie in seinen Schriften so abgewandelt, daß er nicht bloß die einfache Exteriorität bezeichnet, wie es von Lefèbvre in *Das Alltagsleben der modernen Welt* ausgearbeitet wurde²⁵⁷, sondern die Spannungsverhältnisse, die einer Heterotopie innewohnen, mitzuerfassen versucht. In der römischen *Colonia Claudia Ara Agrippinensium* bezeichnete eine ›insula‹ – hier bereits als Metonymie – das Mietshaus als Raum abgegrenzter Wohneinheiten, die ein relativ autonomes Leben der nicht privilegierten, aber Schichten der Mehrheit erlauben. Der Strukturwert, welcher der Heterotopie beizumessen ist, liegt in dem Aufbau von Spannungsverhältnissen: von Realität und Irrealität, Innen und Außen, Ort und Nicht-Ort, Eigenem und

²⁵⁶ Michel Foucault/Pierre Boulez 2005: »Die zeitgenössische Musik und das Publikum«, in: Foucault 2005: S. 594-604, hier S. 601.

²⁵⁷ Lefèbvre 1972a: vgl. S. 222.

Fremdem²⁵⁸, Plazierung und Deplazierung, Einbettung und Entbettung²⁵⁹, kurz, von sozialer Inklusion und Exklusion.²⁶⁰ Wegen der Veränderungen im Zeit-Raum-Verhältnis sind Heterotopien in den Verhältnissen neuer Größenordnungen zu betrachten, die den Wahrnehmungshorizont des praktischen Bewußtseins betreffen.

Luhmann bevorzugt in die *Religion der Gesellschaft* die Begriffsvariante ›Verinsulierung‹, um einen von innen wirkenden Mechanismus zu charakterisieren, der mittels semantischer Operationen Abgrenzung betreibt. Artikulationsformen des Religiösen werden angeführt, die „Mythen und Riten tribaler Kulturen“²⁶¹ nachbilden und diese in „hochgradig synkretistische Kulte“ zum Gebrauch für bestimmte sozialen Gruppen verwandeln. Am Beispiel Stockhausens war zu besichtigen, wie die Instrumentalisierung von Kunstautonomie und Religion zu einer modernen Variante der Exterritorialisierung des Künstlertums führen: als Setzung einer Hyperrealität, auf Kosten des Religionssystems, aber im Rahmen eines Systems religiöser Kommunikation.

Die Klassifizierung der Heterotopien, die Foucault vornimmt, kann selbst als Indiz für eine Multiplikation der Heterotopien infolge der in der Moderne möglich gewordenen Wahrnehmungsreichweiten gewertet werden. Verschiebt sich die Gewichtung im Koordinatennetz der Kategorien zugunsten der Kategorie Raum, dann sind Äußerungen, wie die, Krisenheterotopien seien „im Verschwinden begriffen, auch wenn man noch einige Überreste“²⁶², finde, und sie seien durch Heterotopien ersetzt worden, „die man als Abweichungsheterotopien bezeichnen könnte“ stets abhängig von

²⁵⁸ Zu den Relationen und Verschränkungen von Eigenem und Fremden, Heimwelt und Fremdwelt siehe Bernhard Waldenfels 1997: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt am Main.

²⁵⁹ Entbettungsmechanismen meinen bei Giddens ein „›Herausheben‹ sozialer Beziehungen aus ortsgebundenen Interaktionszusammenhängen“ (Giddens 1997: S. 33), eine globalisierende Umstrukturierung, die eine Ortung im traditionellen Sinne erschwert wie etwa das internationale Geldwesen. Mit der Teilnahme am Leben durch den Gebrauch von Verkehrsmitteln oder Architektur (Wohnen) greife ich dauerhaft auf ein entbettetes Expertensystem zurück (ebenda, S. 40ff.).

²⁶⁰ Grundlegend Niklas Luhmann 2008: »Inklusion und Exklusion«, in: ders.: *Soziologische Aufklärung. Die Soziologie und der Mensch*, Wiesbaden, S. 226-251.

²⁶¹ Luhmann 2002: S. 343.

²⁶² Foucault 2005: S. 936f., vgl. Löw 2001: S. 165.

der Frage, wo man ist. Das schließt die Möglichkeit der Reversibilität ein, gerade *weil* es soziale und kulturelle Unterschiede gibt. Für wen etwas warum heterotop erscheint und für wen nicht, entscheidet sich an Fragen der sozialen, ethnischen, kulturellen Herkunft und Klasse. Die Differenzierungen von Heterotopien als Konfiguration unvereinbarer Plazierungen, als institutionalisierte Zeitarchive, als Orte von gleichzeitiger Inklusion und Exklusion, als Illusionen und Kompensationen implizieren den paradoxen Modus von desintegrativer Integration.

Den eigentlichen Bruch beschreibt Löw – darin über Foucault hinausgehend – in dem *Sozialisationsmodus der verinselten Vergesellschaftung*, der die Heterotopie in einen strukturell veränderten Wahrnehmungszusammenhang stellt. Die Leistungsfähigkeit des psychischen Apparats zeigt sich in seiner evolutionären Auslegung, um Raumkonstitution unter wechselnden gesellschaftlichen Bedingungen und Umorientierungen selbst in verinselter Sozialisation bewältigen zu können: „die Inseln selbst erscheinen nach wie vor als umschließende, einheitliche Räume, in denen man sich mit Hilfe der angeeigneten Orientierungsfähigkeiten bewegen kann, gleichzeitig wird jedoch der über die Inseln hinausreichende Raum als heterogen und uneinheitlich erfahren.“²⁶³ Der verinselte Sozialisationsmodus korrespondiert mit einem neuen Wahrnehmungsmodus, den Löw sozial- und entwicklungspsychologisch anhand von Fallstudien an Kindern und Jugendlichen belegt. Er besagt, daß Raum im Erziehungs- und Lernprozeß regional- und geschlechtsspezifisch nicht mehr homogen präsentiert werden kann, sondern nur noch als ›Stückwerk‹ rezipiert wird, so Löw.²⁶⁴ Die Gründe dafür liegen nicht etwa in einem Versagen von Erziehung und Bildung, sondern in den allgemeinen Sozialisationsvoraussetzungen überhaupt, die von sich aus neue Raumvorstellungen vermitteln. Dabei widerspricht Löw jedoch der Vermutung, daß sich aus der Wahrnehmung inhomogener und dem Wegfall stabiler Raumvorstellungen umgekehrt zwangsläufig defizitäre Erfahrungen ergeben müssen.²⁶⁵

Die Beschleunigung der Ausdifferenzierung musikalischer Stile, der eine ebensolche Ausdifferenzierung der musikalischen Szenen entspricht,

²⁶³ Löw 2001: S. 86.

²⁶⁴ Ebenda, S. 82ff.

²⁶⁵ Ebenda, S. 85.

fördert die Entstehung von Verinselungs- als Sozialisationsszenarien. Bei alledem ist eine qualitative Veränderung der Raumkonstruktionen durch Verinselung jedoch nicht nachweisbar. Wie das möglich ist, erklärt Löw unter Hinweis auf Luc Ciompi mit der Verschränkung von topologischen und relativistischen Raumvorstellungen. Während die topologische Wahrnehmung Vielfalt, Heterogenität, Diskontinuität, Fragmentierung und Isolation registriert, favorisiert die relativistische den eigenen Beobachtungsstandpunkt, ›verabsolutiert‹ ihn durch den eigenen Körper. So wird es kognitiv nachvollziehbar, warum von der eigenen Person abstrahiert werden kann und es dennoch möglich ist, wie beispielsweise Boulez, von der „Perspektive des eigenen Standpunkts geprägt“²⁶⁶ zu sein und gleichzeitig reflexionsorientiert agieren zu können: nämlich die Frage aufzuwerfen, ob es angesichts einer extremen musikalischen Partikularisierung überhaupt „eine allgemeine Kultur gibt“²⁶⁷. Für die musikalische Sozialisation, bei der die Verbindung der Musik zur Körperlichkeit durch Bewegung, Emotion und Interaktion elementar ist – Bourdieu bezeichnet Musik als die vielleicht körperlichste aller Künste²⁶⁸ – gewinnen solche Überlegungen eine besondere Bedeutung. Kein anderes Medium verfügt über eine vergleichbare Präsenz im sozialen Raum der Lebensstile wie Musik, weil sie alle Situationen durch Raumkonstitutionen aller Art synchron begleiten kann und damit zur eigenen Selbstverortung beiträgt.

Der überwiegenden Befremdung von Neuer Musik steht eine asymmetrische Wirkungsmächtigkeit gegenüber, die zwar nicht annähernd die Breite des popularkulturellen ästhetischen Diskurses erreicht, aber dafür einige Schlüsselstellen der ästhetischen Reflexion zu besetzen vermag, wo diskursive Ebenen zusammenlaufen und Konjunkturen bilden. Tritt die Neue Musik in Zusammenhängen auf, die mit Extremsituationen spielen, etwa in *science fiction*-Filmen, in Kriminal- oder Abenteuer-Filmen, dann entsteht eine Plausibilitätsstruktur, die Neue Musik als temporäres Klangdesign plötzlich akzeptabel erscheinen läßt. Empirische Untersuchungen, die zeigen, wie Wahrnehmungsschemata der Neuen Musik in bestimmten Situationen in populärästhetische Wahrnehmungsschemata eingeordnet

²⁶⁶ Ebenda, S. 86.

²⁶⁷ Boulez in Foucault/Boulez 2005: S. 595.

²⁶⁸ Bourdieu 1993: vgl. S. 149.

werden, können sich auf Arbeiten beziehen wie Sabine Sanios *Schrift 1968 und die Avantgarde*.²⁶⁹ Vollständig in die Popularkultur aufgenommen wurden Kernprinzipien der musikalischen Moderne seit dem Ende des 19. Jahrhunderts: die Emanzipation des Klangs, die Emanzipation der Dissonanz und die Emanzipation des Geräuschs.

Worauf die Rezeptionsproblematik der Neuen Musik zurückzuführen ist, läßt sich anhand der am Kölner Beispiel dargestellten Entwicklung verfolgen. Die Quellen verweisen auf Selbstbeschreibungen der Komponisten, welche das Rezeptionsproblem sowohl beklagen wie auch kommunizieren. Entscheidend ist, daß eine Unterscheidung der einzelnen Aspekte von der Ebene der Theoriebildung, wie bereits verschiedentlich betont, nicht mehr klar zu ziehen ist:²⁷⁰ Wenn einerseits die dem musikalischen Feld eigenen Kommunikationsstrukturen, welche die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Selbstbeschreibung, Produktion und Theorie kontinuierlich erhöht haben²⁷¹, dann geschieht das andererseits in der Absicht, Verstehensprozesse durch immer mehr Transparenz beschleunigen zu wollen: den Prozeß einer Beschleunigung des kulturellen Pluralismus, dem man sich zu stellen hat, fest im Blick.²⁷²

Betrachten wir den Sachverhalt nun aus der Perspektive bourdieuscher Theorie. Wird die Grenze zwischen Selbstbeschreibung, Produktion und Theorie durchlässig, heißt das, es wäre möglich, durch eine vollkommene Transparenz der Produktion vom *modus operatum* zum *modus operandi* vorzustoßen? Das schließt Bourdieu aus. Bei der Niederlegung der Grenze handelt es sich um eine Vertiefung des Bindungsverhältnisses zwischen Produzent und Rezipient durch Entschlüsselungsangebote, die zugleich für Orientierung verheißen. Der ›Virtuose‹ bleibt Herr des Verfahrens: indem er „im *opus operatum* neue Auslöser und neue Stützen für

²⁶⁹ Sabine Sanio 2008: *1968 und die Avantgarde. Politisch-ästhetische Wechselwirkungen in der westlichen Welt*, Sinzig. Als Beispiel für Überschneidungen der Neuen Musik mit Entwicklungen der Populärmusik wäre der Techno zu nennen.

²⁷⁰ Diese Nichtunterscheidbarkeit von Selbstbeschreibung, Beobachtung und Theoriebildung von Komponisten läßt sich ersehen bei Custodis 2004: S. 12ff.

²⁷¹ So bei Positionen, die man im wissenschaftlichen Diskurs gerade dann nicht übergehen kann, wenn es sich um nichts als nur persönliche Meinungen handelt, da sie den Selbstbeschreibungsdiskurs generieren. Siehe auch Luhmann 1997: S. 495.

²⁷² Siehe Berger/Luckmann 2000: S. 134.

den *modus operandi*“, findet, und zwar „dergestalt, daß sein Diskurs sich beständig – wie ein Zug, der seine eigenen Schienen mit sich führt – aus sich selbst nährt.“²⁷³ Jeder geschaffenen Transparenz steht damit neugeschaffene Intransparenz gegenüber. Dies weist den Weg zu einer reflexiven Analyse, die besagt, daß mit dem Entschlüsselungsangebot in der Selbstbeschreibung noch nicht die Ebene erreicht sein kann, für die sich Soziologie praxis- und handlungstheoretisch interessiert.

4.5.2 Popularkulturelle Implikationen der Neuen Musik: Der ›Sound‹²⁷⁴ und Helmut Lachenmann

Bourdieu's Schrift *Die feinen Unterschiede* bewahrheitet sich heute in der Prognose, die besagt, daß die populäre Kultur Distinktionsmechanismen entwickeln könnte, die sich vom Autonomieanspruch der hochkulturellen Kunst herleiten.²⁷⁵ Der unendlich ausdifferenzierte Bereich der Independent-Stile ist dafür geradezu exemplarisch: geringfügigste Änderungen im Arrangement genügen, um den für eine bestimmte Gruppe bedeutsamen Klangstil für andere wiederum unakzeptabel erscheinen zu lassen – bis hin zur aggressiven Ablehnung.

Was Komponisten zur Motivation kompensatorischer Ansätze in Verinselungsszenarien beitragen können, liegt in der Reflexion von übergreifenden Kriterien, die auch von nichtkonventionellen Musikstilen nicht außer Kraft gesetzt werden. Klangerleben als eine unmittelbare Seite des Musikerlebens weist auf Strukturen hin²⁷⁶, die

- Organisation der räumlichen Bedingungen, unter denen das Musikerlebnis stattfindet,
- musikstilistisch übergreifend beschreibbar sind,

²⁷³ Bourdieu 1976: S. 179.

²⁷⁴ ›Sound‹ als polykontexturales kultursoziologisches Phänomen hat sich unterdessen als eigener Forschungssektor etabliert. Vgl. aktuell: Trevor Pinch/Karin Bijsterveld (Hrsg.) 2012: *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York.

²⁷⁵ Bourdieu 1982: vgl. S. 63.

²⁷⁶ Klang als vorreflexives, ›dionysisches‹ Phänomen einer im Gesamtkunstwerk vorgeformten Medienästhetik untersucht Norbert Bolz am Beispiel von Friedrich Nietzsche, Richard Wagner und Pink Floyd. Ders. 1990: *Theorie der neuen Medien*, München, passim.

- eine eigene Räumlichkeit und kommunikative Sphäre induzieren,
- Einordnung in einen erlebnisorientierten Zusammenhang.

Hörer sind binnen kürzester Frist in der Lage, Musikstile, die ihnen bekannt sind, gefallen und ihnen gemäß sind, zu identifizieren und zu entscheiden, ob weiter gehört, weggehört, ab- oder umgeschaltet wird, ob er da bleibt oder nicht. Ob und welche Begrifflichkeiten dabei eine Rolle spielen, ist sekundär. Identifikation und Entscheidung laufen in einem zeitlich eng begrenzten Rahmen ab, der vermuten läßt, daß der Prozeß des Erkennens oberflächenästhetisch und vorreflexiv strukturiert sein muß.

Dabei ist Klang ein hochkompliziertes Geflecht aus einem musikalischen Stil, aus einer musikalischen Struktur; das Resultat einer parametrischen Organisation, einer Klangsynthese, eines Arrangements oder einer Instrumentation; einer Textur, die stilistisch weiter ausdifferenziert wurde. Klang wird beeinflußt von der Bauweise der Instrumente, der Stimmung, der Spielweise und Interpretation, dem Timbre der Stimme/n (stimmlicher Gestus, Formanten, ›Glattheit‹, ›Rauheit‹, ausgebildet, nicht ausgebildet), aus den akustischen Bedingungen am Ort. Seine Merkmale hängen ab von der technischen Eigenart²⁷⁷ der verwendeten Musikelektronik (Prozessoren, Transistoren, Röhren, digital, analog), der Mikrophone und der Schaltungen, dem Stil der Aufnahmetechnik und den Klangverhältnissen, die in der Abmischung erzeugt werden (Design der Tontechnik); von den synthetisch erzeugten Raumwirkungen und von der Bauart und Funktion der Lautsprecher (im Raum, im Ohr). Alles dies wird mit dem in der Popularkultur etablierten Begriff ›Sound‹ eher vage als definatorisch erfaßt²⁷⁸ – und ist doch von höchster distinktiver Wirksamkeit.

Klang im Sinne von ›Sound‹ ist ein kommunikativer Begriff, der oberflächenästhetisch aktiv ist, ohne daß auf die tiefenstrukturellen Seiten des Klangs in ihren Einzelheiten reflektiert werden müßte. Klang in seinem komplexeren Verständnis als ›Sound‹ kann in raumsoziologischer

²⁷⁷ Wolfgang Sandner 1977: »Sound & Equipment«, in: ders. (Hrsg.): *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*, Mainz, S. 81-99.

²⁷⁸ Siehe hierzu Frank Schätzlein, der die Breite des Begriffs ›Sound‹ und die Anwendungsbereiche der Soundproduktion erörtert: Frank Schätzlein. 2005: »Sound und Sounddesign in Medien und Forschung«, in: Harro Segeberg / Frank Schätzlein (Hrsg.) 2005: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Schüren, S. 24-40.

Hinsicht als Schnittstelle von Medienästhetik und Körperbezug präzisiert werden. Eine voll ausgearbeitete Theorie des ›Sound‹ als Theorie von distinktiven Klangmerkmalen würde dementsprechend weit mehr als nur die Klangstrukturen selbst umfassen. Klang transportiert Informationen über seine räumliche und sozialräumliche Zuordnung: welchem Wahrnehmungsschema welcher Gruppen er entspricht, aus welcher Szene er stammt, welchem Milieu er zuzuordnen ist, welche Funktion er in welchem Rahmen, welche Musizierpraktiken wo gepflegt werden; zu welcher Region, zu welcher Kultur er gehört (Kolorit), welchen Lebensstil, welche Gruppenidentität er ausdrückt, wessen soziales, politisches, kulturelles, ethnisches Anliegen er ästhetisch vertritt²⁷⁹; welche Weltläufigkeit er ausstrahlt, kurz, wo man ist oder sich hinversetzt fühlt (fühlen soll), wenn man ihn hört, an welchen Ort er erinnert. Selbst der Begriff des Auratischen läßt sich, auf Klang bezogen, letztlich unter die Kategorie des ›Sound‹ subsumieren. Aufgrund dessen können wir Klang als dekontextualisiert erleben, wenn die Signifikantenketten infolge medialer oder künstlerischer Operationen zerbrechen. Umgekehrt war zu sehen, daß Klang gegebene räumliche Strukturen überformt, eigene atmosphärische, ja spirituell beschreibbare Räume konstituiert. So ist Klang oder ›Sound‹ weder ein umgebungs- noch ein kommunikationsneutrales, sondern ein zutiefst soziales Phänomen.

Daß auch die Ästhetik der musikalischen Avantgarde diesem Aspekt nicht aus dem Wege gehen kann, ist gleichsam nebenbei von Lachenmann angedeutet worden. In einer Analyse zu Anton Weberns FÜNF STÜCKEN FÜR ORCHESTER op. 10 (1911/1913) heißt es 1985 über den Klangeindruck, den sie hinterlassen: „Und so wenig wie in solchem Erleben das Erlebnis des übergeordneten Klangcharakters (›Sound‹ würden die Popmusiker sagen), anders gesagt: So wenig sich Konstruktion und Ausdruck voneinander trennen lassen, so wenig läßt sich beim Hören Intellekt und Intuition trennen: Das eine beflügelt das andere.“²⁸⁰ Klangor-

²⁷⁹ Sound als Gegenstand einer bestimmten Politik erörtert am Beispiel des Hip-Hop George Lipsitz 1999: *Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen*, St. Andrä-Wördern, S. 82ff.

²⁸⁰ Helmut Lachenmann 1996: »Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten« [1985], in: ders.: S. 116-135, hier S. 123.

ganisation ist ein gemeinsames Thema, das die gesellschaftlich unterschiedlich gelagerten Musikstile miteinander verbindet.

In der Absicht, den empirischen, oberflächenästhetischen Aspekt des Klangs zu untersuchen, wendet sich Lachenmann 1966 in dem Aufsatz *Klangtypen der Neuen Musik* an ein musiktheorieinteressiertes Fachpublikum. Gegenstand ist eine direkt am akustischen Erscheinungsbild ansetzende Reflexion der nicht-konventionellen Klangwelt der Avantgarde. Zielsetzung des Klangtypen-Aufsatzes ist es, die kompositorische Gestaltung der Abfolge und der Konfiguration von charakteristischen Klangverläufen als Verfahren der Formgebung zu verstehen und in einen werkbegrifflichen Zusammenhang einzuordnen.²⁸¹ Das Produkt, das Werk, die Gesamtstruktur bezeichnet Lachenmann mit dem Ausdruck einer „Polyphonie von Anordnungen“²⁸². Mit dieser Formulierung konstatiert Lachenmann den topologischen Charakter von Formgebung und Formprozeß, und zwar ohne jegliche Präferenz für eine bestimmte Form. Klangtypen sind gleichsam immaterielle Güter, die durch Anordnung zu Formen verknüpft werden und die in dieser Abstraktion als Syntheseleistungen räumlich, und das heißt hier: topologisch qualifiziert sind.²⁸³

Als Klangtyp bezeichnet Lachenmann ein einfaches bis komplexes Klangereignis, dem phänomenologisch die Qualität einer bestimmten Verlaufseigenschaft zugeordnet werden kann. Denen entsprechen zum Teil ganz elementare Hörerfahrungen aus dem alltäglichen Musikerleben: Impulse, statische Klänge, repetierte Klänge, in sich bewegte Klänge, Durcheinander, Gleichzeitigkeit oder eine gleichbleibende Mischung verschiedener Klänge oder Stimmen, anschwellende und abschwelende Klänge, Nähe und Ferne von Klängen, Folgen von gleichen und ungleichen Klängen, die Farbe von Klängen. Lachenmann geht es um das äußerliche Erfassen eines Klangtyps und nicht sogleich um strukturelle, laby-

²⁸¹ Lachenmann führt in seinem Aufsatz »Klangtypen der Neuen Musik« (in Lachenmann 1996: S. 1-20) Reflexionen Stockhausens weiter, dessen Kurse er 1963 und 1965 besuchte. Ausgangspunkt sind vor allem die Aufsätze »Struktur und Erlebniszeit« und »Momentform«. Sie behandeln letztendlich formtheoretische Fragen, wie eine musikalische Logik unter anderen Bedingungen als nach traditionellen kompositorischen und musiktheoretischen Kategorien möglich ist.

²⁸² Lachenmann 1996: S. 18.

²⁸³ Löw 2001: vgl. S. 159.

rinthische Verzweigungen, die auch Experten auditiv nicht unmittelbar zugänglich sind. Ausdrücklich betont Lachenmann die Emanzipation des empirischen Aspekts des Klangs als Errungenschaft des 20. Jahrhunderts. „Anstelle der alten, tonal bezogenen, konsonanten und dissonanten Klang-Auffassung ist heute die unmittelbar empirisch-akustische Klang-Erfahrung zwar nicht in den Mittelpunkt, aber doch an den Schlüsselpunkt des musikalischen Erlebnisses gerückt.“²⁸⁴ Dies setzt die Erfahrung mit den veränderten akustischen Bedingungen der urbanisierten als mediatisierter Umwelt voraus, die physikalistischen, konkreten, materialistischen Klang-auffassungen längerfristiger den Weg geebnet haben (Kap. 1.3).

Auch die zeitliche Dimension des Klangerkennens spielt hierbei eine Rolle. Das klangspezifische Zeiterleben wird, Bergson folgend, wie bei Stockhausen als Eigenzeit bezeichnet. Was ein Impuls ist, erkennen wir sofort. Komplexere, sich ständig verändernde Klangverläufe brauchen hingegen mehr Zeit, bis ihre Eigenschaften erfaßt sind. Obwohl es sich um einen musiktheoretischen Beitrag handelt, tritt das traditionelle musiktheoriespezifische Vokabular weitgehend in den Hintergrund. Auch setzen die beschriebenen Klangphänomene kein spezifisch musiktheoretisch geschultes Erkennen voraus. Sie sind verschiedenen Erkenntnisstilen zugänglich. Von besonderem Interesse sind die *Klangtypen* dadurch, daß die Phänomenbeschreibung über die Neue Musik weit hinausreicht.

Zur Veranschaulichung der Klassifizierung führt Lachenmann Beispiele aus der traditionellen Musik an (Bruckner, Chopin, Beethoven, Debussy). Mit anderen Worten: Die Klangtypen sind auf andere Musikstile übertragbar. Eine kollektive Improvisation beim Jazz kann durchaus als ›Texturklang‹ beschrieben werden, das Kontinuum eines Pop-Arrangements, einer Gamelan-Musik als ›Fluktuationsklang‹ oder eine Raga als ein in der Zeit gedehnter ›Einschwingklang‹ – mit weiteren Optionen zur Präzisierung. Lachenmanns Klangtypen-Klassifizierung wahrt theoretisch eine stilistische Neutralität gegenüber ihrem Gegenstand, die sie auch dann nicht verliert, wenn die Präferenzen des Autors hindurchscheinen. Lachenmanns stilistische Entwicklung, die den energetischen Prozeß der Klangerzeugung am Instrument kompositorisch mit einbezieht, führt zu einem oberflächenästhetisch leicht zu identifizierenden Musikstil, der sich

²⁸⁴ Lachenmann 1996: »Klangtypen«, S. 1.

zeitweise völlig in einer Welt von Geräuschen bewegte. Dazu werden die Instrumente in ihrer *ganzen* Materialität und Körperlichkeit eingesetzt.

Obwohl als ›Angebot‹ für risikobereite, kritische Rezipienten umschrieben, thematisiert die *musique concrète instrumentale* als Systematisierungskonzept einer klangenergetischer Ästhetik vielmehr eine viel *allgemeinere* Entwicklung. In der Klangästhetik der sechziger Jahre deutet sich bereits die Akzeptanz an, daß Geräusche legitimer Bestandteil des Musikerlebens geworden sind, zur Identifikation beitragen, den ›Sound‹ ausmachen. Rock-Musik und der Punk verwenden Instrumentarien und Effektgeräte, die geräuschhaften Spielweisen bei hohen Lautstärkegraden Vorschub leisten; Geräuschanteile werden zum stilimmanenten Klangmerkmal (›Noise‹, ›Heavy Metal‹).

Die Grenzen zum Lärm sind längst fließend geworden und werden hier und da als Tabubruch bewußt überschritten. Auch ist in den sechziger Jahren eine Musikszene entstanden, die sich der Rekonstruktion historischer Aufführungspraktiken widmet. Mit der historischen Aufführungspraxis ist eine deutliche Erhöhung des Geräuschanteils bei der Ausübung verbunden. Intonation mit Geräuschanteilen wird nicht nur als Authentizitätsgarantierendes Klangmerkmal wiederentdeckt, sondern auch als hoch-expressive Qualität. Seien es ›Concentus Musicus‹ Wien, ›Amsterdam Baroque‹, ›Hanover Band‹, ›La Petite Bande‹, ›Akademie für Alte Musik‹ Berlin, ›Les Arts florissants‹ oder ›Café Zimmermann‹ – es handelt sich in jedem Fall um Klangkörper mit einem ›Sound‹-Konzept, das die wissenschaftlich begleiteten Spielpraktiken mit energetischem Zugriff zur Marken- bzw. Marktreife entwickelt hat.

Daß ›Sound‹ einen Ästhetisierungsaspekt meint, der Musik und Geräusch übergeordnet ist, belegt nicht zuletzt die Automobilindustrie. Ihren Produkten wird ein Klangdesign verliehen, das dem Schließen der Türen und dem Motorengeräusch eine markentypische Distinktion verleiht.²⁸⁵ ›Sound‹ wird zur Erlebniskategorie. Geräuschhaftigkeit ist als qualitatives Merkmal für eine risikobereite Ästhetik deshalb stark zu relativieren. Veränderungen der Produktstruktur als Neubestimmung der Erlebnisorientierung ist eine Schlußfolgerung aus empirischen Untersuchungen von Ger-

²⁸⁵ Automobilfirmen unterhalten eigene Akustikabteilungen im Rahmen ihrer Produktentwicklung.

hard Schulze, aus denen sich die Ästhetisierung des Geräuschs in der Musik der Avantgarde nicht ausklammern läßt.

Als Teil des kulturellen Angebots besetzt die Neue Musik ein Feld, das von erlebnisbezogenen Veränderungen der Produktstruktur insofern betroffen ist, weil eine Kollision mit ihrem kritischen Anspruch unvermeidlich erscheint.²⁸⁶ Das Ziel symbolischer Revolution im Blick, ist gerade dieser Anspruch wie ein alltägliches Gut weder verfügbar noch einlösbar. Deshalb unterliegt sie einem besonderen Innovationsdruck. Auch Innenorientierung stellt für die künstlerische Arbeit keine Verfügungs-garantie mehr dar; doch als Erlebnisanbieter unterscheiden sich Künstlerinnen und Künstler nicht in ihrem Interesse an Publikumswirksamkeit.²⁸⁷ Das Bild von einem nur innenorientierten Schaffen entspricht dabei einem oberflächenästhetisch positionierten Topos. So geht es der Neuen Musik nicht anders als in Produktbereichen, in denen das „Wachrufen neuer Erlebniserwartungen“ auf die „subjektive Relevanz“²⁸⁸, so Schulze, abzielt. Avantgardekunst als riskantes Angebot und hochkulturelle Variante des Spannungsschemas hat ihr (Nischen)Publikum gefunden und ihr Kommunikationsverhalten an dementsprechenden Erwartungshaltungen ausgerichtet.

Dies ist von Lachenmann – adressiert an ein Fachpublikum – bereits 1971 kritisch analysiert worden. Er beurteilt die gesellschaftliche Positionierung der Neuen Musik wie folgt und anderen Meinungen völlig entgegengesetzt: „Die Zeiten sind vorbei, in denen die sogenannte Avantgarde um einen Platz im Kulturbetrieb kämpfen mußte: Gerade als Ungewohntes, Unberechenbares, möglicherweise Schockierendes ist Neue Musik als in diesem Sinne Gewohntes, Berechenbares und möglicherweise Aufregendes salonfähig geworden für eine Gesellschaft, deren Unbehagen am eigenen Anachronismus sie dazu treibt, neue und andere Formen des Behagens sich zu verschaffen.“²⁸⁹

²⁸⁶ Zum Begriff und zur Herausforderung eines kritischen Komponierens heute siehe Rainer Nonnenmann 2005: »Die Sackgasse als Ausweg. Kritisches Komponieren: ein historisches Phänomen?«, in: *Musik & Ästhetik*, 9. Jg., Heft 36, Oktober 2005, Stuttgart, S. 37-60, vgl. insb. S. 52ff.

²⁸⁷ Schulze 1993: S. 438.

²⁸⁸ Ebenda, S. 42.

²⁸⁹ Lachenmann 1996: »Zur Analyse Neuer Musik«, S. 21-34, hier S. 21.

Bloß als Kritik einer erfolgreichen Institutionalisierung verstanden, wäre diese Beobachtung rasch belanglos geworden. Es ist das natürliche Ziel eines jeden Künstlers, *positive* Erlebnisse auszulösen und Zustimmung und Anerkennung dafür zu finden. Man kann die obige Äußerung so verstehen, daß in Kunstbereichen, auch nach symbolischen Revolutionen, Verschiebungen stattfinden, die allmählich „von einer oppositionellen zu einer hegemonialen Position“²⁹⁰ gelangen. Darum entwickelt Lachenmann bald den Gedanken, musikalische Reflexion solle sich der Tatsache stellen, daß traditionelle, ›konventionelle‹, ›beheimatete‹²⁹¹, ›gewohnte‹, ›tonale‹ Wahrnehmungseinstellungen subkutan, selektiv, unregelt und ›querfeldein‹ fortwirken. Er verhält sich kritisch zu der Meinung, eine tiefenästhetische Reflexion der Strukturgebungspraktiken werde aus sich selbst über die tatsächliche sinnliche Erscheinungsweise von Musik hinaus strahlen. Dagegen werden Kommunikation und Schönheit von Lachenmann als unaufgebbare, jedoch *unverfügbare* Kategorien des musikalischen Erlebens bezeichnet und in die musikalische Reflexion zurückgeholt.²⁹² Begrifflichkeiten wie ›Aura‹ und ›ästhetischer Apparat‹ beschreiben die Vorprägung und Organisiertheit des musikalischen Materials als Zeichen einer immer schon erfolgten gesellschaftlichen Verortung.

Lachenmanns zentrales Thema ist eine Transformation von Sinnlichkeit, die im gesellschaftlichen Prozeß meist vorreflexiv oder implizit geschieht, oder ihr Anschein wird verkauft (Werbung). Die ›Neuerfin-

²⁹⁰ Fredric Jameson 1986: »Ideologische Positionen in der Postmodernismus-Debatte«, in: *Das Argument* 155, 28. Jg. Januar/Februar 1986, S. 18. Der zitierte Beitrag liegt in gekürzter Form in Jameson 1994 vor, in dem die hier in deutscher Sprache zitierte Passage fehlt.

²⁹¹ Eine Diskussion über diesen Aspekt hat Lachenmann mit Gotthilf Fischer, dem Leiter der Fischer-Chöre, zu einem Gedankenaustausch zusammengeführt, dessen Positionen kaum unterschiedlicher sein könnte. Denn auch legitime Pop- und Rockmusik unterhält ein deutlich distanzierendes Verhältnis zur Welt volkstümlichen Musizierens. Siehe: »,Viele Kulturen gehen zurzeit kaputt«. Ein Intellektueller trifft einen Bodenständigen: die Musikfreunde Helmut Lachenmann und Gotthilf Fischer im Gespräch«, in: *Stuttgarter Zeitung*, 23. Oktober 2008.

²⁹² Bei den Schriften handelt es sich um die Beiträge »Die gefährdete Kommunikation. Gedanken und Praktiken eines Komponisten« [1973], »Zum Problem des musikalisch Schönen heute« [1976], »Bedingungen des Materials« [1978], »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens« [1979], in denen sich die Konsolidierung vollzieht (alle in Lachenmann 1996) – parallel zur Integration von vorher bewußt vermiedenen Klangmaterialien.

ding< vertrauter Gegenstände zur Ausübung von ästhetisch riskanten Praktiken, die eigentlich schon in den gesellschaftlichen Wahrnehmungszusammenhang eingespeist sind, zeichnet nach Schulze das Kernstück der Veränderung einer Produktstruktur aus.²⁹³ Lachenmanns musikalische Praktiken machen Sinnlichkeitstransformationen explizit: Die Exklusion vor-künstlerisch erscheinender und geräuschhafter Musizierweisen (a) durch Kultivierung und (b) strukturelle Integration mittels Verschriftlichung wird nunmehr zum Gegenstand von gezielter Inklusion.

© 1990 by Musikverlage Hans Gerig, Köln, 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Abb. 23: Helmut Lachenmann, Einbruch der ganzen Materialität des Violoncellos als Umwelt in NOTTURNO (1966-1968; rev. 1990),
Ausschnitt aus dem Kadenztakt 88.

In NOTTURNO (MUSIK FÜR JULIA) für kleines Orchester mit Violoncello (1966-1968; rev. 1990) findet ein Einbruch von Umwelt als Einbruch des Konkreten statt, der einerseits zum Merkmal von Immanenz wird und andererseits – fast nebenher – eine urbanisierte Musik charakterisiert. Dieser

²⁹³ Vgl. Schulze 1993: S. 444f.

Einbruch als Eintritt des Neuen, das Ereignis der Sinnlichkeitstransformation, wird in feierlicher Gestik wie eine Initiation vollzogen. Ihr Ort ist die Heterotopie der Kadenz als Ort improvisatorischer Freiheit und der Möglichkeit zum strukturellen Bruch – nicht unähnlich Funktion der *perfidia* in der Musik des Barock.

Die stilistische Erneuerung ist, das zeigt die Übertragung des Vorgangs auf den Fortgang des Werks und auf das weitere Schaffen, als ›Schöpfung‹ „das Produkt einer Synthese“²⁹⁴, deren symbolische Strategie darin besteht, sich ihre antagonistischen Kräfte zu *erhalten*. Beim Musizieren wird die ›fremde‹ Umwelt des Instruments, die in der traditionellen musikalischen Sozialisation meist ausgeschlossen blieb, von dem Ohr-Hand-Feld als neuartig ›begriffen‹ und ›abgetastet‹.²⁹⁵

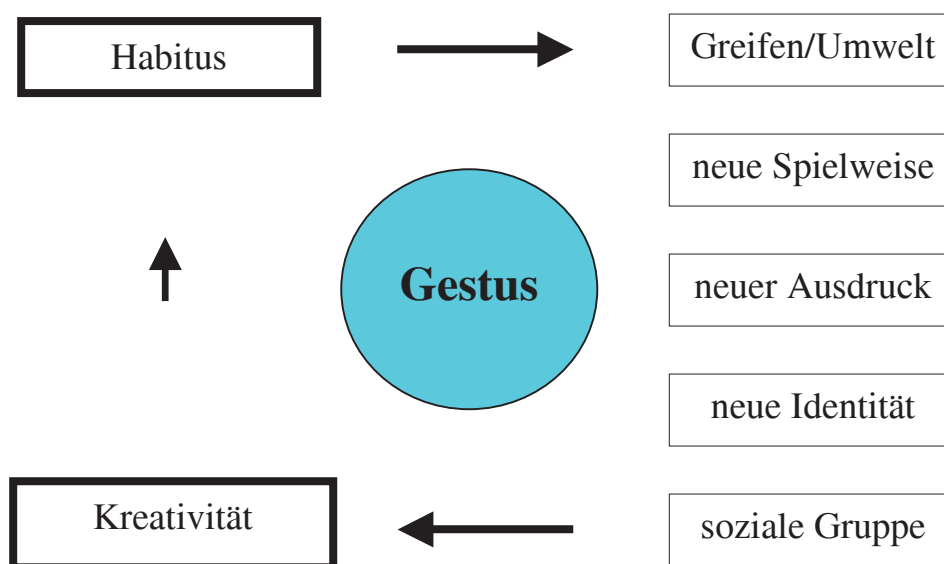


Abb. 24: ›Sound‹ als Klangmanifestation im Körper (Hexis bzw. Gestus).

Das Bewußtsein über den Zusammenhang von räumlicher Position und Klangqualität beim Musizieren erfährt auf der Mikroebene der Spieler-Instrument-Beziehung eine neue körperräumliche Dimensionierung. Insofern kann Lachenmanns Praxis einer Erlebnisrationalität zugerechnet werden, die dem Spannungsschema nahesteht.²⁹⁶

²⁹⁴ Durkheim 1994: S. 596

²⁹⁵ Siehe Lachenmann 1996: »Vom Greifen und Begreifen – Versuch für Kinder«, S. 162-167. Zur kognitiv-räumlichen Aspekten des Musizierens und mentalen Kartierungsstrukturen vgl. Gruhn 2005: S. 51ff.

²⁹⁶ Schulze 1993: S. 331ff.

Dieser Befund, der leicht auf andere Personalstile der Neuen Musik übertragen werden könnte, weist damit ästhetische Schnittmengen der Neuen Musik mit weitverbreiteten gesellschaftlichen Wahrnehmungsschemata auf. Das Modernisierungsrisiko der Neuen Musik ergibt sich aber aus einem Zwiespalt, den Ulrich Beck ursprünglich für die Wissenschaften ausgearbeitet hat. Wie in den Wissenschaften hat für die Neue Musik „die *reflexive* Konstellation an Bedeutung“²⁹⁷ gewonnen. Auch für ihre Entwicklungen wurde die Gewinnung des Neuen eng auf die Konfrontation „mit ihrer eigenen objektivierten Vergangenheit und Gegenwart“²⁹⁸ bezogen. Verinselung und – je nach Perspektive – Isolation wären, dann nicht einfach auf die ästhetische Erscheinung der Musik rückführbar. Verinselung als relative Isolation zugleich als ein Effekt der Institutionalisierung der Neuen Musik als Expertenbereich beschrieben werden, verstärkt durch Partikularismen als Folge der ohnehin völlig unübersichtlich gewordenen stilistischen Ausdifferenzierung auf dem musikalischen Feld.²⁹⁹

So drängt sich der Gedanke an eine *Risikoästhetik* auf. Doch ist dieser Begriff bereits besetzt von der Literaturwissenschaft. Diese hat ihn nicht etwa reflexiv-immanent entwickelt, sondern ihn am Beispiel von Karl May als Möglichkeit einer erlebnisorientierten, an den Heterotopien der Moderne gebrochenen Immanenz vorgestellt.³⁰⁰ Ob sich dies breitenwirksam und sinngenerierend zur Vermittlung von riskanten musikalischen Spielräumen – für Sinnlichkeitstransformationen des Fremden, von Spannung, Abenteuer, Überschreitung, auch als Reflexion von Wahrneh-

²⁹⁷ Ulrich Beck 1986: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main, S. 255. Auch Elias erörtert „das Durchbrechen routinierter Konventionen“ als eine risikobehaftete Tätigkeit in der Kunst, wobei „Entrouinisierung selbst „zur Konvention erstarren“ kann (vgl. ders. 1991: S. 68).“

²⁹⁸ Ebenda.

²⁹⁹ Vgl. Beck 1986: S. 276.

³⁰⁰ Der Begriff einer Risikoästhetik, der hier in Beziehung zu Ulrich Beck gebracht wird, ist von Jürgen Hahn geprägt worden. Unter Risikoästhetik versteht Hahn einen Erzählstil, der direkt aus den Abenteuern der Protagonisten generiert wird. Jürgen Hahn 1998: ›*Verschoben und privat*‹ - *Panoptikum und Schamanenspiel. Karl Mays Roman ›Ardistan und Dschinnistan‹ als groteskes Modell kaleidoskopischer Permutation des Zeitgeistes oder eines ›Dinosauriers in schwieriger Zeit*‹. Siehe: <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/seklit/jbkmg/1998/321.htm> – letzter Zugriff 10. Oktober 2011.

mung – nutzen läßt³⁰¹, muß die Zukunft zeigen. Zu vermuten ist, daß selbst kritische und reflexive Eigenschaften von Musikstilen, sofern sie als solche überhaupt erkannt werden, mehr von vorreflexiven und nur atmosphärisch greifbaren Wahrnehmungsfaktoren bestimmt sein dürften, als gemeinhin angenommen wird.

4.5.3 Epilog

›... dauert eine Zigarette und ein letztes Glas im Stehn‹ reinhardmeyt es sanft aus einem Lautsprecher des Restaurants; es ist fast leer – ich komme auf meine kleine Geschichte zurück: Unsere fiktiven Konzertbesucher haben verstanden und lassen die Rechnung kommen. Sie treten in die nächtliche Stadt hinaus und hinein in die Geräusche des Verkehrs, einer Baustelle, hören Stimmen und Rufe, Türen werden zugeschlagen. Sie haben beschlossen, noch weitere Konzerte des Festivals »Stadt-Land-Klangfluss« zu besuchen. Morgen wollen sie ein Programm mit Steve Reichs (*1936) CITY LIFE (1995) und Matthias Spahlingers (*1944) Orchesterwerk PASSAGE / PAYSAGE (1988-1990) hören. In dem Programmheft steht, daß Reich 1993 zur Zeit des ersten Terror-Anschlags auf das World Trade Center in New York mit einem Aufnahmegerät unterwegs war, um sich akustisches Material zum Samplen zu beschaffen. Der fünfte Satz aus CITY LIFE, ›Heavy smoke‹, verarbeitet akustische Ereignisse nach der Bomben-Explosion im WTC. Danach erwartet sie eine seltene Programmkombination: Cornelis Doppers (1870-1939) SECHSTE SYMPHONIE (1912), ein Werk über die Stadt Amsterdam, schildert im vierten Satz ein Volksfest, den Königinnendag. Die musikalischen Schnitt-Techniken dieses Satzes seien, so das Programmheft, der Anlaß gewesen, das Werk mit Walther Ruttmanns (1887-1941) BERLIN, DIE SINFONIE DER GROßSTADT (1927) zu verbinden, ein Film über mechanisierte städtische Bewegungsabläufe mit der vormalistischen Musik Edmund Meisels (1894-1930).

³⁰¹ Dazu Marianne Willems und Herbert Willems 2001: »Wissensformen und Sinn-
generatoren. Zum komplementären Verhältnis des New Historicism zu Ansätzen
der Kulturosoziologie«. in: Cornelia Bohn, Herbert Willems 2001 (Hrsg.): *Sinn-
generatoren. Fremd- und Selbstthematisierung in soziologisch-historischer Per-
spektive*, Konstanz, S. 397-428.

Ein weiterer Höhepunkt des Festivals wird die Aufführung von Gérard Griseys (1946-1998) sechsteiligem Zyklus LES ESPACES ACOUSTIQUES (1974-1985) sein. Unsere Konzertbesucher sind gespannt darauf zu erfahren, was denn nun *spektrale Musik* ist und was das mit Raumkomposition zu tun hat. Besonders interessieren sie sich für den sechsten Teil, den EPILOGUE (1985). In dem Konzertstück für Orchester mit vier Solo-Hörnern werden diese wie ventillose Waldhörner behandelt. Erst neulich hatten sie Robert Schumanns KONZERTSTÜCK in F-Dur (1849) für vier Hörner und Orchester op. 86 kennengelernt mit der virtuosen Nutzung chromatischer Spielbarkeit. Grisey wolle, war in dem Heft zu lesen, zum Schluß eine Welt auratischer Bezüge aufrufen und atmosphärisch verdichten: Kosmos, Jagd, Natur, Romantik, Echos, Ausklang. Das erinnert sie an die symphonische Welt Mahlers.

Auf dem Nachhauseweg kommen unsere Besucher schließlich auf das Werk der Komponistin zurück. Sie streiten fast ein wenig darüber, warum sich ihr Musikerlebnis nicht in einem einfachen Gefallen oder Mißfallen erschöpft. Unterschiedliche Kulturen wurden musikalisch zusammengebracht: eine tribale Welt mit der Welt der vernetzten Hochtechnologie und der eines touristischen Ohrs, das auf die Wahrnehmung von Weltmusik eingestimmt wurde, aber darin nicht aufgeht.

Das Paar findet, während es über Weltmusik diskutiert, zur Raummusik zurück: Interkulturell angelegte Raumkomposition kann nicht ohne Reflexion darüber auskommen, daß jede Form der Abstraktion von den Wahrnehmungsbedingungen des physischen, psychischen und sozialen Raums zur Illusion werden muß. Weder ist das Werk auf seine strukturelle Komplexität, noch auf das spirituelle Element reduzierbar. Daß sie den Ritus der Aborigines mit Staunen beobachteten, ohne ihn wirklich fassen zu können, fließt in eine atmosphärisch vermittelte Transzendenz mit ein, so daß darin manches enthalten ist, was sich dem unmittelbaren Verstehen eben nicht erschließt, manches verdunkelt und genau darum fesselt.

5. ZUSAMMENFASSUNG

5.1 Musik und die Reflexion gesellschaftlicher Verräumlichung

Kernstück der soziologischen Raumauffassung ist der Konnex zwischen dem *Wie* der Raumproduktion und Handeln. Eine direkte Beziehung ist gegeben zwischen Musik als sinnlich-sozialer Struktur, Raumproduktion und Erleben. Indem sich die Beobachtung des Musik-Raum-Verhältnisses als ein Musik-Umwelt-Verhältnis an den Prämissen einer soziologischen Raumauffassung orientiert, wird ein Sachverhalt zur Erscheinung gebracht, dessen Trivialität auf den ersten Blick nicht vermuten läßt, daß er einen nichttrivialen Zugang zur empirischen Beschreibung der sozialen Komplexität des Musikmachens enthält: In der Konstitution von Raum durch Musik entspringt die Verräumlichung durch Musikmachen, verstanden als

- Singen,
- Spielen von Instrumenten,
- Auslösen von körperlicher Bewegung im mehrfachen Sinne des Wortes:
 - o Emotion,
 - o Tanz,
 - o Gesten der Musikausübung (Hexis, Performanz; Dirigieren),
- Form nonverbaler Kommunikation,
- Syntheseleistungen:
 - o Improvisation,
 - o Arrangement,
 - o Komponieren,
 - o Musikproduktion am Computer,
- atmosphärische Überformung gegebener Räume,
- Betreiben von Musikanlagen für beliebige Zwecke,

Verräumlichung, so verstanden, setzt bei den Selbstverständlichkeiten des Musikmachens bei der Routinen des alltäglichen Lebens an.

Ein Merkmal dieser Routinen besteht darin, daß sie zwischen Rezipienten (außeralltäglich) und Produzenten (alltäglich) asymmetrisch konstruiert sein können und somit auch hinsichtlich der Zeit als augenblickli-

che Ausübung oder als Einübung oder Fixierung für zukünftige Zwecke. Konstitution von Raum durch Musik erfolgt dann in Hinsicht auf Wiedergabe

- unmittelbar durch Verankerung im Körperschema,
- mittelbar durch
 - o funktionelle Koppelung von Musik an gesellschaftliche Rituale verschiedenster Art,
 - o strukturelle Koppelung an das Medium Schrift,
 - o an Speicher- und Bildtechnologien,
 - o symbolische und ökonomische Institutionalisierung im Werkcharakter,
 - o infrastrukturelle Koppelungen an Orte, an denen gesellschaftliches Musikleben reproduziert, verwaltet wird und stattfindet,
 - o Ausübung von ästhetischer als ideologischer Macht, die sich in räumlichen Repräsentationen öffentlich äußert.

Verräumlichung von Musik besitzt aufgrund dessen stets einen Bezug zur Vergangenheit, entweder durch musikalische Sozialisation oder funktionelle, strukturelle, symbolische, ökonomische und infrastrukturelle Koppelungen. Das *Wie* der Raumproduktion von Musik ergibt sich aus ihrer Verankerung in einem hoch ausdifferenzierten System gesellschaftlicher Praxen, die räumlich wiederum ethnisch, sozial, kulturell und – nach der gender- und queer-Forschung – geschlechtsspezifisch differieren.

Die Möglichkeiten einer Thematisierung der Verräumlichung von Musik als Besonderheit und als nicht selbstverständliche Erlebnisform wurden virulent, nachdem während der Entwicklungen in der Neuzeit (Wissenschaft, Natur, Wirtschaft) eine Reihe von Faktoren weggebrochen sind, die nicht nur den Glauben an und das Vertrauen in die überlieferte Weltordnung gestützt, sondern auch den Rahmen der gesellschaftlichen und umweltlichen Wahrnehmungsverhältnisse und den ästhetischer Paradigmen verändert haben.

Der Paradigmenwechsel von der Vokal- zur Instrumentalmusik wird mitbewirkt durch den gestiegenen Musikbedarf bürgerlichen Musizierens und durch eine damit entstehende Musikwirtschaft seit dem 18. Jahrhundert. Der Aufklärungsdiskurs bewirkt währenddessen eine Umstellung der Präferenz im Medium Sinn auf eine bestimmte Unbestimmtheit des Musikerlebens, dem sich in der Romantik laut E. T. A. Hoffmann ein Geister-

reich „des Ungeheuren und Unermeßlichen“¹ öffnet – zugleich verbunden mit einem tieferen Einblick in die strukturelle Beschaffenheit von Musik und ihrem Anspruch auf Autonomie. Dieser Verräumlichung nach innen, gestützt durch Erleben und Empfinden, steht eine Verräumlichung entgegen, die wegen ihrer Verankerung in der empirischen Welt umso mehr beunruhigt, als dieses Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen auch in der Wirklichkeit, also außen zum Erscheinen gebracht wird.

Verräumlichung von Musik, wie sie der Virtuositätsdiskurs des 19. Jahrhunderts in Koinzidenz mit der Industrialisierung des Instrumentariums, der Verstädterung der Oper und der beginnenden Institutionalisierung einer musikalischen Massenkultur formuliert, wird greifbar als Durchbrechung von Routinen und der Transformation bestehender Wahrnehmungskonventionen. Der Überformungsgrad der primären Verräumlichung von Musik, das *Wie* der Raumkonstitution verändert sich, und Verräumlichung von Musik wird auf mehreren Ebenen geleistet als

- stadt- und landschaftsmusikalischer Realismus, unterstützt vom aufkommenden modernen Tourismus,
- nationalmusikalische Topographie der Stil- und Gattungssemantik,
- Errichtung eines musikalischen Bildungswesens (Schulen, Konservatorien, Bildungsvereine),
- Ausdifferenzierung und Entprivilegierung des Musikwesens,
- räumliche Synchronisation (musikalische Raumbeherrschung nach Berlioz: Rolle des Dirigenten, Erfindung und Einführung des elektronischen Metronom² 1855),
- Phantasmagorie, die sich differenziert als:
 - Entgrenzung von aufführungs- und spieltechnischen Beschränkungen als Inszenierung (Virtuosität),
 - Emanzipation des Klangs (Zuständlichkeit; Raum-Zeit-Transformation),
 - Synthese der Künste bei Aufhebung sozialer Ungleichheit (Gesamtkunstwerk),
- Lärm als unerwünschtes oder hingenommenes Ereignis aus einer Quelle oder als Verbund von Emissionen.

¹ Hoffmann 1983: *Kreisleriana*, S. 28

² Siehe Kap. 1.4.1: Trotz vieler technologischer Innovationen wird - wie hier bei Berlioz' Synchronisierungstechnik - das Rad nicht noch einmal neu erfunden.

Der ästhetische Überschuß, der dabei entsteht und räumliche Atmosphären konstruiert, manifestiert sich mittels

- sekundärer Objektivation (Löw) als ästhetische Gesamtwirkung einer Musikdarbietung, bestehend aus einem konkreten Raum, der Anordnung von Menschen und dem sozialen Gut Musik;
- von Inszenierungen selbstverständlich gewordener Ereignisse (Realitätsverdoppelung);
- der Unterstützung durch gegebene zweckmäßige Einrichtungen und Vorplanungen (Infrastruktur, Logistik);
- der reflexiven Ausarbeitung oder ästhetischen Steigerung von musikalischen Mitteln als gezielten Wahrnehmungszumutungen.

Eine solche komplexe Konstituierung von Raum als soziale Konstruktion von Atmosphären wird zur Quelle von alltäglich erlebbarer Transzendenz, die sich sozialräumlich ausdifferenziert (›soziale Atmosphären‹).

Als gesellschaftliche Errungenschaft des künstlerischen Feldes im Ganzen reguliert die Kunstautonomie den Grenzverkehr zwischen Kunst und empirischer Welt. Und zwar so erfolgreich, daß – worauf von Bourdieu hingewiesen wurde³ – selbst die Soziologie sich lange nicht der Auffassung entziehen mochte, diese beiden Welten seien vorzugsweise als einander ausschließende Gegenwelten aufzufassen. Vielmehr verweist Kunst auf das alltägliche Leben, nimmt eine bestimmte Stelle in ihm ein, da sie ihm entspringt. Damit wird nicht einer Entgrenzung zwischen beiden das Wort geredet, sondern es geht um Situationen von Transzendenz und Expressivität, die durch das soziale Gut Kunst erzeugt, sinnlich und sinnhaft erlebt und miteinander geteilt werden. So hat Kunst, und darunter die Musik, Anteil an der Wirklichkeit, aus der sie Impulse empfängt, verarbeitet, Wirklichkeit verstärkt, Realität verdoppelt oder überformt.

Der Begriff einer urbanisierten Musik, wie er hier entwickelt wurde, zeigt, wie Komponisten auf Wirklichkeit – Industrialisierung, Urbanisierung, Globalisierung, nationalstaatliche und infrastrukturelle Entwicklung, naturwissenschaftlichen und technologischen Fortschritt – reagiert haben, und zwar meist in der impliziten Übernahme eines atmosphärisch vermittelten Raumgefühls, das bei Franz Schubert Entortung signalisiert.

³ Vgl. Bourdieu 1993: »Aber wer hat denn die ›Schöpfer‹ geschaffen?«, S. 197-211.

Daß das Raumgefühl gesteuert, manipuliert werden kann, darauf basieren die musikalischen Konzeptionen von Niccolò Paganini, Hector Berlioz und Franz Liszt, hinsichtlich des Musiktheaters (Romantische Oper, Grand Opéra, Musikdrama) Carl Maria von Weber, Gioacchino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Richard Wagner und Giuseppe Verdi.

Explizite Bezugnahmen auf die empirische Welt, deren Heterogenität und Brüche nicht mehr verdeckt, sondern ausgearbeitet werden, lassen sich verstärkt in einer Komponistengeneration vorfinden, die etwa um 1860 geboren wird: Gustave Charpentier, Frederic Delius, Giacomo Puccini⁴, Gustav Mahler, Claude Debussy, Charles Ives und auch Richard Strauss, der den Bruch als ästhetischen Anachronismus vollzieht: die Brechung fungiert im ROSENKAVALIER op. 59 (1909-1911) als eine affirmative Qualität. Die Verdeckung interkultureller Differenz durch Erzeugung von koloristischer Ambivalenz gelingt Antonín Dvořák in der NEUNTEN SYMPHONIE in e-Moll (1893) op. 95 – und löst ausgereicht dadurch ein kulturelles Identitätsproblem städtischer Eliten der USA.

Im musikalischen Fokus eigentümlicher Koinzidenzen der Moderne im Jahr 1908 steht Arnold Schönberg mit seinen Schülern in Wien und seiner Dissonanzbeobachtung. Diese wird, wie aus der *Harmonielehre* von 1911 ersehen werden kann, als investigative Untersuchung eines Klang- und Strukturphänomens systematisch betrieben. So geraten Wien und seine Traditionen hier in einen spezifischen Konnex der Städte Paris, Berlin, Budapest, Leipzig und München. Die Aufhebung der tonalen Harmonik steht exponiert in der Entwicklung strukturverwandter Konzeptionen, die insgesamt zu einer symbolischen Revolution auf dem musikalischen Feld beitragen. In der Theorie Schönbergs wird Raum als strukturelle Kategorie relevant, einerseits, weil Raum phänomenologisch dem Klang zugeordnet ist, andererseits, weil Raum eine Reihe von topologischen und kognitiven Optionen öffnet, welche sich sowohl als Maßnahmen zur Reorganisation eines verbindlichen Tonmaterials unternommen werden (Zwölftontechnik), als auch auf das Verstehen der Verschriftung von Musik als einer angewandten Logik des Visuellen hin ausgerichtet

⁴ Giacomo Puccinis *Tragedia giapponese* MADAMA BUTTERFLY (1904) ist die erste Oper, in der ein gesellschaftlicher Ost-West-Kulturkonflikt thematisiert wird – fünfzig Jahre, nachdem sich Japan durchaus widerwillig für den Westen wieder öffnete. Dies drückt sich auch in den Brechungen der Kompositionsweise (Handeln) aus.

sind.⁵ Bezieht sich das Spacing und die Syntheseleistung räumlicher Praktiken bei den vorigen Beispielen vornehmlich auf die empirische Wirklichkeit, die sich episodisch auf die Struktur auswirken, so wendet Schönberg sich unmittelbar der Ebene der Schrift, der Struktur und des Klangs zu.

Auf dieser Ebene führt John Cage einen von den Bauhaus-Künstlern verstärkten Transfer zwischen den Praktiken der Künste durch. In den 1950er Jahren erfolgt eine radikale Dekonstruktion: Schrift und Struktur werden entkoppelt, Schrift verweist nicht mehr auf den Klang, und Klang wird strukturell als polykontexturales Ereignis der umweltlichen Sphäre definiert. Cage versteht seine Arbeit als Verwirklichung einer US-amerikanischen Kunst, die sich aus europäischen Anhängigkeiten, insbesondere aus deren Struktur- und Geschichtsdenken löst. Dazu wächst ihm der Habitus des als ›surveyor‹ tätigen ›pioneer's‹ als Mythos der amerikanischen Kulturgeschichte wie selbstverständlich zu: musikalische Raumerschließung findet als strukturhomologe Vorgehensweise statt. Die Präferenz für Kartenmaterial – für Sternkarten, um neue Klangwelten zu entdecken – macht deutlich, wie determiniert Cage in Abhängigkeit von seiner amerikanischen Sozialisation handelt.

Die musikalische Arbeit am Raum wird in der Raumkomposition der Avantgarde in ein Selbstthematisierungsverhältnis übersetzt. Die gesellschaftliche Produzierbarkeit von Raum durch Musik wird infolge der weltgesellschaftlichen, massenkulturellen, technologischen und medialen Entwicklung als Form „einer dichter werdenden sozialen“⁶ Strukturiertheit von Musik praktiziert und mit naturwissenschaftlichen, historischen, gesellschaftlichen und religiösen Bezugnahmen und Analogien erläutert. Raumkomposition findet als reflexiv gewordene Verräumlichung der Verräumlichung von Musik und des Musikerlebens im Verhältnis zum Um-

⁵ In dieser Einschätzung sehe ich mich durch Gianmario Borio bestätigt, der in Beiträgen »Die Darstellung des Undarstellbaren. Zum Verhältnis von Zeichen und Performanz in der Musik des 20. Jahrhunderts« in der Vortragsreihe ›Die Schrift des Ephemereren‹ (29. September 2010, Basel) und »L'analisi musicale del compositore; procedimenti e conseguenze« in der Vortragsreihe ›Helmut Lachenmann nella cultura musicale dell'Occidente‹ (8. Oktober 2011, Mailand), die Relevanz einer visuellen Eigenlogik des Schriftlichen für die Entstehung musikalischer Logik unabhängig von Überlegungen des Verfassers (vgl. Kap. 4.3) betont hat.

⁶ Conard 2011: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16. Oktober 2011, S. 24.

welterleben statt. Auf der Mikroebene wirkt sich dies bis auf das verräumlichte Verhältnis des Körperbezugs zur eigenen Stimme und zum eigenen Instrument aus – ein Vorgang, den die musikalische Avantgarde mit der Populärmusik teilt. Während sich die Populärmusik und die Musikwirtschaft an der polykontexturalen Verräumlichung von Klang als Sound im Spannungsfeld von Identitäten, Erleben und Kommerzialisierung bewegen und dabei, „Bereiche des sozialen Lebens, der Sinnlichkeit, der politischen Ideen“⁷, so Dieterich Diederichsen, in hoher Geschwindigkeit und ungewöhnlicher Dichte miteinander“ verknüpfen, hat sich die Reflexionsorientierung der Avantgarde diesbezüglich eine Risikoästhetik erschaffen, die einem gesellschaftlich verbreiteten Abenteuer- und Spannungsschema folgt. Die Perspektive einer Soziologie des Sound nach den Szenarien der *sound studies* wird greifbar⁸: sie enthält

- „eine zentrale Kategorie des Musizierens, die die besondere Textur einer Aufnahme, ihr klangliches Gewebe, beschreibt“⁹ als empirisch klassifizierbare Klangtypen (Lachenmann),
 - o bestehend aus Anordnungen von musikalischem Material
 - o mit der gesamten Palette vom Ton bis zum Geräusch;
- den medialen, oberflächenästhetischen Charakter musikalischer Produktionsweisen, eingebettet in eine Mannigfaltigkeit von Produktionsfaktoren, die Musik räumlich und atmosphärisch inszenieren;
- die distinktiven und synthetisierbaren Größen der Produktion, des Lebensstils, der (sozialen) Identifikation, der musikalischen Stile.

Die raumsoziologische Herangehensweise an Musik befaßt sich mit den handlungstheoretischen Grundlagen des Musizierens und des Musikproduzierens einschließlich ihrer Voraussetzungen, Determinanten und Diskurse. Als soziales Gut, als Medium der Kommunikation, der Kunst und des Erlebens; als Spenderin von Gemeinschaft, Transzendenz, Sinnlichkeit und Unterhaltung; als Objekt der Distinktion, der ökonomischen, institutionellen und wissenschaftlichen Interessen und Kämpfe ist Musik in einem Geflecht multidimensionaler Bezüge angesiedelt, an deren Schnitt-

⁷ Dieterich Diederichsen, »Hessischer Rundfunk schließt Pop-Musik-Sendung. Klaus Walters ›Der Ball ist rund‹ auf hr3 soll nach 24 Jahren der ›Durchhörbarkeit‹ geopfert werden«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 2. Januar 2009.

⁸ Pinch/Bijsterveld 2012: *The Oxford Handbook of Sound Studies*.

⁹ Wicke 2001: *Rock- und Popmusik*, S. 37.

punkten sich der in die Umwelt und Gesellschaft eingebettete wahrnehmende, handelnde und reflektierende Mensch befindet. Doch wie der Mensch wahrnimmt, handelt und reflektiert, ist weitgehend abhängig von den sozialen, ethnischen, kulturellen und geschlechtsspezifischen Bedingungen, denen er in seiner Sozialisation ausgesetzt ist. Somit ist Raum nicht einfach eine bloß äußerliche Kategorie, die uns behältergleich umfaßt; Raum ist im Körperschema ontogenetisch verankert und bildet das kognitive Gerüst unseres Wahrnehmens, Denkens, Sprechens und Handelns. Daraus folgt eine Situiertheit in einem akustischen Raum, der ein Hörraum ist, längst bevor etwas erklingt, was als Musik verstanden, bezeichnet und definiert wird.

5.2 Produzieren auf dem musikalischen Feld

Im Zuge der Einführung einer raumsoziologischen Ebene in die soziologische Erforschung des Musikmachens wurde unter Heranziehung teils kultursoziologischer, teils systemtheoretischer, teils poststrukturalistischer Theorien weitgehend darauf verzichtet, sich an einem bestimmten musiksoziologischen Verfahren zu orientieren. Ein Verzicht auf musiksoziologische Theoriebildung ist damit nicht verbunden. Die komplexe Situierung der Musik als soziale Struktur erfordert vielmehr eine strukturtheoretische Herangehensweise, weshalb hier – wie bei Bühl (2004) – konsequent von dem Mehrebenencharakter der Musik ausgegangen wird.

Dazu kann man sich auf ein starkes Argument stützen, das die Betrachtung der Musikgeschichte des abendländischen Kulturkreises liefert: Die Teilhabe der Musik an den unterschiedlichsten Disziplinen und Praxen ist ein Faktum, das die Erörterung der Stellung der Musik im System der Wissenschaften, der Künste und der Gesellschaft seit der griechischen Antike wesentlich bestimmt und eine nicht versiegende Quelle für Widersprüche darstellt. Anhand der Begründung einer musiksoziologischen Wissenschaft im 20. Jahrhundert sind alle Verwerfungslinien zu Tag getreten, die zwischen Theorie und Praxis, *scientia* und *usus*, Kunst und Soziologie, metaphysischer und empirischer Welt, Erbauung und Unterhaltung, Reflexion und Vergnügung oder der irreführenden Unterscheidung von E- und U-Musik variantenreich existieren. So ließe sich denn die

These verfechten, daß eine Grundstruktur von Schwierigkeiten, die zu den gegenstrebigem Eingrenzungs- und Umfangsszenarien in der musiksoziologischen Forschung geführt haben, zur Geschichte des musikalischen Feldes gehören und noch heute seine Dynamik beeinflussen. Dem gilt es jedoch keineswegs auszuweichen, sondern als Eigenschaft der heterotopen Entwicklungsdynamik des sozialen Guts Musik als sozialer Struktur zu erkennen und zu integrieren.

Die Eingliederung der musiksoziologischen Forschung in die Kulturosoziologie hat viele Facetten.¹⁰ Sollen die Theorie und Methodik Pierre Bourdieus auf Musik- und musiksoziologische Forschung übertragen werden, so wird man dauerhaft nicht darum herumkommen, sich mit einer grundlegenden Bedingung der Konzeption auseinanderzusetzen, die neben den empirischen Arbeitsweisen verlangt, sich auch mit der Struktur und Logik des musikalischen Feldes auseinanderzusetzen. Dieses Postulat durchzieht die vorliegende Studie entlang der Aneignung und Produktion von Raum durch Musik und tritt an verschiedenen Stellen explizit zu Tage, wo es – raumsoziologischen Prämissen folgend – darum geht, eine Wissenschaft vom Werk mit Blick auf das Feld der musikalischen Produktion zu begründen. Daß sich Musiksoziologie zwischen den Felddynamiken der Soziologie und der Musikwissenschaft befindet, die mit unterschiedlichen Erwartungen und Zielsetzungen auf Geschichte und Wirklichkeit zugreifen, zeigt, daß in die Reflexion über Struktur und Logik die Perspektive der Geschichte einer doppelten Feldzugehörigkeit nicht ausgeklammert werden darf.

Dabei käme die historische Karte, die Bourdieu kritisch gegen die eigene Disziplin ausgespielt hat, dem historischen Selbstverständnis der Musikforschung durchaus entgegen. „Der größte Nutzen der Theorie von Feldern als Räume individueller Handlungen, Kämpfe und Positionierungen liegt [...] für den Historiker darin, daß mittels des Habituskonzeptes

¹⁰ Ein Blick auf das Musikleben, die kulturelle Vielfalt von Musik, auf die symbolischen Funktionen von Musik in subkulturellen Milieus, auf die globale musikwirtschaftliche Entwicklung genügt um zu erkennen, daß die kulturosoziologische Behandlung musiksoziologischer Fragen der soziokulturellen Wirklichkeit der Musik vollkommen entspricht. In eine ähnliche Richtung wurde bereits von Tenbrück 1996 argumentiert. Siehe auch die Positionierung von Richard Münch 2007: »Die soziologische Perspektive: Allgemeine Soziologie – Kulturosoziologie – Musiksoziologie«, in: de la Motte-Haber und Neuhoff 2007: S. 33-59.

gesammelte biographische Einzelheiten verglichen und in einen zielgerichteten und erklärenden Sinnzusammenhang gestellt werden können.“¹¹ Von Hans Neuhoff wurde unterstrichen, mit der Feldtheorie habe Bourdieu der Soziologie „bedeutende Arbeits- und Denkmittel in die Hand gegeben“¹². Neuhoffs Bemerkung steht in einem Kontrast zu dem tatsächlichen theoretischen Entwicklungsstand einer musikspezifischen Feldkonzeption. In welche Richtung die Theoriebildung führen müßte, zeigt Richard Münch, der „die soziale Konstruktion von Musik als eine soziale Praxis“ beschreibt, „in der Akteure im Feld der Musik um Machtpositionen ringen.“¹³ Als historischer Anknüpfungspunkt für eine soziologische Wissenschaft von Werk, die in der Musik zwischen Funktion und Struktur vermittelt, wurde die Gattungstheorie hervorgehoben. Entscheidend ist hierbei, daß Gattungstheorien Erwartungen¹⁴, gerichtet auf das *Wie* künstlerischer Handlungen und ihrer Verortung im musikalische Feld vorstrukturieren, und zwar in bezug auf einen Begriff des musikalischen Materials, für dessen reduktionistische Verfassung nach Adorno hier eine praxistheoretische Revision vorgeschlagen wurde.

Eine weitere Funktion der Feldtheorie sieht Bourdieu darin zu untersuchen, *wie* Felder im sozialen Raum entstehen als eine strukturell übergeordnete Ebene gesellschaftlicher Raumproduktion: „eine der Aufgaben der Feldtheorie besteht darin, mittels eines strukturellen historischen Ansatzes den Prozeß der Differenzierung und Konstituierung zu beschreiben, der zur Entstehung des Feldes führt.“ Dies funktioniere, so heißt es dazu weiter, „in der wissenschaftlichen Praxis als Prinzip einer systematischen Befragung der Wirklichkeit“ und sei anwendbar sowohl auf „funktional unterschiedliche Felder ein und derselben Gesellschaft“ als auch auf „funktional gleichartige Felder historisch oder geographisch unterschiedlicher Gesellschaften“¹⁵.

Das Feldkonzept ermöglicht, zeitliche, räumliche und sozialräumliche Differenzierungen in verschiedenen Größenordnungen und unter-

¹¹ Bourdieu 2004: S. 132f.

¹² Hans Neuhoff 2007: »Die Konzertpublika der deutschen Gegenwartskultur. Empirische Publikumsforschung in der Musiksoziologie«, in: de la Motte-Haber und ders.: S. 473-509, hier S. 477.

¹³ Münch 2007: S. 57.

¹⁴ Luhmann 1982: vgl. S. 397.

¹⁵ Bourdieu 2004: S. 96f.

schiedlichsten Relationen zu erfassen und komparativ darzustellen. Es erlaubt, „phänomenologisch unterschiedliche Dinge als in ihrer Struktur und Funktionsweise ähnliche zu begreifen“¹⁶. Die in sich verschlungene, ja tautologisch anmutende Aussage, „daß der Habitus selber das Feld mitbestimmt, was ihn bestimmt“¹⁷, deutet Joseph Jurt „als wechselseitiges Bedingungsverhältnis der Handlungspositionen der sozialen Akteure einerseits und der objektiven Feldstrukturen andererseits. Als strukturelle Invariante des Feldes erweist sich dessen permanente Dynamik“¹⁸. Alfred Smudits hebt dementsprechend hervor, daß sich im Zuge der Transformationen des Musiklebens im 20. Jahrhundert wegen der immensen Quantitäten produzierter Musik durch die medientechnologische Revolution „sowohl die Strukturen des musikalischen Feldes als auch die Funktionen von Musik stark verändert haben“¹⁹. Daß jedoch die Folgen der strukturellen Veränderungen im musikalischen Feld erst langsam in das Bewußtsein eingedrungen seien und „weiterhin übersehen werden“ konnte, daß, so Smudits „die Produktionsbedingungen auch für ›legitime‹ Kulturschaffende längst auf dem Wege der Industrialisierung waren“²⁰, wird von der kulturelle Produktion, wo sie sich die Technologien für eine investigative Werkproduktion zu eigen macht und Wahrnehmung thematisiert, jedoch widerlegt.²¹ Das Potential der musiksoziologischen Schicht der *Feinen Unterschiede* und anderer Schriften ist somit noch nicht ausgeschöpft.

¹⁶ Bourdieu 1987: S. 70.

¹⁷ Bourdieu 1985: S. 75.

¹⁸ Jurt 1995: S. 84.

¹⁹ Alfred Smudits 2007: »Wandlungsprozesse der Musikkultur«, in: de la Motte-Haber und Neuhoff: 111-145, hier S. 111.

²⁰ Ebenda, 135.

²¹ In welche Richtung sich das musikalische Feld nach Smudits verändert, läuft auf eine Kritik des Kunstbegriffs als Werthaltung hinaus, in dem sich nur das wiederfindet, was gesellschaftlich als legitim durchgesetzt wurde. Vgl. Alfred Smudits 2002: *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel, = Musik und Gesellschaft*; Band 27, Wien, S. 29. Darin bricht sich ein kruder Empirismus Bahn, der durch eine Theorie der Felder korrigiert werden würde, da es auf anderen Feldern auch Prozesse der Legitimation gibt, sie ihnen zu eigen sind. So wäre etwa zu fragen, ob die Ausübung von Wissenschaft nicht von einer Werthaltung geleitet ist. Betroffen ist auch das von Blaukopf begrifflich geprägte Phänomen der Mediamorphose. Es wird von Smudits historisch soweit zurückverfolgt, daß es sich in einer historischen Ahistorizität aufzulösen beginnt (vgl. Smudits 2002: S. 105ff.).

Bourdieu's Verhältnis zur Musik ist von einer Ambivalenz geprägt, die von ihren Eigenschaften, als starkes Distinktionsmittel zu fungieren, herrührt. Nach Bourdieus Meinung verkörpert Musik sowohl „die am meisten vergeistigte aller Geisteskünste, und die Liebe zur Musik ist sicherer Bürge für ›Vergeistigung‹“, als auch die radikalste, die umfassendste Gestalt jener Verleugnung der Welt, zumal der gesellschaftlichen, welche das bürgerliche Ethos allen Kunstformen abverlangt.“²² Das führt bisweilen zu Mißverständnissen. Welche Schlüsse Bourdieu selbst aus seiner Kritik des Musikgeschmacks zieht, läßt sich am besten danach beurteilen, wenn realisiert wird, daß Bourdieu immer dann gezielt auf Musik zurückgreift, wenn es gilt, einen bestimmten Typ von Wirkungen zu erfassen, bei denen der explizite Abstand zur Welt oder das Merkmal besonderer Distinktion umgekehrt von einer impliziten Geborgenheit in den Strukturen derselben Welt erzeugt wird: Musik ist gleichzeitig das Objekt der Identität, der Transzendenzfähigkeit, des Körperbezugs, der Reflexion sowie der Interessenpolitik der Medien und der Musikwirtschaft.

Obwohl die Datenerhebungen, auf denen *Die feinen Unterschiede* basieren, in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts wegen der inzwischen veränderten musikalischen Sozialisationslage einen historischen Charakter angenommen haben, ändert sich nichts an dem starken Unterscheidungs- und Identifikationswert von Musik, den Jonah Berger und Chip Heath in der Studie *Where People Diverge* empirisch nachweisen. Darin wird das Hören und der Besitz einer bestimmten Musikaufnahme als häufigster Hinweis auf die Repräsentation der eigenen Identität angegeben.

Die aufschlußreiche Entdeckung der Studie besteht nach Berger und Heath in dem Fehlen einer funktionellen Komponente, die Musik als Signal für Identität in besonderer Weise auszeichne: „indeed the very *afunctionality* of music makes it a stronger signal of identity.“²³

Die Darstellung des Ergebnisses der Studie von Berger und Heath im Überblick:

²² Bourdieu 1982: siehe S. 41f.; vgl. auch in Bourdieu 1993: »Über Ursprung und Entwicklung der Arten der Musikliebhaber«, »Die Metamorphose des Geschmacks« (S. 153-164, hierzu vgl. S. 162ff.), die auf *Die feinen Unterschiede* Bezug nehmen.

²³ Jonah Berger, Chip Heath 2006: »Where People Diverge«, siehe den Link auf der Seite: http://www.gsb.stanford.edu/FACSEMINARS/pdfs/2006_5-24_JABerger_Paper2.pdf, S. 32, Zugriff: 14. November 2011.

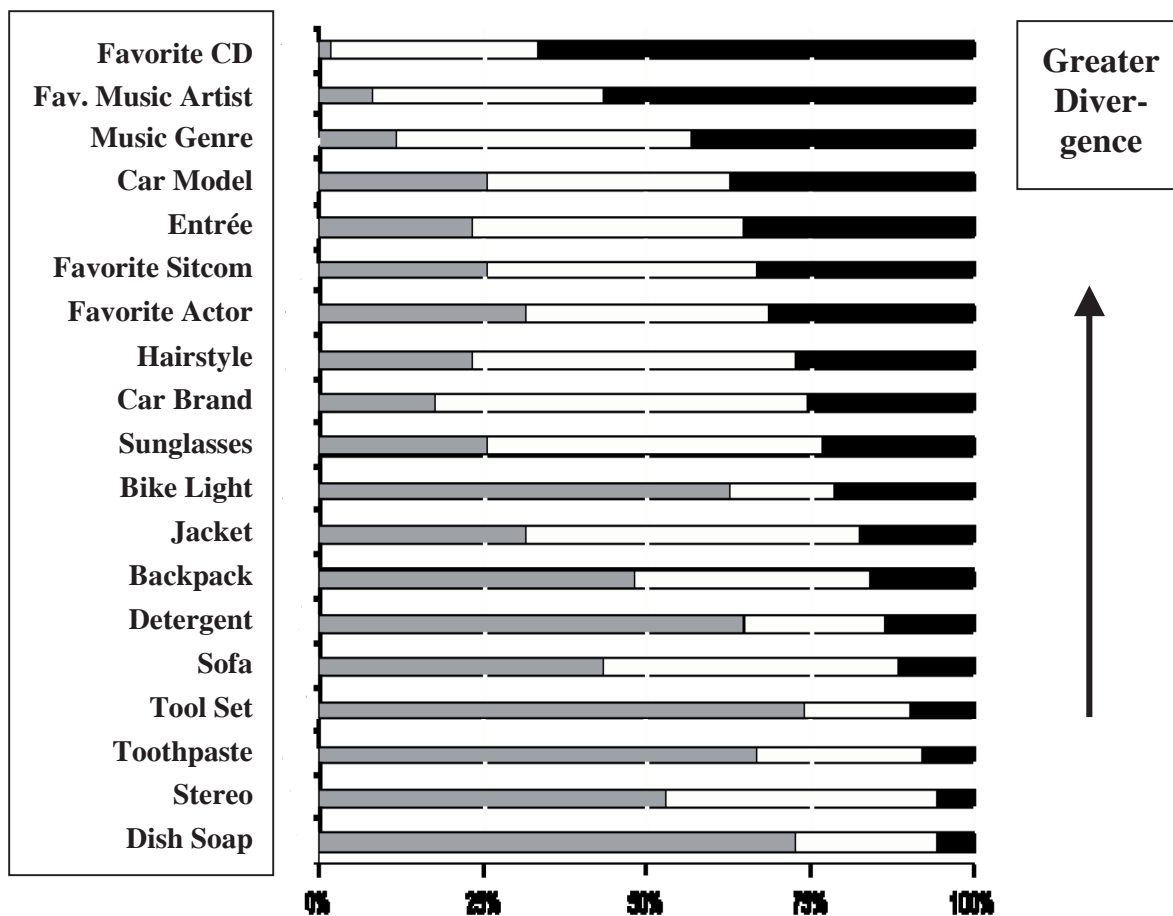


Abb. 25: Nach Jonah Berger, Chip Heath: *Divergence in Taste-Selection*.²⁴

Afunktionalität erfüllt auf dem musikalischen Feld musiksoziologisch keine ganz unbekannt Funktion. Sie überschneidet sich als Merkmal mit der im 19. Jahrhundert voll entfalten Leistung des Autonomieprinzips, dem Kunst nach Adorno gerade in der „Funktion des Funktionslosen“, entstanden aus dem „Wirkungszusammenhang der Gesellschaft“²⁵, am nächsten komme. Und so mutet Bourdieus Äußerung, daß „die ›populäre‹ Ästhetik sich selber noch in Beziehung zu den theoretisch entfalten Ästhetiken definiert“²⁶ heute als prognostisches Glanzstück empirischer Analyse an, da es sich bewahrheitet, daß damit auch auf den Autonomie-

²⁴ Berger, Heath 2006: S. 43.

²⁵ Adorno 1997: *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 221.

²⁶ Bourdieu 1982: S. 63.

anspruch rekuriert wird, der in dem Kräftesystem des musikalischen Feldes in unterschiedlichen Graden enthalten ist und übergreifend wirkt.

Dieses Ergebnis gewinnt seine Bedeutung zusätzlich darin, daß die Eigenschaft von Musik, eine besonders geistige Kunst zu sein, gerade aus ihrer Körperlichkeit herrührt²⁷, Musik für vielschichtige Zwecke der Veräumlichung besonders geeignet erscheinen läßt. Die durch räumliche Realitätsverkoppelungen erlebbar gemachte Räumlichkeit von Musik, die mystische, magische oder atmosphärische Vorstellungen vermittelt, ein Teil von ihr sein zu können oder mit ihr zusammenzustimmen, wirkt dem Zurücknehmen des Leibes entgegen, den die „Verobjektivierung im Schriftlichen“²⁸ bei der „Produktion oder Reproduktion kultureller Werke“ doch – doch nur scheinbar, wie die Neurowissenschaften zeigen – auslösen soll.

Esteban Buchs Studie *Le chef d'orchestre: pratiques de l'autorité et métaphores politiques* (Kap. 1.4.1) gehört zu den wenigen, welche sich mit den spezifischen Eigenschaften des musikalischen Feldes (champ musical) auseinandersetzen. Die körperlichen Präsenz wird dabei als Hexis des Dirigenten (vgl. auch die Mahler-Karikatur S. 275) in einer ›verkehrten‹ politischen Inszenierung untersucht, die, obwohl totalitären Gesten der aktuellen politischen Wirklichkeit ähnlich, ihr dennoch enthoben ist, und zwar als *Modulation* einer rituellen Verknüpfung²⁹, wie sie offenbar nur das Musikwesen hervorbringen kann.

Eine Theorie des musikalischen Feldes wird aus historischen Gründen nicht auf Kategorien verzichten, die im Verlauf struktureller Entwicklungen das Profil des Feldes gestaltet haben. Daß die Kategorie der Autonomie eine dynamische ist und der Autonomiecharakter von Kunstwerken ebenfalls, wurde aufgezeigt (2.2.3) und betrifft das künstlerische Feld insgesamt.

Daß Bourdieu auf den Kunstanspruch und die Möglichkeiten der Autonomie verzichtet hätte, wird nicht nur von den *Regeln der Kunst* widerlegt. Werfen wir deshalb einen Blick auf ein relativ autonomes Feld; betrachten wir die Dynamik zwischen den Positionen zweier divergieren-

²⁷ Vgl. Bourdieu 1993: »Über Ursprung und Entwicklung der Arten der Musikliebhaber«, S. 147-152, hier S. 149.

²⁸ Bourdieu 1987: S. 136.

²⁹ Zur Modulation als ritueller Verknüpfung vgl. Bourdieu 1987: S. 161. Bourdieu weist in dem Zusammenhang auf den Zweck der Musikmetaphorik hin.

der und rivalisierender Ästhetiken im musikalischen Feld, die in einer praktischen Logik als gemeinsamer Ebene verankert sind:

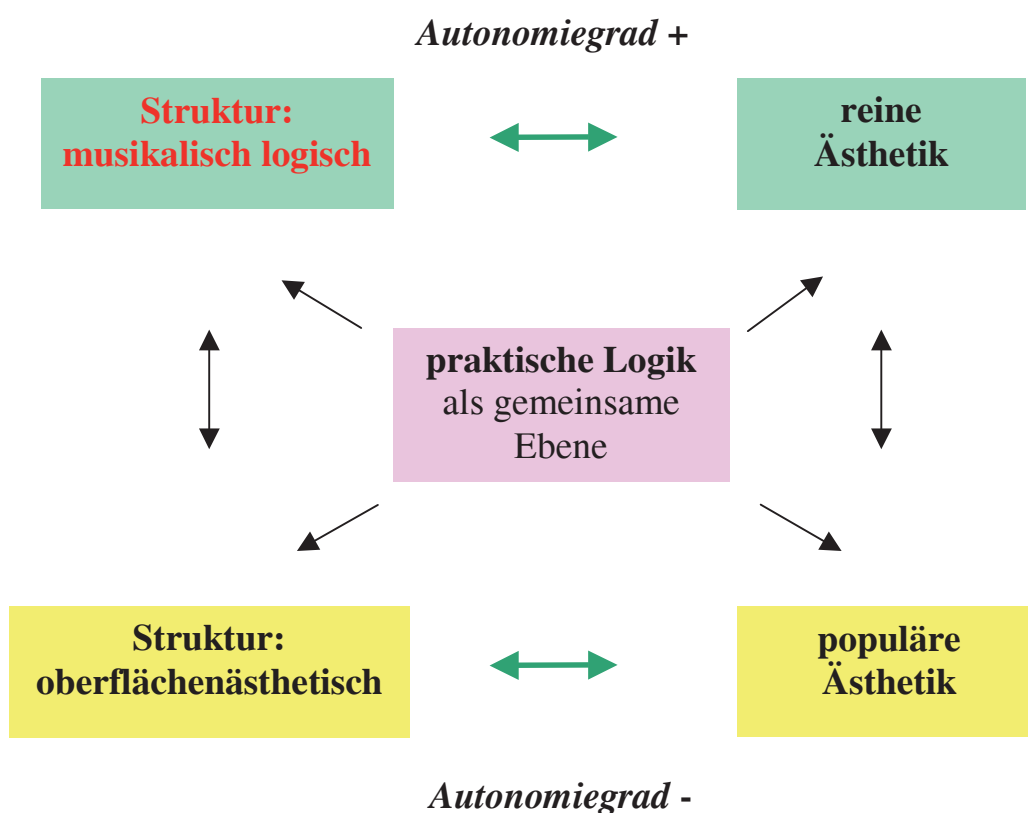


Abb. 26: Korrelationen der musikalischen Logik im musikalischen Feld.

Bourdieu's Ziel besteht in einer Kontextualisierung der Kunst, der Kunstwerke und ihrer Produktionsverhältnisse, die sich gegen Privilegierung, Musealisierung und einen ästhetischen Absolutismus wendet. Die Abhängigkeit des Erkennens von Kunst als Leistung sozialer Konstruktion soll nachvollziehbar werden, als „ein Resultat der Explikation und Systematisierung der Prinzipien der genuin künstlerischen Legitimität“, die nach Bourdieu „mit der Herausbildung eines relativ autonomen künstlerischen Feldes“³⁰ einhergegangen ist. Deshalb müssen die Korrelationen einer musikalischen Logik mit exklusiven Immanenzansprüchen sichtbar gemacht werden.

Der musikalischen Logik (vgl. Kap. 3.4.3), die das Autonomie- als Immanenzprinzip wohl am stärksten repräsentiert, wird die populäre Ästhetik entgegengesetzt, deren Funktionalitätsgrad hoch ist und der künstle-

³⁰ Bourdieu 1982: S. 59.

rische Anspruch aus Sicht des Immanenzprinzips weniger stark ausgeprägt, wogegen es sich mit der ökonomischen Legitimation in der Massenkultur eher umgekehrt verhält. Und wiederum umgekehrt zeigen empirische Theorien in der Kompositionslehre der musikalischen Avantgarde, daß Immanenz- und oberflächenästhetischen Prinzipien nicht nur nicht im Widerspruch zueinander stehen, sondern sich vielmehr komplettieren (vgl. Kap. 4.5.2). Geräuschästhetiken sind über weite Bereiche des musikalischen Felds verteilt und kommunizieren mit Soundästhetiken aus anderen Feldern (Küchengeräte, Autos). Wirklich isoliert ist nur das, was dem Auswahlprinzip entzogen wird.

Die Anerkennung der Realität der Massenproduktion, welche die Struktur des musikalischen Feldes verändert, ist also überhaupt kein Grund, auf die Kategorie des Kunstwerks zu verzichten. Das tun zu wollen, wäre sogar ein kategorialer Fehler, weil es bedeutet würde, die Kräfte des Feldes in wesentlichen Aspekten außer Kraft zu setzen. Abgesehen von der Entscheidung, ob Kunst gefällt oder nicht, laden Kunstwerke wie Raumkompositionen zur Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Determinanten der Wahrnehmung ein. Ein hoher Grad an Autonomie ist notwendig, um Kunst als solche zu positionieren, ihre Relativierung ist notwendig, um die Positionierung von Kunst im Verhältnis zu anderen Feldern und ihre Verbindung mit der Gesellschaft zu erkennen. Im Gespräch mit dem Konzeptkünstler Hans Haacke weist Bourdieu auf Potentiale hin, daß *künstlerische Kompetenz* es erlaube³¹, „symbolische Werkzeuge zu schaffen“³², mit denen in der Öffentlichkeit kritische Positionen bezogen werden können, denn „man kann nicht Effekte, die Überraschung, Erstaunen, Verwirrung hervorrufen, einfach improvisieren.“³³. Gemeint ist: künstlerische Kompetenz kann auch dies.

Als ein solches symbolisches Werkzeug ist das Kunstwerk neben seinem angestammten Feld (bildende Kunst, Literatur, Musik) und den Wechselwirkungen mit anderen auch auf das intellektuelle Feld beziehbar, auf dem sich Kunst und Wissenschaft begegnen. Künstlern obliegt es,

³¹ Pierre Bourdieu · Hans Haacke 1995: *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt am Main, Bourdieu 1982: S. 95. Hier wird auf die Arbeit von Marcel Duchamp verwiesen, der sich „des Museums als eines kontextaufhebenden Kontextes“ (ebenda, S. 100) bediente.

³² Ebenda, S. 27.

³³ Ebenda, S. 34.

„Analysen, die den Leser oder Zuschauer durch die Strenge des Begriffs und der Beweisführung gleichgültig lassen, in die Sphäre der Empfindung“ zu übertragen, „wo die Sensibilität und Gefühle hausen“, heißt es weiter. Obwohl die kulturelle Produktion Teil des Marktes ist, ist Bourdieu dennoch nicht gewillt, sie „den Wechselfällen des Marktes oder dem Wohlwollen des Mäzens“³⁴ zu überlassen, weil Wahrnehmung genau im Zentrum ökonomischer Interessen und der ästhetisch-politischen Manipulation steht und so die Logik der ökonomischen, journalistischen oder der „politischen Strategie zum Regulationsmodus der Urteilskraft“³⁵ würde. Wenn das musikalische Feld ein Gebiet ist, auf dem Auseinandersetzungen geführt werden, dann ist dies keine leere Aussage einer Theorie, welche „Kunstwerke“ als *besondere* „Produkte des Handelns“³⁶ bezeichnet – und unterworfen einer Logik der Praxis. Die Ausübung der Kunst des negativen Verdikts, oder, wie Bourdieu es selbst nannte, das „Vergnügen an der Desillusionierung“³⁷ in der Soziologie, stößt hier an seine Grenzen: Bourdieu als Kronzeugen für die Preisgabe des Kunstanspruchs zu instrumentalisieren, dürfte nach diesen Ausführungen wohl schwerlich mehr möglich sein. Seine ästhetisch-politische Situierung der Kunst, die eine Werthaltung erkennen läßt, entspringt der Entstehung eines intellektuellen Feldes in Frankreich und seinen Verbindungen zum literarischen Feld. Seine Kunstauffassung schließt die Kritik an den gesellschaftlichen Distinktionsmechanismen samt populistischen Erscheinungen mit ein³⁸, was im Umkehrschluß bedeutet, daß Kunst stets in einem Spannungsfeld situiert ist, in dem zwar Distinktionen, symbolische und kommerzielle Strategien konkurrieren, Wahrnehmungsgewohnheiten aber unterlaufen werden können und sollen.

Bourdieu orientiert als Angehöriger einer gesellschaftlichen Elite seinen Geschmack an dort gebildeten Positionen. Entscheidend ist: Kunst wird zugemutet, *ist* als soziale Konstruktion qualifiziert, mit ihren eigenen

³⁴ Ebenda, S. 74.

³⁵ Ebenda, S. 57.

³⁶ Bourdieu 1976: S. 152.

³⁷ Pierre Bourdieu 2005: *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt am Main, vgl. S. 186f.

³⁸ Vgl. Pierre Bourdieu 2001: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt am Main, S. 94ff.; an anderer Stelle beklagt Bourdieu die Reduktion auf den Begriff der Distinktion als Lesart der *Feinen Unterschiede*. Vgl. S. 172f.

gesellschaftlichen Illusionierungsmechanismen reflexiv zu verfahren – stets auf das Ziel bezogen, als eigenlogischer Bereich auf Empfindung und Gefühl zu wirken: Kunst verstanden als „evokatorische Magie, die gleich einer Zauberformel das Reale zur Erscheinung bringt.“³⁹ Empfindungen und Gefühle besetzen die Stelle einer Kollektivsprache, die selbst in Zusammenhängen sozialer und kultureller Ungleichheit übergreifend verstanden werden. Für das musikalische Feld ist es seit Ende des 18. Jahrhunderts charakteristisch, daß es in seiner hermeneutischen Verfassung ein Produkt der Wechselwirkung mit dem ebenfalls autonom werdenden literarischen Feld und seinen Kritiken darstellt. Die Spannung zwischen begrifflicher und musiktheoretischer Abstraktion auf der einen und Empfindungskultur auf der anderen Seite tritt auf dem musikalischen Feld deshalb in besonderer Weise in Erscheinung.

Insofern Musik die Stelle einer solchen Kollektivsprache auf dem künstlerischen Feld einnimmt, die an keine Sprache gebunden ist und dazu interkulturell und traditionsfrei durch Nachahmung rezipiert und erlernt werden kann, bleibt es offen, welche kulturelle, ethnische oder soziale Realität und Identität dann genau jeweils zur Erscheinung gebracht wird. Die strukturelle Beschaffenheit des musikalischen Feldes zeigt global mit den wechselnden nationalen, sozialen, ethnischen und kulturellen Zugehörigkeiten unterschiedliche Profile.

Wo traditionelle musikalische Strukturen anderer Kulturen erhalten geblieben sind, könnte es strenggenommen sogar fraglich sein, ob überhaupt von der Existenz eines musikalischen Feldes gesprochen werden kann, da es sich um eine soziale Struktur europäischer Musikgeschichte handelt und seine Verabsolutierbarkeit fraglich ist. Das ändert sich wiederum, sobald weltgesellschaftliche Interaktionen einwirken, etwa, wenn medientechnologischen Standardisierungen greifen, die, wie Max Weber beobachtet hat, das Tonmaterial durch den Export von Instrumentarien so anpassen, daß ein Stück europäischer Musikgeschichte auch in traditionellen Musikkulturen induziert wird und die klangliche Identität einer Kultur strukturell abschwächt.

Die Genese der ökologischen Beziehung von Musik und Umwelt datiert in das 19. Jahrhundert, *bevor* das musikalische Feld zum Austragungsort symbolischer Innovationen im 20. Jahrhundert wird, welche die

³⁹ Bourdieu 1999: S. 179.

Beziehungen des Musik-Umwelt-Verhältnisses auf eine strukturell veränderte Grundlage stellen. Die Thematisierung von Umweltwahrnehmung wird durch Literatur und Karikatur begleitet und kommentiert. Neue Strukturen auf dem musikalischen Feld sind entstanden durch

- die massenkulturelle und medientechnologische Entwicklung als Verräumlichung von Musik zweiten Grades, die für sich selbst Umwelt wird,
- strukturelle Koppelungen mit den Feldern der bildenden Kunst und der modernen Naturwissenschaften (Mathematik, Geometrie, Physik), die Transformationsverhältnisse unter den Feldern begründen,
- Rekonstruktion der Körperlichkeit als Performanz von Musik in den musikalischen Avantgarden und in der populären Musik,
- Umstellung einer vertikalen Ordnung der Beziehung von Klang und Sozialität auf horizontale Strukturen (Enthierarchisierung),
- heterotope Aufsplitterung des Feldes durch:
 - o radikale Kommerzialisierung als Umkehrung der Verdeckung der Beziehung von Kunst und Ökonomie durch eine ›reine‹ Ästhetik,
 - o Globalisierung lokaler, regionaler und nationaler musikalischer Semantiken,
 - o radikale Individualisierung,
 - o Verinselung, ohne dem Auswahlprinzip entzogen zu sein.

Die Primärerfahrung der Verräumlichung von Musik ist an das Musikerleben eines Publikums gekoppelt, das mehr und mehr dazu tendiert, sehen zu wollen, „was es hört, um denken zu können, was erklingt.“⁴⁰ Die Pointe einer an sich so wenig überraschenden Einsicht – von Dirk Rustemeyer an Lachenmanns Musik dargetan –, das Kunstwerk entstehe „ebenso sehr als Wahrnehmungs- wie als Kommunikationsform“, führt Rustemeyer

⁴⁰ Rustemeyer 2009: S. 99. Auslöser solcher Beobachtungen ist eine Wende in der Lachenmann-Rezeption, hervorgerufen durch die Frage nach dem *Wie* der Generierung von Bildern in der Oper DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN. MUSIK MIT BILDERN (1990-1996). Die instrumentalkonkreten Spielweisen bringen ihre eigenen szenischen Rituale mit und erleichtern durch das Erleben der Hervorbringung das Verstehen der Musik Lachenmanns. Dieser Aspekt kann prinzipiell allerdings auf jede Musik übertragen werden. Der Satz ›Hören ist wehrlos ohne Sehen‹, den Lachenmann nie gesagt hat, wäre vielleicht geeignet, auf den *antiphantasmagorischen* Gehalt der Praktiken hinzuweisen, der das Nichtwagnerische dieses Opernatoriums benennen würde.

weiter aus, liegt darin, daß für eine Normalität und Selbstverständlichkeit plädiert wird, die durch die Möglichkeit des alltäglichen Konsumierens von Musik durch Medien fast vergessen wird, um einer Wirklichkeit auf dem musikalischen Feld Rechnung zu tragen, welche die Inklusion des Selbstverständlichen jetzt als eine nicht mehr selbstverständliche Neuigkeit begrüßt.

Verräumlichung von Musik in ihren gesellschaftlichen Dimensionen zu verstehen und in ihren primären Konstitutionsbedingungen zu thematisieren, wird zur ästhetisch-politischen Botschaft: Kunst widersetzt sich der Reduktion ihrer Welthaltigkeit. Damit geht eine von Bourdieu eingeforderte Wiederentdeckung der Performanz einher, die von Momenten des „Konzipierens, des Erkundens“ geleitet wird, um die „symbolische Wirksamkeit“, die durch kompositorische Reflexion auf dem musikalischen Feld gesellschaftlich vermittelt ist, „voll zur Geltung zu bringen“⁴¹. Kunst als eine auch soziologische Kategorie steht darum nicht zur Disposition.

⁴¹ Bourdieu · Haacke 1995: S. 112.

LITERATURVERZEICHNIS

- ADORNO, Theodor W. 1993: *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.
- ADORNO, Theodor W. 1997: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M.
- ALPERS, Svetlana 1998: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln.
- AMPHOUX, Pascal 1995: »Ubiquité«, in: AUGOYARD · TORGUE 1995: S. 141-158.
- AUGOYARD, Jean-François · TORGUE, Henri (Hrsg.) 1995: *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille.
- APPEL, Bernhard 1985: »Großstädtische Wahrnehmungsmuster in Gustav Mahlers Symphonien. Ein soziologischer Versuch«, in: *IRASM (International Review of Aesthetics and Sociology of Music)* 16 (1985), 1, Zagreb, 87-102.
- ARBURG, Hans-Georg von (Hrsg.; in Zusammenarbeit mit Dominik Müller, Hans-Jürgen Schrader und Ulrich Stadler) 2006: *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in der Literatur und Kunst der Moderne*, Göttingen.
- ARNOLD, Denis 1986: *Giovanni Gabrieli and the Music of Venetian High Renaissance*, Oxford · New York.
- AUGÉ, Marc 1994: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a. M.
- BACHELARD, Gaston 1987: *Poetik des Raumes*, Frankfurt a. M.
- BALAÏ, Olivier 1995: »Filtrage«, in: AUGOYARD · TORGUE 1995: S. 59-67.
- BALAÏ, Olivier 2003: *L'espace sonore de la ville au XIX^e siècle*, Grenoble.
- BARTHELMES, Barbara 1998: »Großstadt und Musik«, in: Reinhard KOPIEZ et al. (Hrsg.): *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift für Helga de la Motte zum 60. Geburtstag*, Würzburg, S. 29-40.
- BAUDELAIRE, Charles 1869: *L'Art romantique*, Paris.
- BAUDRILLARD, Jean 1982: *Simulacre et Simulation*, Paris.
- BAUER, Wilhelm A., und DEUTSCH, Otto Erich 2005: *Mozart · Briefe und Aufzeichnungen · Band III: 1780 – 1786*, Kassel et al.
- BAUERMEISTER, Mary 2011: *Ich hänge im Triolengitter. Mein Leben mit Karlheinz Stockhausen*, Gütersloh.
- BAXANDALL, Michael 1999: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, Berlin. S. 140-181.
- BECK, Ulrich 1986: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a. M.
- BELINA, Bernd 2013: *Raum. Zu den Grundlagen eines historisch-geographischen Materialismus*, Münster.
- BENEVOLO, Leonardo 1983: *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt / New York.
- BERGER, Jonah, HEATH, Chip 2006: »Where People Diverge«, siehe den Link auf der Seite: http://www.gsb.stanford.edu/FACSEMINARS/pdfs/2006_5-24_JABerger_Paper2.pdf, S. 32, letzter Zugriff 14. 11. 2011.
- BERGER, Peter L. / LUCKMANN, Thomas 2000: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt a. M.
- BERGSON, Henri 1923: *Durée et Simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris.

- BERGSON, Henri 1989: *Zeit und Freiheit*, Frankfurt a. M.
- BERKING, Helmuth / LÖW, Martina (Hrsg.) 2005: *Die Wirklichkeit der Städte, = Soziale Welt. Sonderband 16*, Baden-Baden.
- BERLIOZ, Hector 1844: »Euphonia ou la ville musicale«, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 11. Jahrgang, erschienen in acht Folgen vom 18. Februar bis zum 28. Juli 1844.
- BERLIOZ, Hector 1985: *Memoiren*, Königstein/Taunus.
- BERLIOZ, Hector 1989: *Correspondance générale*, hrsg. v. Pierre Citron, Band V: 1855 – 1859, Paris.
- BERLIOZ-STRAUSS 1955: *Instrumentationslehre* (ergänzt und revidiert von Richard Strauss) Leipzig.
- BERNHARD, Thomas 1988: *Alte Meister. Komödie*, Frankfurt a. M.
- BEYER, Robert (1999): »Musik und Tonfilm« [1950] und »Musik und Technik« [1951] in: *Musik-Konzepte Sonderband. Darmstadt-Dokumente I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, 1/99, München, S. 37-44 bzw. S. 45-48.
- BEYME, Klaus von 2005: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München.
- BHABHA, Homi K. 2000: *Die Verortung der Kultur*, Studien zur Inter- und Multikultur Band 5, Tübingen.
- BLAUKOPF, Kurt 1996: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge einer Musiksoziologie*, Darmstadt.
- BLAUKOPF, Kurt 2010: *Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*, hrsg. v. Michael Parzer, = *Musik und Gesellschaft 28*, hrsg. v. A. Smudits, Frankfurt a. M et al.
- BLUMENBERG, Hans 1981: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt a. M.
- BLUMENBERG, Hans 1987: *Die Sorge geht über den Fluß*, Frankfurt a. M.
- BLUMENBERG, Hans 1996: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M.
- BLUMENBERG, Hans 1996a: *Höhlenausgänge*, Frankfurt a. M.
- BLUMENBERG, Hans 1997: *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt a. M.
- BLUMRÖDER, Christoph von 1984: »Gruppe, Gruppenkomposition«, in: Hans Heinrich Eggebrecht, nachfolgend Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 12. Auslieferung, Winter 1984/85, Mainz.
- BLUMRÖDER, Christoph von 1993: *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens, = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXXII*, Stuttgart.
- BÖHME, Gernot 1995: *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.
- BOHN, Cornelia, WILLEMS Herbert 2001 (Hrsg.): *Sinngeneratoren. Fremd- und Selbstthematization in soziologisch-historischer Perspektive*, Konstanz.
- BOLZ, Norbert 1990: *Theorie der neuen Medien*, München.
- BOLZ, Norbert 2002: *Das konsumistische Manifest*, München.
- BONTICK, Irmgard (Hrsg.) 1996: *Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition*, Wien · Mülheim an der Ruhr.
- BORIO, Gianmario 2005: »Über den Einbruch des Raums in die Zeitkunst Musik«, in: Landau, Emmenegger 2005: S. 113-134.
- BORN, Georgina 1995: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalizing of the Musical Avant-Garde*, Berkeley · Los Angeles · London.

- BOULEZ, Pierre 1959: »Aléa«, in: *Nouvelle Revue Française* Nr. 59/Novembre 1959, S. 839-857; auch in ders. 1972: S. 100-113.
- BOULEZ, Pierre 1972: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt a. M und Berlin.
- BOULEZ, Pierre 1975: *Anhaltspunkte. Essays*, Stuttgart · Zürich.
- BOULEZ, Pierre 1975a: *Conversations with Célestin Deliège*, London.
- BOURDIEU, Pierre 1976: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, Pierre 1982: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, Pierre 1985: *Sozialer Raum und ›Klassen‹. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, Pierre 1987: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, Pierre 1991: »Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum«, in: Wentz 1991: S. 25-34.
- BOURDIEU, Pierre 1993: *Soziologische Fragen*, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, Pierre 1993a: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge/Oxford.
- BOURDIEU, Pierre 1998: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, Pierre 1999: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, Pierre 2001: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, Pierre 2004: *Schwierige Interdisziplinarität. Zum Verhältnis von Soziologie und Geschichtswissenschaft*, hrsg. v. Elke Ohnacker und Franz Schultheis, Münster.
- BOURDIEU, Pierre 2005: *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, Pierre · HAACKE, Hans 1995: *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, Pierre · WACQUANT, Loïc J. D. 2006: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a. M.
- BRADSHAW, Susan 1986: »The instrumental and vocal music«, in: Glock 1986: 127-229.
- BRAUDEL, Fernand 1990: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.*, Frankfurt a. M.
- BRILLI, Attilio 2001: *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die ›Grand Tour‹*, Berlin.
- BRZOSKA, Matthias 1995: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber.
- BRZOSKA, Matthias (Hrsg.) 2006: *Die Geschichte der musikalischen Gattungen*, Laaber.
- BRZOSKA, Matthias / JACOB, Andreas / STROHMANN, Nicole (Hrsg.) 2009, *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption. Bericht über den Internationalen wissenschaftlichen Kongress, = Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 33*, Hildesheim.
- BUCH, Esteban 2002: »Le chef d'orchestre: pratiques de l'autorité et métaphores politiques«, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Année 2002, Volume 57, Numéro 4, Paris, S. 1001-1028.
- BURKHOLDER, J. Peter 1995: *All Made of Tunes. Charles Ives and the Use of Musical Borrowing*, New Haven and London.

- BÜHL, Walter Ludwig 2004: *Musiksoziologie*, Bern etc.
- BUSCH, Regina 1993: »Die Teile und das Ganze, zwei- und dreidimensional. Notizen zum Verhältnis von Schönberg und Loos«, in: *Programm des 3. Schönberg-Kongresses (24. bis 27. Februar 1993) und Mitteilungen aus der Schönberg-Forschung Nr. (7/8) (Dezember 1992)*, hrsg. v. d. Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Wien, S. 19-23.
- CACCIARI, Massimo (Hrsg.) 1984: *Luigi Nono. Verso Prometeo*, Milano.
- CACCIARI, Massimo 1986: *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt.
- CACCIARI, Massimo 1993: *Architecture an Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, New Haven and London.
- CACCIARI, Massimo 1995: *Grossstadt. Baukunst. Nihilismus*, Klagenfurt und Wien.
- CACCIARI, Massimo 2002: *Wohnen. Denken. Die Frage nach dem Ort. Essays über Baukunst im Zeitalter der völligen Mobilmachung*, Klagenfurt und Wien.
- CAGE, John 1987: *Silence. Lectures and Writings*, London.
- CAGE, John / JANDL, Ernst (Übers.) 1987: *Silence*, Frankfurt a. M.
- CARNAP, Rudolf 1922: »Der Raum. Ein Beitrag zur Wissenschaftslehre«, in: »*Kant-Studien*«, hrsg. v. H. Vaihinger, M. Frischeisen-Köhler und A. Liebert, Nr. 56.
- CASSIRER, Ernst 1997: *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt.
- CASSIRER, Ernst 1999: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. Zweiter Band, = Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe Band 3*, hrsg. v. Birgit Recki, Hamburg.
- CASTELLS, Manuel 2004: *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Das Informationszeitalter. Teil 1*, Opladen.
- CECCHINATO Manuel 1998: »Il suono mobile. La mobilità interna ed esterna dei suoni«, in: Gianmario Borio, G. Morelli, V. Rizzardi (Hrsg.) 1998: *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, = Archivio Luigi Nono Studi 1/1998, Firenze 1999, S. 135-153.
- CERTEAU, Michel de 1988: *Die Kunst des Handelns*, Berlin.
- CHLADA, Marvin 2005: *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*, Aschaffenburg.
- CONARD, Nicholas 2011: »Große Gefühle in der Steinzeit. Musik auf Elfenbein-Flöten, ein Kult um Löwenmenschen und die nackte Venus: Nicholas Conard über die Emotionen unserer Urahnen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16. Oktober 2011.
- CORBIN, Alain 1990: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750 – 1840*, Berlin.
- CORBIN, Alain 1994: *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris.
- CRANE, Diana 1987: *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art-World, 1940 – 1985*, Chicago and London.
- CRNKOVIĆ, Gordana P. 1994: »Utopian America and the Language of Silence«, in: Perloff and Junkerman 1994: *John Cage. Composed in America*, S. 167-187.
- CUSTODIS, Michael 2004: *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945, = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft LIV*, Stuttgart.
- DAHLHAUS, Carl 1975: »Einleitung«, in: Kneif 1975: S. 1-5.
- DAHLHAUS, Carl 1978: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*, Mainz · London · New York · Tokyo.

- DAHLHAUS, Carl 1978a: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel et al.
- DAHLHAUS, Carl 1982 (auch DAHLHAUS 2006): »Zur Theorie der musikalischen Gattungen«, in: ders. / Helga de la Motte-Haber (Hrsg.) 1982: *Systematische Musikwissenschaft*, = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10*, Laaber, S. 109-124; Wiederabdruck in: Brzoska 2006: S. 26-39.
- DAHLHAUS, Carl 1984: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, = *Geschichte der Musiktheorie Band 10*, hrsg. v. Frieder Zamminer, Darmstadt.
- DALMAIS, Jean 1995: »Résonance«, in: AUGOYARD · TORQUE 1995: S. 110-119.
- DANUSER, Hermann 1984: »Elektronische und Konkrete Musik«, in: ders.: *Neues Handbuch für Musikwissenschaft, Band 7: Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, S. 315-328.
- DANUSER, Hermann 1991: *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber.
- DAVIS, Mike / DAVIS, Roger 1992: »Sonnenschein und schwarze Dalien. Die ideologische Konstruktion von Los Angeles«, in: Prigge 1992: S. 267-297.
- DEAVILLE, James 2008: »Jenseits des Deutschen? Delius in der deutschsprachigen Rezeption«, in: Tadday 2008: 5-18.
- DEBUSSY, Claude 1974: *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, Stuttgart.
- DEFERT, Daniel 2005: »Raum zum Hören«, in: FOUCAULT 2005a: S. 67-92.
- DELEUZE, Gilles 1991: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.
- DIEDRICHSEN, Diedrich 1998: *Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, Berlin.
- DIEDRICHSEN, Diedrich 2009: »Hessischer Rundfunk schließt Pop-Musik-Sendung. Klaus Walters ›Der Ball ist rund‹ auf hr3 soll nach 24 Jahren der ›Durchhörbarkeit‹ geopfert werden«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 2. Januar 2009.
- DÖGE, Klaus 1988: »Ein Komponist ohne Problembewußtsein? Bausteine zu einem differenzierten Dvořák-Bild«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 149. Jg., 9/1988, Mainz, S. 5-10.
- DORSCHER, Andreas 2010: *Ideengeschichte*, Göttingen.
- DOWNS, Roger M. und STEA, David 1982: *Kognitive Karten: Die Welt in unseren Köpfen*, New York.
- DRAESEKE, Felix 1906: »Die Konfusion in der Musik«, in: *Neue Musik-Zeitung*, 28. Jg., 1906, Heft 1, Stuttgart/Leipzig, S. 1-7.
- DREES, Stefan 1998: *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken.
- DREES, Stefan 1999: *Luigi Nono*, in: Hans-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.): *Komponisten der Gegenwart*, 17. Nachlieferung 1999, München.
- DREES, Stefan 2004: »Fluchtpunkt Venedig. Zur Kontextualisierung kultureller Bezüge bei Luigi Nono«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 165 Jg., 3/2004, Mainz, S. 38-41.
- DÜMLING, Albrecht 1987: »›Ich habe viel lieber die Konfusion.‹ Luigi Nonos Bekenntnis zu offenem Denken. Ein Gespräch«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 148. Jg., 2/1987, Mainz, S. 26.
- DURKHEIM, Émile 1994: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt a. M.
- ECO, Umberto 1972: *Einführung in die Semiotik*, München.
- ECO, Umberto 1977: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M.

- EDER, Klaus 1988: *Die Vergesellschaftung der Natur. Studien zur sozialen Evolution der praktischen Vernunft*, Frankfurt a. M.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich 1999: *Die Musik Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven.
- EHLERS, Joachim 1987: *Geschichte Frankreichs im Mittelalter*, Stuttgart · Berlin · Köln · Mainz.
- EICHHORN, Holger 1999: »In aller Welt hochberühmt. Gabrieli: Quantus vir«, in: Metzger und Riehn 1999: S. 3-12.
- EIMERT, Herbert (Hrsg. unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen) 1960: »Form – Raum«, = *die Reihe. Information über serielle Musik*, Heft VII / 1960, Wien.
- EINSTEIN, Albert 1988: *Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie*, Braunschweig / Wiesbaden.
- EISLER, Hanns 1973: *Musik und Politik, Schriften · 1924-1948*, München.
- ELIAS, Norbert 1988: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*, Frankfurt a. M.
- ELIAS, Norbert 1991: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, Frankfurt a. M.
- ELIAS, Norbert 2002: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königturns und der höfischen Aristokratie*, Amsterdam.
- ELSTE, Martin 1975: *Verzeichnis deutschsprachiger Musiksoziologie 1848-1973*, Hamburg.
- ELSTER, Jon 1987: *Subversion der Rationalität*, Frankfurt a. M / New York.
- EMERSON, Ralph Waldo 1990: *Die Natur. Ausgewählte Essays*, Stuttgart.
- EMMERIK, Paul van 1996: *Themas's en variaties. Systematische tendensen in de compositietechnieken van John Cage*, Amsterdam.
- ENGEL, Gerhard 1990: *Zur Logik der Musiksoziologie. Ein Beitrag zur Philosophie der Musikwissenschaft*, Tübingen.
- ERMEN, Reinhard 1986: *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen.
- ESSER, Hartmut 2000: *Soziologie. Spezielle Grundlagen. Band 2: Die Konstruktion der Gesellschaft*, Frankfurt/New York.
- ETTE, Wolfram 2002 an: »Thesen zu Musik, Technik, Raum«, in: *Musik & Ästhetik*, 6. Jg., Heft 24, Oktober 2002, Stuttgart, S. 60-67.
- FANTASOUND: <http://www.widescreenmuseum.com/sound/fantasound1.htm>, letzter Zugriff 20. 7. 2011.
- FEHR, Michael / KRÜMMEL, Clemens / MÜLLER, Markus (Hrsg.) 1995: *Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien*, Köln.
- FEININGER, Laurence 1959: »Raum und Architektur in der vielhörigen römischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts«, in: *Bericht über den Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß*, hrsg. v. der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung, Kassel, S. 100-101.
- FLOROS, Constantin 1977 und 1985: *Gustav Mahler: I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung, II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung, III. Die Symphonien*, Wiesbaden.
- FLUSSER, Vilém 1994: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a. M.
- FONTANA, Bill 2003: »Die Umwelt als Ressource der Musik«, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 96 · Februar 2003, Köln, S. 3.
- FORKEL, Johann Nikolaus 1788: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band 1, Leipzig.

- FOUCAULT, Michel 1973: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a. M.
- FOUCAULT, Michel 1974: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M.
- FOUCAULT, Michel 1981: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.
- FOUCAULT, Michel 1991: »Andere Räume«, in: Wentz 1991, S. 65-72, und in: ders. 2005: S. 931-942.
- FOUCAULT, Michel 1999: *Die Malerei von Manet*, Berlin.
- FOUCAULT, Michel 2005: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, Band IV: 1980-1988, Frankfurt a. M.
- FOUCAULT, Michel 2005a: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M.
- FRIEDEMANN, Peter, und SEEBOLD, Gustav (Hrsg.) 1992: *Struktureller Wandel und kulturelles Leben. Politische Kultur in Bochum 1860 – 1990*, Essen.
- FRIEMERT, Chup 1993: »Radiowelten. Objektgeschichte und Hörformen«, in: Wolfgang Ruppert (Hrsg.) 1993: *Chiffren des Alltags. Erkundungen zur Geschichte der industriellen Massenkultur*, Marburg, S. 61-104.
- FRISIUS, Rudolf: »2.10 Musik und Architektur WDR.doc«, in: *Texte*: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx1104.htm>, letzter Zugriff 19. 7. 2006.
- FRISIUS, Rudolf 1987: »Konstruktion als chiffrierte Information. Zur Musik von Iannis Xenakis«, in: *Iannis Xenakis, = Musik-Konzepte 54/55*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, VI/ 87, München, S. 91-160.
- FRÖHLICH, Gerhard 1999: *Habitus und Hexis. Die Einverleibung der Praxisstrukturen bei Pierre Bourdieu*, S. 1. <http://www.iwp.jku.at/lxe/wt2k/pdf/FrohlichHabHex.pdf>, letzter Zugriff 27. 1. 2011.
- FULLER, R. Buckminster 1998: *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, hrsg. v. Joachim Krause, Dresden.
- GABLER, Werner 1989: »Historische Räume und ihre akustischen Eigenschaften«, in: Müller 1989, S. 35- 58.
- GAMPER, Michael 2006: »Der Virtuose und das Publikum. Kulturkritik im Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts«, in: Arburg et al. 2006: S. 69ff.
- GERHARD, Anselm 1992: *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- GERHARD, Anselm 2005: »A musical Composition may be compared to the Elevation of a Building.« Architekturmetaphern als Triebfedern musikästhetischer Paradigmenwechsel«, in: Landau, Emmenegger 2005: S. 175-189.
- GESSINGER, Joachim 1994: *Auge und Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700 – 1850*, Berlin.
- GIDDENS, Anthony 1995: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt / New York.
- GIDDENS, Anthony 1997: *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt a. M.
- GIEBISCH, Thomas 1994: »Take-off« als Kompositionsprinzip bei Charles Ives, = *Kölner Beiträge zur Musikforschung 181*, Regensburg.
- GLOCK, William 1986: *Pierre Boulez. A Symposium*, London.
- GNAD, Friedrich 1994: *Musik, Wirtschaft und Stadtentwicklung, = Dortmunder Beiträge zur Raumplanung 64*, hrsg. v. Institut für Raumplanung (IRPUD), Dortmund.

- GOFFMAN, Erving 1980: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. M.
- GOTTSCHESKI, Hermann: »Die Klaviervirtuosität und ihre Krise um 1840. Drei Innenansichten«, und »...wie eine melodische Agonie der Erscheinungswelt«. Literarische und feuilletonistische Liszt-Paraphrasen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: von Arburg et al. 2006: 83-101 und S. 217-231.
- GRATHOFF, Richard 1989: *Milieu und Lebenswelt. Einführung in die phänomenologische Soziologie und die sozialphänomenologische Forschung*, Frankfurt a. M.
- GRATZER, Wolfgang 2003: *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*, = *Wiener musikwissenschaftliche Beiträge* 22, Wien-Köln-Weimar.
- GREEN, Martin 1986: *Mountain of Truth. The counter-culture begins, Ascona, 1900 – 1920*, Hanover.
- GRIAULE, Marcel und DIETERLEN, Germaine 1950: »Un Système Soudanais de Sirius«, in: *Journal de la Société des Africainistes*, Tome XX, Fascicule 2, S. 273-294.
- GROHMANN, Katerina 2010: *Karlheinz Stockhausen: Oper Mittwoch aus Licht*, Kassel.
- GRUHN, Wilfried 2005: *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des Denkens, Hörens und Lernens*, Hildesheim.
- GRUNDMANN, Luise, TZSCHASCHEL, Sabine, WOLLKOPF, Meike (Hrsg.) 1996: *Leipzig. Ein geographischer Führer durch Stadt und Umland*, Leipzig.
- GÜLKE, Peter 1991: *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber.
- HABER, Michael 2009: *Das Jüdische bei Gustav Mahler*, Frankfurt a. M et al.
- HAHL-KOCH, Jelena (Hrsg.) 1983: *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, München.
- HAHN, Jürgen 1998: »Verschoben und privat« - *Panoptikum und Schamanenspiel. Karl Mays Roman »Ardistan und Dschinnistan« als groteskes Modell kaleidoskopischer Permutation des Zeitgeistes oder eines »Dinosauriers in schwieriger Zeit«*. Siehe: <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/seklit/jbkmg/1998/321.htm>, Zugriff 10. 10. 2011.
- HARVEY, Jonathan 1986: »IRCAM«, in: Glock 1986: S. 239-246.
- HÄUSLER, Josef (Hrsg.) 1993: *Brennpunkt Nono*, = Programmbuch Zeitfluß 93 in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen, Zürich / Salzburg.
- HÄUBERMANN, Hartmut et al. 1991 (Hrsg.): *Stadt und Raum – Soziologische Analysen*, Pfaffenweiler.
- HATTESEN, Heinrich Helge 1990: *Emanzipation durch Aneignung. Untersuchungen zu den Streichquartetten Arnold Schönbergs*, = *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Band XXXIII*, Kassel · Basel · London · New York.
- HAYLES, N. Katherine 1994: »Chance Operations: Cagean Paradox and Contemporary Science«, in: Perloff and Junkerman 1994: S. 226-241.
- HECKHAUSEN, Heinz 1986: »Interdisziplinäre Forschung«, in: *Jahresbericht des Zentrums für Interdisziplinäre Forschung Bielefeld 1985/86*, S. 18-29.
- HEGEL, Friedrich, Georg Wilhelm 1970: *Vorlesungen über die Ästhetik III. Das System der einzelnen Künste*, = *Werke in zwanzig Bänden, Band 18*, hrsg. v. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.
- HEIDEGGER, Martin 1969: *Die Kunst und der Raum / L'art et l'espace*, St. Gallen.
- HEIDEGGER, Martin 1993: *Sein und Zeit*, Tübingen.

- HEIDEGGER, Martin 2004: *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart.
- HEIDEKING, Jürgen, und NÜNNING, Vera 1998: *Einführung in die amerikanische Geschichte*, München.
- HELMHOLTZ, Hermann von 1863: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, Nachdruck Frankfurt a. M 1981.
- HEINEMANN, Michael 1999: »Kirchenmusik und Modernität. Zum ›alten‹ Stil in Meßsätzen Giovanni Gabriellis«, in: Metzger und Riehn 1999: S. 59-73.
- HENDERSON, Linda Dalrymple 1983: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton.
- HENGSTENBERG, Hans-Eduard 1946: *Michael gegen Luzifer. Weg und Ziel katholisch-deutschen Denkens*, Münster.
- HERRGOTT, Gerhard 2008: *Wanderer-Fantasien. Franz Liszt und die Figuren des Begehrens. Mit der französischen Version: Imaginations du Promeneur*, = Preprint 342, hrsg. v. Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin.
<http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P342.PDF>, Zugriff 24. 11. 2010.
- HERTZMANN, Erich 1930: »Zur Frage der Mehrhörigkeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 12. Jg., Oktober 1929 – September 1930, S. 138-147.
- HIEKEL, Jörn Peter, und MAUSER, Siegfried (Hrsg.) 2005: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, Saarbrücken.
- HOFER, Hermann 1987: »Jacques Offenbach und Hector Berlioz gegen Napoléon III. oder: Das Schweigen der französischen Staatsanwaltschaft anstatt eines Prozesses gegen Orphée aux enfers, La belle Hélène und Les Troyens«, in: *Jahrbuch für Opernforschung*, Band 2, hrsg. von Michael Arndt / Michael Walter, Frankfurt a. M., S. 75-86.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus 1983: *Kreisleriana*, Stuttgart.
- HÖLDERLIN, Friedrich 1990: *Werke in einem Band*, München.
- HOLZER, Andreas 2005: »Das Wiederaufleben pythagoreischer Traditionen im 20. Jahrhundert«, in: de la Motte-Haber und Schwab-Felisch 2005: S. 73-90.
- HUEBER, Steven 1999: *French Opera at the Fin de siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford.
- HÜPPE, Eberhard 1994: *Ästhetische Technologie in der Musik*, Essen.
- HÜPPE, Eberhard 1997: »Über das Höhlengleichnis. Zur Ästhetik Helmut Lachenmanns«, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 67/68 · Januar 1997, Köln, S. 62-67.
- HÜPPE, Eberhard 1998: *W. A. Mozart. Innovation und Praxis. Zum Quintett Es-Dur KV 452*, = *Musik-Konzepte* 99, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, I/98, München.
- HÜPPE, Eberhard 1998a: »Topik als Instanz der Kriterienbildung und musikalisches Handeln. Anmerkungen zu einer Forderung bei Carl Dahlhaus«, in: Metzger und Riehn 1998: S. 39-53.
- HÜPPE, Eberhard 2002: »Heterogenität als Identität: Charles Ives«, in: Steinbeck / v. BLUMRÖDER 2002: S. 177-180.

- HÜPPE, Eberhard 2002a: »Water Music«, in: Elisabeth Schmierer (Hrsg.) 2002: *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, Band 2, Laaber, S. 783.
- HÜPPE, Eberhard 2005: »Topographie der ästhetischen Neugierde. Versuch über Helmut Lachenmann«, in: Hiekel und Mauser (Hrsg.) 2005: S. 85-104.
- HÜPPE, Eberhard 2006: »Über Entwicklungen (I). Mozart und das Konzept des kammermusikalischen Dialogs«, in: Matthias Schmidt (Hrsg.) 2006: *Mozarts Klavier- und Kammermusik, = Das Mozart-Handbuch Band 2*, Laaber, S. 37-108.
- HÜPPE, Eberhard 2006a: »Fenster zu Brahms. Beobachtungsstrukturen in Thomas Ades' Orchesterlied *Brahms* (2001)«, in: Andrea Bührmann, Reinhart Kößler et al. (Hrsg.) 2006: *Gesellschaftstheorie und die Heterogenität empirischer Sozialforschung. Festschrift für Hanns Wienold*, Münster.
- HÜPPE, Eberhard 2010: »Da capo und Fuge. Versuch über die Genese randständiger Gattungsbeziehungen im Werk Johann Sebastian Bachs«, in: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, hrsg. v. Wilhelm Seidel und Matthias Schmidt, 25. Jg. | Heft 2 · 2010, Laaber, S. 129-175.
- HÜPPE, Eberhard 2013 (i. E.): »Henzes Symphonik zwischen Politisierung und Konsolidierung«, in: Wolfram Steinbeck / Christoph von Blumröder (Hrsg.) 2013: *Die Symphonie im 19. Und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900, = Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. v. Siegfried Mauser, Band 3/2, 2. Auflage, Laaber.
- HÜPPE, Eberhard 2012a: »Rezeption, Bilder und Strukturen. Helmut Lachenmanns Klangszenerien im Lichte transzendenter Gattungshorizonte«, in: Matteo Nanni, Matthias Schmidt (Hrsg.): *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?*, München, S. 71-95.
- HUSSERL, Edmund 1991: *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Hamburg.
- IHMIG, Karl-Norbert 1993: »Cassirers Invariantentheorie der Erfahrung als Theorie der Wissenschaftsentwicklung«, in: *Drei Beiträge zur Geschichte der Raum-Zeit-Theorie, = Semantical Aspects of Spacetime Theories 1992/93*, hrsg. v. Zentrum für Interdisziplinäre Forschung (ZiF) der Universität Bielefeld, 5/93, Bielefeld, S. 1-13.
- IHMIG, Karl-Norbert 1997: *Cassirers Invariantentheorie der Erfahrung und seine Rezeption des »Erlanger Programms«*, Hamburg.
- IVES, Charles 1985: *Ausgewählte Texte: Essays before a Sonata. Nachwort zu den 114 Liedern. Memos*, Zürich.
- JACOB, Andreas 2005: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, FolkwangStudien, Hildesheim · Zürich · New York.
- JAKOBİK, Albert 1983: *Arnold Schönberg. Die verräumlichte Zeit*, Perspektiven zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Band 6, hrsg. v. Walter Gieseler und Helmuth Hopf, Regensburg.
- JAMES, William 1997: *Die Vielfalt religiöser Erfahrung. Eine Studie über die menschliche Natur*, Frankfurt a. M und Leipzig.
- JAMESON, Fredric 1986: »Ideologische Positionen in der Postmodernismus-Debatte«, in: *Das Argument* 155, 28. Jg. Januar/Februar 1986, S. 18-28.
- JAMESON, Fredric 1994: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham.

- JESCHKE, Lydia 1997: *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, = *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XLII*, Stuttgart.
- JUNGE, Kay 1993: *Zur räumlichen Einbettung sozialer Strukturen. Einleitende Überlegungen zu einer Topologie sozialer Systeme*, Gießen, Microfiche.
- JÜNGER, Hans-Dieter 1995: *Kunst der Zeit und des Erinnerns. Andrej Tarkowskijs Konzept des Films*, Ostfildern.
- JURT, Joseph 1995: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt.
- KADEN, Christian 1984: *Musiksoziologie*, Wilhelmshaven.
- KADEN, Christian 1992: »Abschied von der Harmonie der Welt«, in: Lipp 1992: S. 27-53.
- KADEN, Christian 1993: *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel.
- KADEN, Christian 1997: »Musiksoziologie«, in: Friedrich Blume (Hrsg.) 1997: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Band 6, Kassel et al., S. 1618-1658.
- KAESLER, Dirk 1997: *Soziologie als Berufung. Bausteine einer selbstbewußten Soziologie*, Opladen.
- KAGEL, Mauricio 1960: »Translation – Rotation«, in: *die Reihe*, VII / 1960, S. 31-61.
- KANDINSKY, Wassily 1955: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern.
- KANITSCHIEDER, Bernulf 1974: *Geometrie und Wirklichkeit*, Berlin.
- KANT, Immanuel 1777: *Vorkritische Schriften bis 1768, Band 1*, Werkausgabe Band 1, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.
- KANT, Immanuel 1777: *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Band X, Frankfurt a. M.
- KARBUSICKY, Vladimir 1986: *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt.
- KARKOSCHKA, Erhard 1966: *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole; Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle.
- KASTNER, Jens 2009: *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien.
- KAUTNY, Oliver 2002: »Musikalische Rezeptionsgeschichte: Die Differenz zwischen Wahrnehmung und Kommunikation«, in: *Musik & Ästhetik*, 6. Jg., Heft 23 · Juli 2002, Stuttgart, S. 46-60.
- KUHN, Norbert 1994: *Sozialwissenschaftliche Raumkonzeptionen. Der Beitrag der raumtheoretischen Ansätze in den Theorien von Simmel, Lefèbvre und Giddens für eine sozialwissenschaftliche Theoretisierung des Raums*, Saarbrücken.
- KNEIF, Tibor 1967: »Das triviale Bewußtsein in der Musik«, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.) 1967: *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*, Regensburg, S. 29-52.
- KNEIF, Tibor (Hrsg.) 1975: *Texte zur Musiksoziologie*, Köln.
- KOCH, Gerhard R. 2005: »Skulpturalität im Werk von Wolfgang Rihm«, <http://www.hfg-karlsruhe.de/news/gerhard-r-koch-skulpturalitaet-im-werk-von-wolfgang-rihm-20052010.html>, Zugriff 29. 6. 2011.
- KOSTELANETZ, Richard 1989: *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln.
- KÖBLER, Reinhart 1998: *Entwicklung*, Münster.
- KRACAUER, Siegfried 1976: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt a. M.

- KUBIK, Reinhold 2010: »Siebente Symphonie«, in: Peter Revers (Hrsg.) 2010: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke, Band 2*, Laaber, S. 87-118.
- KUCZINSKI, Jürgen 1960: *Hardenbergs Umfrage über die Lage der Kinder in den Fabriken und andere Dokumente aus der Frühgeschichte der Lage der Arbeiter*, = *Die Geschichte der Lage der Arbeiter unter dem Kapitalismus, Band 8*, Berlin.
- KUNZE, Stefan 1963: *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, = *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, hrsg. v. Thrasybulos G. Georgiades, Band 8, Tutzing.
- KUNZE, Stefan 1964: »Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrielis«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, XXI/2, 1964, Stuttgart, S. 81-110.
- KUNZE, Stefan 1974: »Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffs«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXI/1, 1974, Stuttgart, S. 1-21.
- KURTH, Ernst 1977: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Hildesheim · New York.
- LACHENMANN, Gudrun 2004: »Weibliche Räume in muslimischen Gesellschaften Westafrikas«, in: *Peripherie, Band 95*, 24. Jg. Münster, S. 322-340.
- LACHENMANN, Helmut 1996: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966 – 1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden.
- LACHENMANN, Helmut und FISCHER, Gotthilf 2008: »Viele Kulturen gehen zurzeit kaputt'. Ein Intellektueller trifft einen Bodenständigen: die Musikfreunde Helmut Lachenmann und Gotthilf Fischer im Gespräch«, in: *Stuttgarter Zeitung*, 23. Oktober 2008.
- LAHM, Karl 1958: »O Paris, Paris! Gustave Charpentier, der Sänger vom Montmartre«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 119. Jg., 2/1958, Mainz, S. 72-74.
- LAMBERT, Philip 1997: *The Music of Charles Ives*, New Haven and London.
- LAMBERT, W. G., and MILLARD, A. R., with CIVIL, M. 1969: *Atrahasis. The Babylonian Story of the Flood*, Oxford.
- LANDAU, Annette, EMMENEGGER, Claudia (Hrsg.) 2005: *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, Zürich.
- LANG-BECKER, Elke 1982: *Debussy – Nocturnes*, = *Meisterwerke der Musik. Heft 33*, München.
- LÄPPLÉ, Dieter 1991: »Essay über den Raum. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept«, in: Häußermann et al. 1991: S. 157-207.
- LÄPPLÉ, Dieter 1991a: »Gesellschaftszentriertes Raumkonzept«, in: Wentz 1991: S. 35-46.
- LAUTMANN, Rüdiger (Hrsg.) 1993: *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*, Frankfurt/New York.
- LEFÈBVRE, Henri 1972: *Die Revolution der Städte*, Frankfurt a. M.
- LEFÈBVRE, Henri 1972a: *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, Frankfurt a. M.
- LEFÈBVRE, Henri 1974: *La production de l'espace*, Paris.
- LEITNER, Bernhard 1998: »Klang als architektonisches Material«, in: *positionen. Beiträge zur Neuen Musik 32, Material*, August 1998, Berlin, S. 16-19.
- LEPENIES, Wolf 1982: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a. M.

- LESSING, Theodor 1908: *Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens*, = *Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens*. Hrsg. v. Dr. L. Loewenfeld, Heft 54, Wiesbaden.
- LEVI-STRAUSS, Claude 1964 : *Mythologiques I*, Paris
- LÉVI-STRAUSS, Claude 1995: *Sehen · Hören · Lesen*, München.
- LINDLEY, Mark 1987: »Stimmung und Temperatur«, in: Frieder Zaminer (Hrsg.) 1987: *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, = *Geschichte der Musiktheorie Band 6*, Darmstadt, S. 109-331.
- LIPP, Wolfgang 1990 (Hrsg.): *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie*, Berlin.
- LIPSITZ, George 1999: *Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen*, St. Andrä-Wördern.
- LORBER, Jakob 1961: *Der Kosmos in geistiger Schau*, Bietigheim.
- LORENZ, Alfred 1966: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Parsifal“*, = *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Band IV*, Tutzing.
- LÖW, Martina 2001: *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M.
- LÖW, Martina (Hrsg.) 2008: *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*, Frankfurt / New York.
- LÖW, Martina 2008a: *Soziologie der Städte*, Frankfurt a. M.
- LUHMANN, Niklas 1975: *Soziologische Aufklärung 2, Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*, Opladen.
- LUHMANN, Niklas 1977: »Interpenetration – Zum Verhältnis personaler und sozialer Systeme«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 6, Heft 1, Januar 1977, S. 62-76.
- LUHMANN, Niklas 1984: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.
- LUHMANN, Niklas 1988: *Macht*, Stuttgart.
- LUHMANN, Niklas 1991: *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*, Opladen.
- LUHMANN, Niklas 1994: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M.
- LUHMANN, Niklas 1997: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.
- LUHMANN, Niklas 1998: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.
- LUHMANN, Niklas 1998a: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.
- LUHMANN, Niklas 2002: *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.
- LUHMANN, Niklas 2005: *Soziologische Aufklärung 5*, Wiesbaden.
- LUHMANN, Niklas 2008: *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*, Wiesbaden.
- LYNCH, Kevin 1989: *Das Bild der Stadt*, Braunschweig.
- MAASEN, Sabine 2009: *Wissenssoziologie*, 2. Auflage, Bielefeld.
- MACCULLOCH, Diarmaid 2008: *Die Reformation 1490 – 1700*, München.
- MACH, Ernst 1917: *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, 3. Auflage Leipzig.
- MACH, Ernst 1985: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Neudruck nach der 7. Aufl. v. 1922 mit einem Nachwort von Gereon Wolters, Darmstadt.
- MACHADO y Ruiz, Antonio 1965: *Poesías completas*, Madrid.
- MACNEIL, Denise Mary 2009: *The Emergence of the American Frontier Hero 1682-1826. Gender, Action, and Emotion*, New York.

- MAHLER, Alma 1949: *Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam.
- MAHNKOPF, Claus-Steffen (Hrsg.) 1999: *Mythos Cage*, Hofheim.
- MAHR, Bernd 2001: »Die Borniertheit des Messens«, in: *Kursbuch. Der laufende Schwachsinn*, Heft 145, September 2001, Berlin, S. 41-58.
- MAKROPOULOS, Michael 1988: »Der Mann auf der Grenze. Robert Ezra Park und die Chancen einer heterogenen Gesellschaft«, in: *Freibeuter. Vierteljahreszeitschrift für Kultur und Politik*, Nr. 35, Berlin, S. 8-22.
- MANN, Michael 1998: *Die Geschichte der Macht. Dritter Band, Teil I: Die Entstehung von Klassen und Nationalstaaten*, Frankfurt / New York.
- MANN, Thomas 1983: *Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs*, Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M.
- MARX, Karl 1977: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band*, Frankfurt a. M.
- MARX, Wolfgang 2004: *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, Hildesheim · Zürich · New York.
- MARX, Wolfgang 2005: »Kriterien der Gattungsbestimmung«, in: Siegfried Mauser (Hrsg.) 2005: *Theorie der Gattungen, = Handbuch der musikalischen Gattungen* (hrsg. v. Siegfried Mauser), Band 15, Laaber, S. 269-293.
- MATTHESON, Johannes 1969: *Grundlage einer Ehrenpforte*, hrsg. v. Max Schneider, Kassel · Basel · Paris · London.
- MATTHIESEN, Ulf 2008: »Eigenlogiken städtischer Wissenslandschaften – Zur Koevolutionsdynamik von Stadt- und Wissensentwicklungen in urbanen KnowledgeScapes«, in: Berking, Löw 2008: S. 95-152.
- MAUR, Karin von 1985: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München.
- MAY, Mark 1992: *Mentale Modelle von Städten. Wissenspsychologische Untersuchungen am Beispiel der Stadt Münster*, Münster / New York.
- MAZZOLA, Guerino 1990: *Geometrie der Töne. Elemente der Mathematischen Musiktheorie*, Basel · Boston · Berlin.
- MCGINN, Colin 1995: »Bewußtsein und Raum«, in: Metzinger 1995: S. 183-200.
- MEES, Arthur 1893: »Synopsis of Compositions To Be Performed at The Second Public Rehearsal and Concert On December 15th and 16th, 1893, at Music Hall. 7th Avenue and 57th Street«, in: *Philharmonic Society of New York Fifty-Second Season, 1893-1894*; <http://homepage.mac.com/rswinter/DirectTestimony/Pages/87.html>, Zugriff 11. April 2011.
- MEHRING, Frank 2001: »Transcendental Symphonies – Ives und Cage«, in: *positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 46, *SternenMusik*, Februar 2001, Berlin, S. 7-10.
- MEHRING, Frank 2003: *Sphere Melodies: Die Manifestation transzendentalistischer Gedankenguts in der Musik von Charles Ives und John Cage*, Stuttgart · Weimar.
- MEIER-DALLACH, Hans-Peter und MEIER, Hanna 1990: »Die Stadt als Tonlandschaft. Beobachtungen und soziologische Überlegungen«, in: LIPP 1990: S. 415-428.
- MERLEAU-PONTY, Maurice 1966: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin.
- MELKERT, Hella 1996: »Jeder Klang ein Universum. Zu „Caminantes... Ayacucho“ von Luigi Nono«, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 64 · April, Köln, S. 20-28.

- METZGER, Heinz-Klaus 1981: »Wendepunkt Quartett?«, in: *Luigi Nono*, = *Musik-Konzepte 20*, hrsg. v. ders. und Rainer Riehn, VII/81, München, 93-112.
- METZGER, Heinz-Klaus und RIEHN, Rainer (Hrsg.) 1998: *Was heißt Fortschritt?*, = *Musik-Konzepte 100*, IV/98, München.
- METZGER, Heinz-Klaus und RIEHN, Rainer (Hrsg.) 1999: *Giovanni Gabrieli. Quantus vir*, = *Musik-Konzepte 105*, VII/99, München.
- METZINGER, Thomas (Hrsg.) 1995: *Bewußtsein. Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie*, Paderborn.
- MEYER, Heinz 1975: *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, = *Münstersche Mittelalter-Schriften*, Band 25, München.
- MEYER, Jürgen 1989: »Eigenschaften musikalischer Schallquellen«, in: MÜLLER 1989: S. 24-34.
- MINISTERIUM für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Hrsg., 1999: *Richtlinien und Lehrpläne für die Sekundarstufe II – Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen. Musik*, Düsseldorf.
- MISCH, Imke 1999: *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955-1957)*, Saarbrücken.
- MISCH, Imke, und VON BLUMRÖDER, Christoph (Hrsg.) 2004: *Internationales Stockhausen-Symposium 2000: LICHT. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, 19. bis 22. Oktober 2000, Tagungsbericht*, Münster.
- MORGAN, Robert P. 1977: »Spatial Form in Ives«, in: H. Wiley Hitchcock and Vivian Perlis (Hrsg.) 1977: *An Ives Celebration: Papers and Panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference*, Urbana, S. 145-158.
- MOSELER, Günter 2002: »Symphonischer Amerikanismus«, »Patriotismus, Jazz und Zwölftönigkeit« und »Identitätsfindung und Identitätskrise«, in: Steinbeck / v. Blumröder 2002: S. 181-190.
- MOTTE-HABER, Helga de la 1986: »Zum Raum wird hier die Zeit«, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 1986, 41. Jahrgang, Wien, S. 282-288.
- MOTTE-HABER, Helga de la 1990: *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber.
- MOTTE-HABER, Helga de la 1992: *Edgar Varèse: Die Befreiung des Klangs*, Hofheim.
- MOTTE-HABER, Helga de la (Hrsg.) 1995: *Musik und Religion*, Laaber.
- MOTTE-HABER, Helga de la (Hrsg.) 1999: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, = *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 12, Laaber.
- MOTTE-HABER, Helga de la und NEUHOFF, HANS (Hrsg.) 2007: *Musiksoziologie*, = *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Band 4*, Laaber.
- MOTTE-HABER, Helga de la, und SCHWAB-FELISCH, Oliver (Hrsg.) 2005, *Musiktheorie*, = *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft Band 2*, Laaber.
- MÜLLER, Rudolf (Hrsg.) 1989: *Räume zum Hören*, = *arcus Architektur und Wissenschaft*, Band 6, Köln.
- MÜNCH, Richard 2007: »Die soziologische Perspektive: Allgemeine Soziologie – Kultursoziologie – Musiksoziologie«, in: de la Motte-Haber und Neuhoff 2007: S. 33-59.
- NAREDI-RAINER, Paul von 1985: »Musiktheorie und Architektur«, in: Zaminer 1985: S. 149-174.

- NASSEHI, Armin 2003: *Geschlossenheit und Offenheit. Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt a. M.
- NASSEHI, Armin 2011: *Gesellschaft der Gegenwarten. Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft II*, Berlin.
- NATTIEZ, Jean-Jacques et al. (Hrsg.) 1997: »Dear Pierre« »Cher John«. *Pierre Boulez und John Cage · Der Briefwechsel*, Hamburg.
- NAUCK, Gisela 1997: *Raum in der Musik – Musik im Raum. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXXVIII, Stuttgart.
- NECTOUX, Jean-Michel 2005: *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*, Paris.
- NEMITZ, Rolf 1986: »Der neue Spiritualismus. Über Capras ›Wendezeit««, in: *Das Argument* 155, 28. Jg. Januar/Februar 1986, Berlin, S. 43-56.
- NENNEN, Heinz-Ulrich 1991: *Ökologie im Diskurs. Zu Grundfragen der Anthropologie und Ökologie und zur Ethik der Wissenschaften*, Opladen.
- Neue Musik-Zeitung*, 28. Jg., 1906, Heft 1, Stuttgart/Leipzig.
- Neue Musik-Zeitung*, 29. Jg., 1907, Heft 3, Stuttgart/Leipzig, mit Beiträgen von Eugen d'Albert, Felix Mottl, Max Reger, Hugo Riemann und Richard Strauss.
- NIETZSCHE, Friedrich 1970: *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1887 bis März 1888*, = *Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Achte Abteilung. Zweiter Band, Berlin.
- NOLLER, Peter 2000: »Globalisierung, Raum und Gesellschaft: Elemente einer modernen Soziologie des Raums«, in: *Berliner Journal für Soziologie*, 1/2000, S. 21-48.
- NONNENMANN, Rainer 2000: *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*, Mainz et al.
- NONNENMANN, Rainer 2005: »Die Sackgasse als Ausweg. Kritisches Komponieren: ein historisches Phänomen?«, in: *Musik & Ästhetik*, 9. Jg., Heft 36, Oktober 2005, Stuttgart, S. 37-60.
- NONNENMANN, Rainer 2013: *Der Gang durch die Klippen. Helmut Lachenmanns Begegnungen mit Luigi Nono anhand ihres Briefwechsels und anderen Quellen 1957-1990*, Wiesbaden.
- NONO, Luigi 1975: *Texte – Studien zu seiner Musik*, hrsg. v. Jürg Stenzl, Zürich.
- NONO, Luigi 2001: <http://www.provincia.venezia.it/alnono/wwwit/fprefait.html>, letzter Zugriff 23. 8. 2006, siehe auch: ders. 2001: *Scritti e colloqui*, hrsg. von Angela Ida De Benedictis, Veniero Rizzardi, Milano/Lucca.
- NOWAK, Adolf 1990: »Der Begriff ›Musikalischen Denkens‹ in der Musiktheorie der Aufklärung«, in: Josef KUCKERTZ u.a. (Hrsg.): *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stefan zum 65. Geburtstag*, Laaber, S. 113-122.
- ODION, Jean-Pierre 1995: »Réverbération«, in: AMPHOUX · TORQUE 1995: S. 120-125.
- OEHLSCHLÄGEL, Reinhard 1985: »Klanginstallation und Wahrnehmungskomposition. Zur "Nuova Versione" von Luigi Nonos "Prometeo"«, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 12 · Dezember 1985, Köln, S. 10-13.
- OESER, Erhard, und SEITELBERGER, Franz 1988: *Gehirn, Bewußtsein und Erkenntnis*, = *Dimensionen der modernen Biologie, Band 2*, hrsg. v. Walter Nagl und Franz M. Wuketits, Darmstadt.

- PALISCA, Claude V. 1989: »Die Jahrzehnte um 1600 in Italien«, in: Zamminer 1989: S. 221-306.
- PAPE, Helmut 1997: *Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine Kritik neuzeitlicher Ontologie*, Frankfurt a. M.
- PARK, Robert E. 1964: *Race and Culture. Essays in the Sociology of Contemporary Man*, London.
- PARSONS, Talcott · PLATT, Gerald M. 1990: *Die amerikanische Universität*, Frankfurt a. M.
- PATTERSON, David W. (Hrsg.) 2009: *John Cage. Music, Philosophy, and Intention, 1933 – 1950 (Studien in Contemporary Music and Culture)*, New York, London.
- PEPPER, Ian 1999: »John Cage und der Jargon des Nichts«, in: Mahnkopf 1999: S. 9-34.
- PERLOFF, Marjorie and JUNKERMAN, Charles (Hrsg.) 1994: *John Cage. Composed in America*, Chicago.
- PETERSEN, Peter 2005: »Musica impura« im Zeichen gesellschaftlichen Engagements«, in: Hans Werner Heister, Pascal Decroupet (Hrsg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, 1945 – 1975, = Handbuch der Musik des 20. Jahrhunderts, Band 3*, Laaber, S. 312-317.
- PINCH, Trevor / BIJSTERVELD, Karin (Hrsg.) 2011: *The Oxford Handbook of Sound Studies*, New York.
- PIRCHER, Wolfgang 1995: »Höhlenansichten. Bedingungen und Folgen von Platons Höhlengleichnis«, in: Fehr / Krümmel / Müller 1995: S. 25-35.
- PLESSNER, Helmuth 1980: *Gesammelte Schriften III. Anthropologie der Sinne*, Frankfurt a. M.
- PLETSCH, Alfred 2003: *Frankreich. Geographie, Wirtschaft, Politik*, Darmstadt.
- PRIGGE, Walter (Hrsg.) 1992: *Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.
- PRITCHETT, James 1993: *The Music of John Cage*, Cambridge.
- PROUST, Marcel 1999: *À la recherche du temps perdue*, Paris.
- PROUST, Marcel 2002: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, hrsg. v. Luzius Keller, Darmstadt.
- POUSSEUR, Henri 1984: »Neue Musik als urbanes Phänomen?«, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 3 · Februar 1984, Köln, S. 18f.
- RATHERT, Wolfgang 1989: *Charles Ives, = Erträge der Forschung 267*, Darmstadt.
- RATHERT, Wolfgang 1991: "The Seen and Unseen". *Studien zum Werk von Charles Ives, = Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten Band 38*, München-Salzburg.
- RATHERT, Wolfgang 2004: »Ives' Vermächtnis«, in: Tadday (Hrsg.) 2004: S. 5-24.
- RAUMFAHRTMUSEUM, <http://www.raumfahrt-museum.de/texte>, Zugriff 14. 10. 2006.
- RAUTMANN, Peter und SCHALZ, Nicolas 1998: *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*, Regensburg.
- RAVASIO, Tiziana 1988: »Giovanni Battista Mosto e la tradizione policorale nella cattedrale di Padova«, in: *Rassegna veneta di studi musicali*, IV/1988, Venedig, S. 27-50.
- RAVIZZA, Victor 1972: »Frühe Mehrchörigkeit in Bergamo«, in: *Die Musikforschung* 25/1972, S. 127-142.
- RAVIZZA, Victor 1988: »Ruffino d'Assisi, padre della policoralità veneziana«, in: *Rassegna veneta di studi musicali*, IV/1988, Venedig, S. 5-26;

- REBENTISCH, Juliane 2003: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M.
- REICH, Willi 1974: *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München.
- REMPP, Frieder 1989: »Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino«, in: Zamminer 1989: S. 39-220.
- RENN, Joachim 2006: *Übersetzungsverhältnisse. Perspektiven einer pragmatistischen Gesellschaftstheorie*, Weilerswist.
- RÉTI, Rudolph 1951: *The Thematic Process in Music. Patterns in Sonatas of Beethoven*, New York.
- REVERS, Peter 2008: »Mysterious City – /City of pleasures«. Frederick Delius: *Paris. The Song of a great City*«, in: Tadday 2008: S. 117-138.
- REVILL, David 1995: *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*, München · Leipzig.
- RICHTER, Klaus 2002: *Das Sirius Rätsel: Was wissen die Dogon über Sirius A und B?*, <http://richter.alien.de/sirius.htm>, Zugriff 2006.
- RICHTER, Lukas 2004: *Der Berliner Gassenhauer. Darstellung – Dokumente – Sammlung*, Münster/München/ Berlin.
- RIETHMÜLLER, Albrecht 1985: »Stationen des Begriffs Musik«, in: Zamminer 1985: S. 59-95.
- RODAWAY, Paul 1995: »Exploring the Subject in the Hyper-Reality«, in: Steven Pile und Nigel Thrift (Hrsg.) 1995: *Mapping the subject: geographies of cultural transformation*, London and New York, S. 241-266.
- RÖD, Wolfgang 1989: »Die spiritualistische Opposition gegen das wissenschaftliche Weltbild«, in: Steffano Poggi / Wolfgang Röd 1989: *Die Philosophie der Neuzeit 4: Positivismus, Sozialismus und Spiritualismus im 19. Jahrhundert, = Geschichte der Philosophie Band X*, München, S. 279-303.
- RÖLLER, Nils (Hrsg.) 1995: *Migranten. Edmond Jabès – Luigi Nono – Massimo Cacciari*, Berlin.
- RÖSCH, Gerhard 2000: *Venedig. Geschichte einer Seerepublik*, Stuttgart.
- RÖSING, Helmut 2003: »Musikgebrauch im Alltag« in: *Forum Musikpädagogik, Band 15*, hrsg. v. der Akademie für Lehrerfortbildung Dillingen in Zusammenarbeit mit Herbert Bruhn und Helmut Rösing, Augsburg, S. 39-56.
- ROSSING, Thomas, MOORE, F. Richard, WHEELER, Paul A. 2002: *The Science of Sounds*, San Francisco et al.
- ROSSITER, Frank R. 1975: *Charles Ives and his America*, New York.
- ROTH, Gerhard 1997: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Frankfurt a. M.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques 1998: *Emil oder Über die Erziehung*, Paderborn · Wien · München · Zürich.
- RÜCKERT, Friedrich 1988: *Ausgewählte Werke*, Frankfurt a. M.
- RUFER, Josef 1952: *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin.
- RUSTEMEYER, Dirk 2009: *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie*, Weilerswist.
- SABINE, Wallace Clement 1964: *Collected Papers on Acoustics* [1922], New York; <http://www.sengpielaudio.com/Rechner-RT60.htm>, Zugriff 27. 6. 2011.
- SACHS, Wolfgang 1994: »Satellitenblick. Die Ikone vom blauen Planeten und ihre Folgen für die Wissenschaft«, in: Ingo Braun und Bernward Joerges (Hrsg.) 1994: *Technik ohne Grenzen*, Frankfurt a. M., S. 305-346.

- SALZMAN, Eric 1967: *Twentieth-Century Music: An Introduction*, Englewood Cliffs.
- SANDNER, Wolfgang (Hrsg.) 1977: *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*, Mainz.
- SANDNER, Wolfgang (Hrsg.) 2005: *Jazz, = Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 9*, Laaber.
- SANIO, Sabine 2008: *1968 und die Avantgarde. Politisch-ästhetische Wechselwirkungen in der westlichen Welt*, Sinzig.
- SAXER, Marion 2001: »Der Sternen->Cartograph< John Cage«, in: *positionen. Beiträge zur Neuen Musik 46, SternenMusik*, Berlin, S. 11-15.
- SCHÄDLER, Stefan 1990: »Transformationen des Zeitbegriffs in John Cages ›Music of Changes‹«, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.) 1990: *John Cage II, = Musik-Konzepte Sonderband, V/1990*, München, S. 185-236.
- SCHÄDLER, Stefan, und ZIMMERMANN, Walter (Hrsg.) 1992: *John Cage Anarchic Harmony*, Mainz et al.
- SCHAFFER, R. Murray 1977: *The Tuning of the World*, Toronto. Deutsch: ders. 1988: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt a. M.
- SCHÄFFERS, Bernhard, und BAUER, Bettina 1991: »Georg Simmels Beitrag zur Raumbezogenheit sozialer Wechselwirkungen«, in: Häußermann et al. 1991: S. 45-54.
- SCHAEFFER, Pierre 1966: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris.
- SCHAEFFER, Pierre 1974: *Musique concrète. Von den Pariser Anfängen bis zur elektroakustischen Musik heute*, Stuttgart.
- SCHÄTZL, Ludwig 2003: *Wirtschaftsgeographie 1. Theorie*, Paderborn · München · Wien · Zürich.
- SCHMIDT, Hans Christian 1977: *Brennpunkte der neuen Musik. Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten*, Köln.
- SCHMIDT, Siegfried J. 1995: »Platons Höhle – Ein philosophischer Betriebsunfall«, in: Fehr / Krümmel / Müller 1995: S. 36-56.
- SCHMITT, Carl 1997: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Vierte Auflage, Berlin.
- SCHNEIDER, Herbert 1997: »Charpentier, Gustave«, in: Friedrich Blume (Hrsg.) 1997: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Band 4, Kassel et al., S. 740-746.
- SCHNEIDER, Ute 2004: *Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*, Darmstadt.
- SCHÖNBERG, Arnold 1922: *Harmonielehre*, 7. Auflage 1966, Wien.
- SCHÖNBERG, Arnold 1957: *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz.
- SCHOENBERG, Arnold 1975: *Style and Idea. Selected Writings*, Berkeley and Los Angeles.
- SCHÖNBERG, Arnold 1976: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M.
- ARNOLD SCHOENBERG CENTER, Wien, <http://www.schoenberg.at>, Zugriff Juli 2006.
- SCHOPENHAUER, Arthur 1988: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich.
- SCHROEDER, Tom / MILLER, Manfred 1986: »Haare auf die Szenen. Zur Gegenkultur der HIPPIEYIPPIEYEAHMAKE LOVENOTWARANDFUCK&LUCK-Generation«, in: Deutscher Werkbund e.V., und Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Hrsg.) 1986: *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*, S. 224-232.

- SCHULZ, Dieter 1997: *Amerikanischer Transzendentalismus. Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Margret Fuller*, Darmstadt.
- SCHULZ, Dieter 2004: »Concord und der amerikanische Transzendentalismus in Ives' Ästhetik. Zu den *Essays before a Sonata*«, in: Tadday 2004: S. 109-121.
- SCHULZE, Gerhard 1993: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt / New York.
- SCHULZE, Hans-Joachim und KÜNZLER, Jan 1991: »Funktionalistische und systemtheoretische Ansätze in der Sozialisationsforschung«, in: Klaus Hurrelmann und Dieter Ulich (Hrsg.) 1991: *Neues Handbuch der Sozialisationsforschung*, 4., neu bearbeitete Auflage, Weinheim und Basel, S. 121-136.
- SCHÜTZ, Alfred 1971: *Gesammelte Aufsätze*, Band 2, Den Haag.
- SCHÜTZ, Alfred 1976: *Fragments on the Phenomenology of Music*, in: F. J. Smith (Hrsg.), 1976: *In Search of Musical Method*, London · New York · Paris, S. 5-71.
- SCHWAB-FELISCH, Oliver 2005: »Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: de la Motte-Haber und ders. 2005: 337-367.
- SEGEBERG, Harro / SCHÄTZLEIN, Frank (Hrsg.) 2005: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Schüren.
- SEIDEL, Wilhelm 1985: »Musikalische Terminologie. Eigenart und Wandel«, in: Zamminer 1985: S. 96-118.
- SENNETT, Richard 1983: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M.
- SENNETT, Richard 1991: *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt a. M.
- SHIMIZU, Minoru 2004: »Potentiale multimedialer Aufführung und „szenische Musik“ – einige Bemerkungen zum HELIKOPTER-STREICHQUARTETT«, in: Misch und von Blumröder 2004: S. 61-73.
- SIMMEL, Georg 1975: »Psychologische und ethnologische Studien über Musik«, in: Kneif 1975: S. 110-139.
- SIMMEL, Georg 1992: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, = *Gesamtausgabe Band 11*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.
- SIMMEL, Georg 1995: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band 1*, = *Gesamtausgabe Band 7*, hrsg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.
- SLOTERDIJK, Peter 1993: *Weltfremdheit*, Frankfurt a. M.
- SMUDITS, Alfred 2002: *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*, = *Musik und Gesellschaft; Band 27*, Wien.
- SMUDITS, Alfred 2007: »Wandlungsprozesse der Musikkultur«, in: de la Motte-Haber und Neuhoff 2007: 111-145.
- SODEN, Wolfram von (Hrsg.) 1988: *Der Gilgamesch-Epos*, übersetzt von Albert Schott, Stuttgart.
- SILBERHORN, Heinz 1980: *Die Reihentechnik in Stockhausens Studie II*, Rohrdorf.
- SILBERMANN, Alphons 1957: *Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg.
- SOJA, Edward W. 1991: »Geschichte: Geographie: Modernität«, in: Wentz 1991: S. 74-90.

- SOMBART, Nikolaus 1991: *Die deutschen Männer und ihre Feinde. Carl Schmitt – ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos*, München.
- SOMBART, Nicolaus 1992: »Nachrichten aus Ascona. Auf dem Weg zu einer kulturwissenschaftlichen Hermeneutik«, in: Prigge 1992: S. 107-117.
- SPEISER, Andreas 1952: *Die mathematische Denkweise*, Basel.
- SPEISER, Andreas 1956: *Die Theorie der Gruppen von endlicher Ordnung*, Basel und Stuttgart.
- STEINBECK, Wolfram / BLUMRÖDER, Christoph von (Hrsg.) 2002: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, = *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. v. Siegfried Mauser, Band 3/1, Laaber.
- STEINBECK, Wolfram / BLUMRÖDER, Christoph von 2002: *Die Symphonie im 19. Und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900*, = *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. v. Siegfried Mauser, Band 3/2, Laaber.
- STENZL, Jürg 1989: »Luigi Nono – der radikale Wanderer«, in: *Programmheft Donaueschinger Musiktage 1989*, S. 57-59.
- STENZL, Jürg 1998: *Luigi Nono*, Reinbek bei Hamburg.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz 1963: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1: Aufsätze 1952 – 1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz 1964: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles, Band 2: Aufsätze 1952 – 1962 zur musikalischen Praxis*, Köln.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz 1971: *Texte zur Musik 1963 – 1970. Band 3: Einführungen und Projekte · Kurse · Sendungen · Standpunkte · Nebennoten*, Köln.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz 1978: *Texte zur Musik 1970 – 1977. Band 4: Werkeinführungen · Elektronische Musik · Weltmusik · Vorschläge und Standpunkte · Zum Werk Anderer*, Köln.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz 1986: *Ergänzung 1986 zum Vorwort der 4 Partituren von CARRÉ*, Typoskript, Beilage zur Partitur von CARRÉ für 4 Orchester und Chöre, Wien.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz 1989: *Texte zur Musik 1977 – 1984. Band 5: Komposition*, Köln.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz 1998: *Texte zur Musik 1984 – 1991. Band 8: DIENSTAG aus LICHT. Elektronische Musik*, Kürten.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz 1998a: *Texte zur Musik 1984 – 1991. Band 10: Astronische Musik – Echos von Echos*, Kürten.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz 2004: »HELIKOPTER-STREICHQUARTETT. Eine 8-Spur Tonbandaufführung mit Erläuterungen«, in: Misch und Blumröder (Hrsg.) 2004: S. 89-114.
- STÖCK, Gilbert 2002: »Louise«, in: Elisabeth Schmierer (Hrsg.) 2002: *Lexikon der Oper. Band 2*, Laaber, S. 70-72.
- STRAUS, Erwin 1956: *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin · Göttingen · Heidelberg.
- STRAUS, Erwin 1960: *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, Berlin · Göttingen · Heidelberg.
- STROH, Wolfgang-Martin 1975: *Zur Soziologie der elektronischen Musik*, Zürich/Berg.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro 1958: *Essays in Zen Buddhism (Third Series)*, London.
- SWAFFORD, Jan 1996: *Charles Ives. A Life with Music*, New York · London.

- SZWED, John F. 1998: »Nächstes Jahr auf dem Saturn – Sun Rans Schwarzer Utopismus«, in: Diedrichsen 1998: S. 48-67.
- TADDAY, Ulrich (Hrsg.) 2004: *Charles Ives*, = *Musik-Konzepte. Neue Folge* 123, I/2004, München.
- TADDAY, Ulrich (Hrsg.) 2008: *Frederick Delius*, = *Musik-Konzepte. Neue Folge* 141/142, VII/2008, München.
- TAIBON, Mateo 1993: *Luigi Nono und sein Musiktheater*, Wien.
- TAINÉ, Hippolyte 1882: *Philosophie de l'art*, Paris.
- TARKOWSKIJ, Andrej 1984: *Die versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Portik des Films*, Berlin.
- TAUBES, Jacob 1987: *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*, Berlin.
- TENBRUCK, Friedrich 1996: *Perspektiven der Kulturosoziologie: Gesammelte Aufsätze*, Opladen.
- THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY, Volume VII, Second Edition, Oxford 1989.
- THOMAS, Ernst (Hrsg.) 1966: »Form«, = *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz.
- THOREAU, Henry David 1973: *Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat und andere Essays*, Zürich.
- TIMMS, Edward 1994: *Die Wiener Kreise. Schöpferische Aktionen in der Wiener Moderne*, in: Jürgen Nautz - Richard Vahrenkamp (Hrsg.) 1994: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse – Umwelt – Wirkungen*, Wien-Köln-Graz, S. 128-143.
- TINCTORIS, Johannes 1477 [1975]: *Liber de arte contrapuncti*, = *Opera theoretica*, Band 2 (*corpus scriptorum musica* 22), hrsg. v. Albert Seay, Rom.
- TRÜMPY, Balz 1995: *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik*, Winterthur.
- TRÜMPY, Balz 2005: »Zeiträume - Raumzeiten«, in: Landau, Emmenegger 2005: S. 93-112.
- TUCHOLSKY, Kurt 1975: *Gesammelte Werke* hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky und Fritz Raddatz, Reinbek bei Hamburg.
- TURNER, Frederick Jackson 1893: *The Significance of the Frontier in American History*, Chicago. Im Internet zugänglich unter <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/TURNER/>, Zugriff 14. 11. 2006.
- UNGEHEUER, Elena 1991: »Elektronische Musik im Raum. Ansätze zu einer musikalischen Topologie«, in: *positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 8, *Musik und Raum (I)*, August 1991, Berlin, S. 18-22.
- ULRICH, Thomas 2001: »Karlheinz Stockhausens astronomische Musik«, in: *positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 46, *SternenMusik*, Februar 2001, Berlin, S. 25-28.
- URANTIA BOOK, <http://de.wikipedia.org/wiki/Urantia>, letzter Zugriff 17. September 2011.
- VINCENT, Bernard 1992: »Das Jahr der Wunder«. *Spanien 1492: Die Vertreibung der Juden und Mauren und die Einführung der Grammatik*, Berlin.
- VOLTAIRE 2002: *Micromégas. Histoire philosophique*, Paris.
- WAGER, Gregg 1998: *Symbolism as a Compositional Method in the Works of Karlheinz Stockhausen*, New York.
- WAGNER, Richard 1982: *Mein Denken. Eine Auswahl der Schriften*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München.
- WALDENFELS, Bernhard 1994: *In den Netzen der Lebenswelt*, Frankfurt a. M.
- WALDENFELS, Bernhard 1997: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt a. M.

- WALDENFELS, Bernhard 1999: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt a. M.
- WEBER, Max 1947: *Wirtschaft und Gesellschaft*, dritte Auflage, Tübingen.
- WEBER, Max 1972: *Wirtschaft und Gesellschaft*, fünfte Auflage, Tübingen.
- WELLEK, Albert 1963: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt a. M.
- WENTZ, Martin (Hrsg.) 1991: *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*, Frankfurter Beiträge Band 2, Frankfurt/New York.
- WERCKMEISTER, Otto K. 1989: *Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre*, München.
- WERNER, Hans Ulrich 1991: *Akustisch-ökologische Spurensuche nach interdisziplinären Kommunikationsansätzen zu ›Umwelt als Klang‹ – ›Klang als Umwelt‹*, Kassel, Microfiche.
- WESTERBARKEY, Joachim 1991: *Das Geheimnis. Zur funktionalen Ambivalenz von Kommunikationsstrukturen*, Opladen.
- WICKE, Peter (Hrsg.) 2001: *Rock- und Popmusik, = Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 8*, Laaber.
- WILLEMS, Marianne, und WILLEMS, Herbert: »Wissensformen und Sinngeneratoren. Zum komplementären Verhältnis des New Historicism zu Ansätzen der Kultursoziologie«. in: Bohn, Willems 2001 (Hrsg.): S. 397-428.
- WINKLER, Justin 2005: »Klangraum als Lebenswelt«, in Landau, Emmenegger (2005): S. 53-63.
- WOLFF, Christoph 2000: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M.
- WÖLTJE, Maren 2001: »Cut, Copy and Paste. Wie die Serialisten den Maschinen das Musizieren beibrachten«, in: *PopScriptum 7 – Musik und Maschine*, Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst07030.htm> , letzter Zugriff 23. 8. 2006.
- XENAKIS, Iannis 1971: *musique. architecture.* , Paris.
- ZAMINER, Frieder (Hrsg.) 1985: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk, = Geschichte der Musiktheorie Band 1*, Darmstadt.
- ZAMINER, Frieder 1989 (Hrsg.): *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre, = Geschichte der Musiktheorie Band 7*, Darmstadt.
- ZAMINER, Frieder 2006: »Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland«, in: Thomas Ertelt, Heinz von Loesch und ders. (Hrsg.): *Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz, = Geschichte der Musiktheorie Band 2*, Darmstadt, S. 53-256.
- ZEHENTREITER, Ferdinand 2003: »Ästhetik des Außer-sich-Seins«, in: *Musik & Ästhetik*, 7. Jg., Heft 28 · Oktober 2003, Stuttgart, S. 80-90.
- ZEHENTREITER, Ferdinand 2004: »Das Ende der Musik-Soziologie – und ihre Transformation im Rahmen einer strukturalen Kulturwissenschaft«, in: *Musik & Ästhetik*, 8. Jg., Heft 30 · April 2004, Stuttgart, S. 40-59.
- ZIMMERMANN, Bernd Alois 1958: »Moderne Aspekte des musikalischen Zeitbegriffs« in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 119. Jg., 2/1958, Mainz, S. 70-72.
- ZIMMERMANN, Bernd Alois 1974: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. v. Christof Bitter, Mainz.

Urbanisierte Musik

Eberhard Hüppe

Städte sind akustische Systeme mit einer historisch gewachsenen semantischen Bandbreite. Ihr Klangraum stiftet Identitäten, fasziniert, schreckt ab, wird in Verbindung gebracht mit musikalischen Traditionen und lokalen Musikstilen, verselbständigt sich zu touristischen Klischees. Ein weites kulturgeschichtliches Feld öffnet sich. Musik, Raum, Klang und Geräusch verbinden sich zu bisweilen widersprüchlichen oder heterotopen Szenarien. Wie setzt sich musikschaftendes Handeln mit solchen Szenarien auseinander? Darauf versucht die vorliegende Studie Antworten zu geben, indem sie musikwissenschaftliche Sachverhalte gesellschaftstheoretisch durchdringt. Raum ist ein gesellschaftliches Produkt: Unter der Maßgabe lassen sich zahlreiche Formen der Hervorbringung von Räumen und Atmosphären durch Musik, Klang und Geräusch auf Prozesse des gesellschaftlichen Wandels beziehen. Im 19. Jahrhundert verändert dieser Wandel die urbane Klangwelt durchgreifend. Räumliche Wirklichkeiten werden zum Gegenstand des musikalischen Schaffens – empirisch, ästhetisch und strukturell.

ISBN 978-3-8405-0060-2 EUR 26,80



9 783840 500602

0 2 6 8 0