

Adrian Kleinlosen · Morphologie in der Musik
sinefoniaDIGITAL #1

herausgegeben von
Claus-Steffen Mahnkopf
und Johannes Menke

Adrian Kleinlosen

Morphologie in der Musik

Struktur und Gestalt
in der komponierten Kunstmusik,
insbesondere seit 1950

Dissertation an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig
„Felix Mendelssohn Bartholdy“

Dieser Band erscheint als Band 1
in der Reihe sinefoniaDIGITAL
© Adrian Kleinlosen
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2022
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

ISBN 978-3-95593-501-6

www.wolke-verlag.de

INHALTSVERZEICHNIS

1 Einleitung	9
2 Vorbemerkungen	19
3 Zum Begriff der Morphologie	43
4 Struktur	
4.1 Musik und Struktur: Einführung	85
4.2 Zur Geschichte des Strukturalismus	89
4.3 Zum Begriff der musikalischen Struktur	113
4.4 Kennzeichen strukturalistischer musikalischer Analysen	137
4.5 Das Strukturnetz: Eine Skizze	171
5 Gestalt	
5.1 Zum Begriff der Gestalt	195
5.2 Die Gestalten der verschiedenen musikalischen Zeitbereiche	271
5.3 Gestalten in der Musik vor 1950	309
5.4 Gestalten in der Musik nach 1950	329
6 Nachwort	363
7 Literaturverzeichnis	369
8 Abbildungsverzeichnis	395
9 Danksagung	399

Für meine Eltern

1. EINLEITUNG

Stellen Sie sich das Folgende vor: Sie haben, wie Sie es mehrmals im Jahr zu tun pflegen, mit Ihrer guten Freundin Anna ein Konzert Neuer Musik besucht und befinden sich nun, gemeinsam durch die nächtlichen Straßen der Großstadt laufend, auf dem Nachhauseweg. Nach einigen Minuten des Schweigens, in denen Sie die Musik nachwirken lassen, fragt Anna Sie, was Sie denn nun halten, vom Konzert, von den Interpreten, den Stücken, ja, ganz besonders von deren drittem, das doch so ganz anders war als die anderen, „normaleren“.

Wie es Ihre Art ist, lassen Sie sich mit der Antwort etwas Zeit. (Zu Ihrem Glück ist Anna geduldig und gönnt Ihnen diese Zeit des Nachsinnens, der denn auch meist eine wohlüberlegte Antwort zu folgen pflegt.) Sie versuchen also noch einmal, wenn auch etwas scheuenhaft und im Eildurchgang (Sie wollen die Geduld Ihrer Freundin schließlich nicht überstrapazieren), besagtes drittes Stück im Geiste Revue passieren zu lassen.

Da wäre zum einen dessen Harmonik. Und mit Harmonik kennen Sie sich aus. Schließlich sind Sie, und dies wollen wir hier nicht verhehlen, ein anerkannter Fachmann auf diesem Gebiet, dessen Expertise weit über das Regelwerk der traditionellen Harmonielehre hinausreicht und dem so ziemlich alle harmonischen Tendenzen und Modelle¹ des 20. Jahrhunderts geläufig sind. Doch die Harmonik des dritten Stückes

1 So der Untertitel des bemerkenswerten Buches Walter Gieselers. Vgl. ders., *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle*, Celle 1996.

des heutigen Konzertes, sie lässt sich schier gar keinem der Ihnen vertrauten Modelle zuordnen. Außerdem meinen Sie sich zu erinnern, dass Sie, als Sie im Dämmerlicht des Saales während der einleitenden Worte des Veranstalters das Programmheft überflogen, etwas von einer eigens für dieses Stück entwickelten 7,9tel-tönigen Stimmung gelesen haben. Kurzum: Über die Harmonik des Stückes gehen Sie lieber mit Stillschweigen hinweg.

So aber nicht über des Stückes Form. Denn auf diesem Gebiete, und auch dies soll hier nicht unerwähnt bleiben, ist Ihr Expertentum exorbitant. Ja, dieses geht so weit, dass Sie die proportionalen Verhältnisse bis zu zehn aufeinanderfolgender Formteile bis auf die Nachkommastellen selbst nach nur einmaligem Hören eines Stückes exakt anzugeben vermögen. (Nur einmal ist Ihnen ein Fehler unterlaufen, doch darf man hier wohl vermerken, dass Sie an jenem Tage nicht bei bester Gesundheit waren.) Doch wieder stellt das dritte Stück Sie vor Probleme. Nicht nämlich lösten die Formteile einander ab, nicht waren ihre Grenzen klar und deutlich bestimmbar; vielmehr überlagerten sich die Formteile – waren es denn solche? – in rasanter Geschwindigkeit, schoben sich in- und durcheinander, zerstoben im bunten und undurchschaubaren Gewirr und Gemenge der Töne und Geräusche. Auch von der Form also schweigt des Sängers Höflichkeit.

Vielleicht jedoch nicht von der Rhythmik. Von dieser können Sie gemeiniglich so einiges Gelehrte sagen. Was Ihnen bei der Form gelingt, ist Ihnen für gewöhnlich auch ein Leichtes hier: Selbst die kleinsten agogischen Nuancen, gleichsam den Mikrobereich rhythmischen Geschehens, vermögen Sie jedem, der es eben wissen möchte, in präzisen und klaren Worten darzulegen. Aber hier, im dritten Stück? Kei-

ner wiederkehrenden charakteristischen Abfolge rhythmischer Werte, überhaupt keines Figurenwerkes können Sie sich entsinnen. Ja, sollte das Stück ein solches ausgebildet haben, so muss es, vermutlich ob seines atemberaubenden Tempos, Ihrer Erinnerung entflocht sein. (Womöglich ließe sich mit statistischen Methoden mehr über die Rhythmik des Stückes sagen. Nur ist die Statistik, wir müssen es leider konzessionieren, nicht Ihr Spezialgebiet; und über Dinge, von denen Sie nichts verstehen, schweigen Sie sich gemeinhin aus.) Der langen Rede kurzer Sinn: Auch zur Rhythmik werden Sie sich Ihrer Freundin Anna gegenüber nicht äußern.

Was also bleibt? Gar nicht so wenig: Sie erinnern sich an oszillierende Klanggewebe, an dicht undurchlässige wie auch poröse und permeable Klangblöcke, an aufwärts und abwärts führende Schwärme abertausender kleiner Noten, an schillernd-flimmernde Figuren in allerhöchsten Höhen, an grummelnd-scharrende Bässe in tiefsten Tiefen; Sie erinnern sich der Zonen, die „explodieren, [...] auseinander [stieben], zerfließen zu engen Gängen, [...] Pfade[n], Wege[n], Passagen, Zungen, Zickzacklinien und Labyrinth[e]“², an ein Durch- und Miteinander von alledem und noch mehr. Jetzt können Sie antworten: ...

Gewiss, nur wenige Stücke der Neuen Musik dürften derart vielschichtig, komplex und bunt sein wie das dritte des fiktiven Konzertes, dessen technische Einzelheiten selbst unserem hochgebildeten Musicus verschlossen bleiben. Ja, nur wenige Stücke der Neuen Musik sind

2 Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt am Main ⁵2012, S. 20.

solch „in steter Veränderung begriffene, [...] wogende, [...] flüchtige [...], gerieft und changierend, getigert, gestreift, buntscheckig, chiniert, unruhig, fleckig, farbenprächtig, buntschillernd, wild wirbelnd und strudelnd, ein Meer aus Flammen.“³ Und doch dürfte obiges Szenario, zumindest seinem Grundsatz nach, einem jedem, der sich zurückzuerinnern sucht, welcher Eindruck das erstmalige Hören solcher Werke wie Stockhausens *Gruppen*, Xenakis' *Metastaseis* oder Ferneyhoughs *La Terre est un homme* bei ihm hinterlassen hat, nicht unbekannt sein. Denn waren es nicht gerade jene Gewebe, Klangblöcke, Schwärme und Figuren, ebenjene explodierenden Zonen, Zickzacklinien und Labyrinth, die einen, abseits aller harmonischen Fortschreitungen, formalen Proportionen und rhythmischen Raffinessen, verduztten, faszinierten, verärgerten, einen grübelnd, vielleicht irritiert und ratlos zurückließen? Fest steht jedenfalls: Die Gewebe, Klangblöcke, Schwärme und Figuren, kurz: die musikalischen Gestalten sind nicht weniger wirklich als die harmonischen Fortschreitungen oder formalen Proportionen.⁴ Es verlohnt sich also, über sie zu sprechen.

Das gilt für die Gestalten der traditionellen Musik – wir meinen Motive, Melodien, Phrasen, Themen – genauso wie für jene der Neuen Musik. Allerdings sind es gerade letztere, von denen zu sprechen wir vornehmlich Gelegenheit finden wollen, denn, so schreiben Christian Utz und Dieter Kleinrath, es ist

3 Ebenda.

4 Stephen Davies meint gar, dass „[m]usikalisches Verstehen [...] sich hauptsächlich um melodische und harmonische Gestalten (*gestalts*)“ dreht. Ders., *Musikalisches Verstehen*, in: Alexander Becker und Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*, Frankfurt am Main 2007, S. 47.

„offensichtlich, dass Komponisten im 20. Jahrhundert immer stärker in ‚morphologischen‘ Kriterien gedacht haben – nicht zuletzt auch um eine durch den Zerfall der Tonalität und vor allem durch die Serialisierung der rhythmischen und metrischen Parameter zunächst zu entgleiten scheinende Gestalthaftigkeit des Materials zurückzugewinnen.“⁵

Gestalthaftigkeit des Materials. Morphologische Kriterien. Morphologie also. „Was, um Himmels willen, soll das heißen?“⁶ Auf diese Frage eine Antwort zu finden, ist unser Anliegen. Und dieses unser Anliegen wollen wir, zumal musikmorphologische Untersuchungen eher rar sind und Explikationen ihrer theoretischen Grundlagen ohnedem bislang eher stiefmütterlich behandelt wurden, mehr als eine Einführung in den Bereich der musikalischen Morphologie denn als alleinseigmachende Theorie verstanden wissen. Einführung wiederum heißt: Nicht „den ‚Millionen Fällen‘ des Besonderen“⁷ soll fürderhin nachgegangen werden, sondern den „allgemeinen Gesetzmäßigkeiten [...], welche der Gestaltung zugrunde liegen“⁸, in den Worten Goethes: dem

5 Christian Utz und Dieter Kleinrath, *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik*, in: Jürgen Blume und Konrad Georgi (Hg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009*, Mainz 2015, S. 574.

6 Wir haben uns obiges Wort geborgt von Ralph Giordano. Vgl. ders., *Verräterische Leerstelle*, in: Jüdische Allgemeine, 04.08.2010, [online] URL: <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/verraeterische-leerstelle/> [abgerufen am 20.12.2021]. Der Artikel findet sich außerdem in ders., *Von der Leistung kein Zyniker geworden zu sein. Reden und Schriften über Deutschland 1999 bis 2011*, Köln 2012, S. 330-334.

7 Günther Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, Halle (Saale) 1944, S. 59 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 13).

8 Lothar Geitler, *Morphologie der Pflanzen*, Berlin 1945, S. 6.

„allgemeine[n], einfache[n] Prinzip“.⁹ In anderen Worten: Nicht um die einzelne Gestalt ist es uns zu tun, sondern darum, zu ergründen, wie musikalische Gestalten sich grundsätzlich beschreiben lassen, wie über sie zu sprechen ist.

Da Passagen wie die obige einleitende kaum dazu beitragen dürften, die Grundlagen eines Bereiches zu vermitteln, der bislang, wenn überhaupt, eher holzschnittartig umrissen wurde, ja, da es ein Leichtes wäre, sich hinter einer blumigen, metaphorischen Sprache zu verstecken, werden wir von einer solchen im Folgenden Abstand nehmen. Freilich, die oszillierenden Klanggewebe, die undurchlässigen oder porösen Klangblöcke, die Schwärme abertausender kleiner Noten ließen sich umstandslos ergänzen, etwa, um hier nur ein Beispiel anzuführen, um musikalische Quell-, Schäfchen- und Federwolken.¹⁰ Und auch der beständige Einsatz des rhetorischen Stilmittels der Apostrophe, der Ansprache des Lesers¹¹, zerstreute letzteren womöglich mehr, als dass er ihn auf das lenkte, wovon zu handeln sein wird: die Grundlagen der musikalischen Morphologie. Das heißt: Weder werden wir uns um poetische Neuschöpfungen bemühen, noch wird auch nur ein weiteres „Sie“ den obigen folgen. Und auch kein „ich“ wird der Leser, an den künftig nur höchstselten das Wort gerichtet wird, ausfindig machen. Der Verfasser spricht, wie bisher, so auch fortan im Pluralis Auctoris.

9 Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Morphologie*, Berlin⁴2016, S. 45.

10 Vgl. Curtis Roads, *Microsound*, Cambridge und London 2001, S. 16.

11 Die ersten Worte des *Don Quixote* sind „Müßiger Leser!“, die ersten Worte von E.T.A. Hoffmans *Die Elixire des Teufels* sind „Gern möchte ich dich, günstiger Leser! unter jene dunkle Platanen führen, wo ich die seltsame Geschichte des Bruders Medardus zum ersten Male las.“ Vgl. Peter-André Alt, „*Jemand musste Josef K. Verleumdet haben ...*“. *Erste Sätze der Weltliteratur und was sie uns verraten*, München 2020, S. 31 und 58.

Und dies mitunter recht abstrakt. Was allein am Gegenstand selbst liegt. Denn zur Morphologie gehören nicht nur die Motive, Melodien, Phrasen, Themen, nicht nur die Klanggewebe oder -blöcke, Schwärme oder Wolken, will sagen: nicht nur jene wahrnehmbaren Einheiten, die hinfert verallgemeinernd als Gestalten zu bezeichnen sein werden, sondern ebenso jener Bereich des Nicht-Hörbaren, des Untergründigen, gleichsam musikalisch Subkutanen – die musikalischen Strukturen. Von diesen wird also auch zu sprechen sein, und zwar im vierten Kapitel, dem, wenn man so möchte, abstrakten Herzstück unserer Arbeit.

Nicht weniger abstrakt ist das zweite Kapitel. Wie im vierten Kapitel geht es dort größtenteils um Begriffe. Nicht aber auf deren Eingrenzungen oder gar Bestimmungen zielen wir im zweiten Kapitel, sondern auf deren Korrelationen, genauer: auf die Interdependenzen der Termini „Morphologie“, „musikalisches Denken“, „Notation“, „Latenzen“, „Analyse“, „Theorie“ und „Begriffe“ (wobei der musikphilosophisch vielleicht drängendsten Frage, nämlich, was das musikalische Denken kennzeichne, hier freilich nur am Rande nachgegangen werden kann).

Eingrenzung und Bestimmung sei sodann nachgeholt, und zwar im dritten Kapitel, das von des Morphologiebegriffes bisweilen zuwiderlaufenden Auslegungen in den verschiedenen Fachbereichen (Biologie, Literaturwissenschaft, Linguistik und Musikwissenschaft) handelt und an dessen Ende eine eigene Bestimmung des Begriffes der musikalischen Morphologie steht. Und auch Kapitel 5.1 handelt von einem Begriff: jenem der Gestalt, dessen nicht weniger zuwiderlaufenden Auslegungen in den Naturwissenschaften, der Politik, Theologie, Phi-

losophie, Psychologie und Musikwissenschaft wir zusammentragen und denen wir alsdann eine eigene Auslegung des Begriffes der musikalischen Gestalt folgen lassen.

In Kapitel 5.2 differenzieren wir die musikalischen Gestalten nach ihren Dauern und bilden ein Vokabular aus, vermitteltst dessen wir in den Kapiteln 5.3 und 5.4 einige musikalische Gestalten der älteren und neueren Musik beschreiben. Unsere Überlegungen, die ihren Anfang in einem ersonnenen Werk genommen haben, kehren also zurück, zu den Werken, nicht aber den imaginierten, sondern den wirklichen, den komponierten, gespielten, gesungenen, gelesenen, den bekannten und unbekanntenen, bewunderten und verschmähten, den verstandenen und missverstandenen, ebenjenen Erzeugnissen künstlerischen Schaffens, die einen mitunter verdutzt, fasziniert, verärgert, grübelnd, irritiert und ratlos zurücklassen. So gelte uns denn folgender Grundsatz: „Die Wissenschaft wird ihre Aufgabe in vollstem Umfange nur dann erreichen, wenn sie im lebendigen Contact mit der Kunst bleibt.“¹² Und so halle uns die Mahnung Charles Seegers in den Ohren: „When musicology becomes mere book-keeping, it may gain an author academic preferment, but not even musicologists read it.“¹³

Wir haben uns darum bemüht, jedes einzelne Kapitel so zu verfassen, dass es unabhängig von den anderen gelesen und verstanden werden kann. Verweise zu Begriffen, die in anderen Kapiteln ausführlicher behandelt werden, finden sich in Fußnoten, so dass dem Leser

12 Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Erster Jahrgang (1885), S. 15.

13 Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, in: Journal of the American Musicological Society (1960) 13, No. 1/3, S. 256.

ein „Scannen“ der gesamten Arbeit erspart bleibt. Wer sich nun aber einen Überblick über die musikalische Morphologie in ihrer Gesamtheit verschaffen möchte, dem sei indes der Ratschlag erteilt, unsere Arbeit von Anfang bis Ende durchzulesen. Denn diese begreifen wir nicht zuletzt als zusammenhängendes Ganzes, mithin als ein „Gedankengebäude“, in dem jeder Teil in der einen oder anderen Weise auf jeden anderen antwortet.

2. VORBEMERKUNGEN

Eine Studie der musikalischen Morphologie sieht sich vor zwei wesentliche Aufgaben gestellt: die musikalischen Gestalten ausfindig zu machen und sie alsdann zu analysieren. Doch hinter dem scheinbar so un-zweideutigen Begriff der „Analyse musikalischer Morphologie“ verbirgt sich ein weitverzweigtes Netz an interdependenten semantischen Einheiten, das wir im Weiteren darlegen wollen. Dabei wird es weder um die Explikation des Begriffes der „musikalischen Morphologie“ gehen – dies bleibt dem folgenden dritten Kapitel vorbehalten – noch darum, die Funktionsweise des sich hinter dem Begriff verbergenden Phänomens auseinanderzusetzen. Und auch die Methode wird sich erst später, im Verlauf der Arbeit, gleichsam „herausschälen“, besonders am Ende des vierten Kapitels und am Ende von Kapitel 5.2. Vielmehr soll es im Folgenden darum gehen, jenes verzweigte Bündel an Begriffen bloßzulegen, das in seiner Konstituiertheit das Phänomen der musikalischen Morphologie gleichermaßen verortet und gebärt.

Den Ausgangspunkt bildet das musikalische Denken, das, insofern es sich ausdrückt, rudimentär registriert werden kann, im Hören, aber auch in Notentexten. Das Nichtnotierte hingegen – die sogenannten musikalischen Latenzen – kann, wie das Notierte, hervorgekehrt werden, und zwar durch Analyse, die durch eine Theorie gestützt ist und mit Begriffen operiert, welche letztere wiederum relativ zur Theorie als „theoretisch“ bezeichnet werden können, insofern sie bestimmte

Voraussetzungen erfüllen.¹ Im besten Fall legt die Analyse die Interdependenzen der verborgenen und der sichtbaren Elemente dar sowie jene zwischen den verborgenen und sichtbaren Elementen und lässt so Rückschlüsse zu auf das vom musikalischen Denken hervorgebrachte Notierte wie Nichtnotierte. Ignorierte eine Analyse die musikalischen Latenzen, sie würde ihrem Analysandum nicht oder nur lückenhaft gerecht, da, wie der Musiktheoretiker Andreas Moraitis es ausdrückt, „Musik ohne das Vorhandensein latenter Elemente überhaupt nicht möglich wäre.“²

Wie aber ist „musikalische Morphologie“ in dieses begriffliche Sextupel, bestehend aus den Termini „musikalisches Denken“ / „Notation“ / „Latenzen“ / „Analyse“ / „Theorie“ / „Begriffe“, einzuordnen? Musikalische Morphologie, jener musiktheoretische Teilbereich, der sich vordergründig mit dem Gestalthaften des musikalischen Materials beschäftigt, kann, als ein Bereich neben anderen, eine Facette des sich ausdrückenden musikalischen Denkens aufdecken.³ Dies geschieht durch eine theoriegestützte, mit Begriffen operierende Analyse, die die latenten Elemente des musikalisch Gestalthaften gemeinsam mit dem Hör- oder Sichtbaren transparent macht.

Um diese Verzweigungen besser zu verstehen, soll nachfolgend jedem der sechs Begriffe gesondert nachgegangen und die Frage nach

1 Zu den sogenannten „theoretischen Begriffen“ vgl. Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Band II*, Stuttgart 1975, S. 522.

2 Andreas Moraitis, *Zur Theorie der musikalischen Analyse*, Frankfurt am Main 1994, S. 313.

3 Nichts Anderes unternimmt beispielsweise die Harmonielehre: Durch Analyse von Harmoniefolgen lässt sich auf jene Facette des musikalischen Denkens schließen, das diese Harmoniefolgen hervorbringt.

der Beschaffenheit ihrer Wechselwirkungen beantwortet werden. Die Lokalisierung des Gegenstandes der musikalischen Morphologie als Konstituente in diesem Bezugssystem wird dadurch erleichtert.

Arnold Schönberg gibt innerhalb von zwei Absätzen in seinem wohl berühmtesten Aufsatz, *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*⁴, gleich drei Definitionen des Begriffes des musikalischen Gedanken: Einerseits werde er in „seiner weitesten Bedeutung [...] als Synonym für Thema, Melodie, Phrase oder Motiv gebraucht“; Schönberg selbst hingegen betrachtet „die Totalität eines Stückes als den *Gedanken*: den Gedanken, den sein Schöpfer darstellen wollte“⁵, wobei die Wiederherstellung des Gleichgewichts, das bereits durch Hinzufügen eines zweiten Tons zu einem Anfangston verloren ging, „der eigentliche *Gedanke* der Komposition“ sei.⁶

4 Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, Leipzig 1989, S. 84-98.

5 Wie ist dieser Satz zu verstehen? Der Gedanke ist die Totalität des Stückes und das, was der Schöpfer darstellen wollte. Das Modalverb „wollen“ impliziert dabei nicht, dass der Schöpfer den Gedanken auch dargestellt hat, sondern lediglich, dass er die Absicht hatte, ihn darzustellen. Damit geht der Gedanke der schöpferischen Tätigkeit gleichsam voraus. Komponieren wird somit – in den Worten Stockhausens – zu einem Finden, einem Entdecken, nicht zu einem Erfinden oder Herausfinden, und der Komponist wird – um einen Ausdruck Debussys anzuführen – zu „einem Gefäß, durch das sie [die Musik, A. K.] hindurchgeht“ (Roger Nichols, *Claude Debussy im Spiegel seiner Zeit. Portraitiert von Zeitgenossen*, Zürich 1993, S. 190). Es ist weiters davon auszugehen, dass die Darstellung des Gedankens unvollständig ist; wäre sie es nicht, hätte Schönberg formulieren müssen: „[...] den Gedanken, den sein Schöpfer dargestellt hat“. Ist die Darstellung des Gedankens unvollständig, und ist der Gedanke die Totalität eines Stückes, so ist es wahrscheinlich, dass die Totalität eines Stückes sich der Analyse entzieht, es sei denn, Analyse wäre imstande, von dem unvollständig Dargestellten auf das Vollständige, also auf den Gedanken, zu schließen. Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1. Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln 1963, S. 223.

6 Schönberg offenbart sich in diesem Zusammenhang als Kind der tonalen Musik, deren Stücke alle eines gemeinsam haben: Sie enden mit der Tonika – jenem

Rudolf Stephan rekurriert auf Schönberg und schreibt dem musikalischen Gedanken eine „doppelte Funktion“ zu. Einerseits mache der musikalische Gedanke „eine Grundvorstellung formulierbar“, andererseits liefere er die Technik, „in der diese Formulierung durchgeführt werden kann.“⁷ An anderer Stelle heißt es: „Der musikalische Gedanke ist das, was dargestellt werden soll, die Darstellung des Gedankens ist jedoch der Gedanke selbst. Der Gedanke existiert also nur in der Darstellung.“⁸ Ersetzte man die Verwirrung stiftende restriktive Konjunktion „jedoch“ mit der kopulativen „und“ und formulierte den vorigen Satz folgendermaßen um – „der musikalische Gedanke ist das Intendierte und die Darstellung jenes Intendierten in einem zugleich“ –, so käme man obiger Definition Schönbergs recht nahe, der desgleichen vom Intendierten (dem, was der Schöpfer darstellen *wollte*) und von der Tätigkeit des Darstellens (das Gleichgewicht wiederherstellen), der „Methode“, spricht.

Doch ist Schönberg bei der Definition des Begriffes des musikalischen Gedankens keineswegs konsistent: Seiner ihn letztlich dialekt-

stetigen Bezugspunkt, der, als Endpunkt, alle harmonischen Konflikte schlichtet und in sich auflöst.

7 Rudolf Stephan, *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, Mainz 1985, S. 135. Was heißt „formulierbar machen“? Wenn Stephan darunter eine Art Vorordnung oder Vorformung einer bislang amorphen Grundvorstellung sieht, einen Modus der Öffnung, des Zugänglich-Machens des bislang Form- und Gestaltlosen, so wäre es durchaus plausibel, von einer Bifunktionalität des musikalischen Gedankens zu sprechen. Wenn unter „formulierbar machen“ hingegen das Formulieren selbst verstanden würde, prägte der musikalische Gedanke streng genommen keine doppelte Funktion aus, da ein Formulieren – das ja ein Ausdrücken, ein Äußern ist – immer der Technik – etwa der Technik des Sprechens, Schreibens, Singens – bedarf, ohne die die Äußerung nicht zustande käme.

8 A. a. O., S. 131.

tisch begreifenden Verwendung – man könnte auch von seiner *Ein-Mehrdeutigkeit* sprechen⁹ –, wie sie in *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke* ausgebreitet wird, stellt er in zwei früheren und einer späteren Schrift mehrere, teilweise konträre Definitionen zur Seite bzw. gegenüber.¹⁰ Im Jahr 1925 wird der musikalische Gedanke in Zusammenhang mit der Zwölftonreihe verhandelt: Sei, so Stephan, die Reihe die „erste Formulierung des musikalischen Gedankens“ und demnach die „Voraussetzung, daß seine Darstellung überhaupt stattfinden kann“, so sei „das Werk [...] dann der Gedanke als ganzer.“¹¹ Diese Definition erinnert dadurch, dass sie die Ganzheit des Werkes akzentuiert und ihr ferner ein subordiniertes Moment zur Seite stellt – hier die Voraussetzung zur Darstellung, dort die Intention, das Ganze ausdrückend abzubilden – an die zweite der obigen drei Definitionen Schönbergs, ist aber ungleich spezifischer durch ihre Gebundenheit an das technische Moment des Komponierens mit Zwölftonreihen. Nur zwei Jahre später schreibt Schönberg abermals über den musikalischen Gedanken, nun aber dient er apologetischen Zwecken. Bestehe der musikalische Gedanke „hauptsächlich in dem Verhältnis von Tönen zueinander“, so nutze sich ein allzu oft gebrauchtes ab, werde abgegriffen, wertlos. Der Komponist müsse sich daher gezwungen sehen, „Neues zu erfinden.“¹² Schließlich, 1934, rekurriert Schönberg erneut auf die mit dem musikalischen Gedanken verbundene technische Seite seiner Darstellung und

9 Vgl. Moraitis, *Zur Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 60.

10 Vgl. hierzu im Folgenden Stephan, *Vom musikalischen Denken* (Anm. 7), S. 132-136.

11 A. a. O., S. 132.

12 A. a. O., S. 133.

argumentiert für das kompositorische Verfahren der „entwickelnden Variation“.¹³

Welche Momente enthält der musikalische Gedanke? Stephan zufolge, der sich ja weithin auf Schönberg beruft, wären dies drei: ein künstlerisches, ein technisches und ein logisches.¹⁴ Während das künstlerische und technische Moment – beide bewirken die Darstellung des musikalischen Gedankens – keine Auskunft über die „Seinsweise“ des Denkens geben, ist das logische Moment in dieser Hinsicht bedeutsamer: „[M]usikalisches Denken verfährt logisch (folgerichtig), sonst denkt es nicht musikalisch.“¹⁵ Für Hans Heinrich Eggebrecht handelt es sich bei dieser Logik nicht um die „präfixierte Logik“¹⁶, die Schlussfolgerungslehre, deren Gegenstand „die deduktive Gültigkeit von Argumenten“¹⁷ ist, sondern um eine bestimmte Eigenschaft des musikalischen Denkens, das dieses „aus sich selber setzt.“¹⁸ Diese Eigenschaft des musikalischen Denkens wiederum enthält drei Komponenten: Folgerichtigkeit, Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit.¹⁹ Folgerichtigkeit meint das musikalische Denken selbst als Ausprägung musikalischer Logik, wohingegen Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit

13 A. a. O., S. 135.

14 A. a. O., S. 131.

15 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, S. 143.

16 A. a. O., S. 132.

17 Ansgar Beckermann, *Einführung in die Logik*, Berlin und Boston⁴2004, S. 34.

18 Eggebrecht, *Musikalisches Denken* (Anm. 15), S. 143. Wenn Andreas Moraitis das musikalische Denken als empirischen Prozess identifiziert und es der nicht-empirischen musikalischen Logik oppositiv gegenüberstellt, so geschieht das auf der Grundlage einer anderen Begriffsverwendung, die musikalische Logik letztlich als identisch mit formaler Logik begreift. Vgl. Andreas Moraitis, *Zur Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 151.

19 Vgl. ebenda.

dem logischen, folgerichtigen musikalischen Denken die Schranken zuweisen, innerhalb deren es verfährt und die es, als „systemstiftendes“ und zudem „systemverwandelndes“²⁰, mitunter überschreitet, um so neue Folgerichtigkeiten zu generieren.²¹

Doch ist das musikalische Denken nicht nur logisch, es ist auch „theoriefähig“²². Es kann also „mit oder ohne Theorie“ erfolgen²³, wobei nach Eggebrecht das „Denken der Musiktheorie die Reflexion über einen Gegenstand sei, der selbst als Ergebnis musikalischen Denkens [...] gelten muß, nicht jedoch mit diesem identifiziert werden kann.“²⁴ Das Denken der Theorie ist demgemäß kein eigentlich musikalisches, sondern jenem nachgelagert. Das musikalische Denken ist „der kreative Arbeitsprozeß“, der „Mittelpunkt des Schaffens von Musik“²⁵, mithin die Tätigkeit des Komponierens, „die maßgebende Instanz [...], die sich weiß, ohne sich auszuweisen“²⁶, die selbst unsichtbar bleibt, „analytisch nicht faßbar“²⁷ ist und sich nur in seinen Ergebnissen – in seinen „Geronnenheiten“²⁸ – zeigt. Das theoretische Denken dagegen befasst sich mit den Produkten des musikalischen Denkens und bleibt letzterem immer entfremdet, und zwar doppelt: durch sein Abhängigkeitsverhältnis zu den Geronnenheiten des musikalischen Den-

20 Ist das Denken in der Tat systemverwandelnd, so wäre Schönbergs Forderung nach Neuheit mehr als bloße Apologie.

21 Vgl. Eggebrecht, *Musikalisches Denken* (Anm. 15), S. 145.

22 A. a. O., S. 132.

23 A. a. O., S. 131.

24 Moraitis, *Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 152.

25 Eggebrecht, *Musikalisches Denken* (Anm. 15), S. 133.

26 A. a. O., S. 136.

27 A. a. O., S. 135.

28 A. a. O., S. 137.

kens, welche das theoretische Denken erst legitimieren, selbst aber vom musikalischen Denken erst hervorgebracht werden müssen.

Das zentrale Problem bei Schönberg ist indes nicht das Denken selbst, sondern seine Darstellung als Gedanke. Doch verweisen die Ausführungen Eggebrechts, die in Schönbergs Auslassungen ihren Ausgangspunkt nehmen, bereits auf das Prozesshafte des Handelns und damit auf das sich dem Begrifflichen Entziehende des musikalischen Denkens und kommen den Gedanken Dieter Merschs zum künstlerischen Denken recht nahe.²⁹ Dieser spricht zwar nur von einem *künstlerischen Denken*, doch dürfte das musikalische Denken als Sonderform des künstlerischen gelten.

Das künstlerische Denken, das Mersch auch als „andere[s] Denken, eine[] andere[] Art von Denken oder etwas andere[s] als Denken“³⁰ bezeichnet, ist ein nicht-begriffliches, nicht-teleologisches, der *Zetesis* – der „Suche ohne Ausgang als ein permanentes Sichbefragen“³¹ – zugewandtes, das als eigene Praxis und damit als gleichwertig zum begrifflichen Denken verstanden wird. Diese eigene Praxis – und hierin stimmt Mersch mit Eggebrecht überein – entziehe sich, als „Zeigepraktik“, „jeder „Translation ins Begriffliche oder in die Sprache der Proposition.“³² Sie sei ein „Tun, ein Beobachten, ein Nachspüren oder Tasten mit der ganzen Bereitschaft zum Tentativen und zur Berührung und Sich-Berührenlassen“³³, das nicht logisch schlussfolgernd, sondern

29 Vgl. hierzu und im Folgenden Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich und Berlin 2015.

30 A. a. O., S. 53.

31 A. a. O., S. 67.

32 A. a. O., S. 133.

33 A. a. O., S. 174.

sich im Gegenteil jedweder Kausalität widersetze, gleichsam „haken-schlagend“ agiere, Ereignisse ausbilde und gekennzeichnet sei durch Paradoxa, Sprünge, Risse, Chiasmen.³⁴

Wie kann solch ein Denken identifiziert werden, zumal es sich „jeder Translation ins Begriffliche“ verweigert? Wie kann der „unsichtbar bleibende Mittelpunkt des Schaffens von Musik“³⁵ sichtbar gemacht werden?

Die Antwort auf dieserlei Fragen muss lauten: gar nicht. Gleichwohl kann Analyse durch das Untersuchen der Geronnenheiten, mithin durch ihre Tätigkeit des Entwirrens und Schließens offener Zwischenräume, Rückschlüsse zulassen auf Teile des musikalischen Denkens, das selbst sich nur als „Un-Fuge“, als „Irritation“ oder „Klaffung“³⁶ zu zeigen vermag. Analyse des Gestalthaften kann somit verweisen auf das Amorphe des Denkens. Diese Verweise, will heißen: diese Geronnenheiten des musikalischen Denkens zeigen sich – unter anderem – in der musikalischen Notation, den, so Eggebrecht, „Tonzeichen“, den „Repräsentanten des musikalischen Denkens“, dem „Medium der Repräsentanz des Denkens in Tönen“.³⁷

Ganz so einfach, wie Eggebrecht das Verhältnis von musikalischem Denken und Notation darstellt, ist es beileibe nicht. Zwar ist dem

34 Vgl. a. a. O., S. 146, 147, 194. Auf S. 186 vermerkt Mersch: „[Wir] hatten [...] das ‚künstlerische Denken‘ gleich auf mehrfache Weise mit der *Evidenz*, dem *Witz* und der *Plötzlichkeit* zusammengebracht.“ Der Titel des Ferneyhoughschen Orchesterwerkes *Plötzlichkeit* verweist demnach nicht nur auf eine formale kompositionstechnische Problematik, sondern zugleich auf einen entscheidenden Modus des künstlerischen Denkens.

35 Vgl. Eggebrecht, *Musikalisches Denken* (Anm. 15), S. 133.

36 Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen* (Anm. 29), S. 125.

37 Eggebrecht, *Musikalisches Denken* (Anm. 15), S. 133.

Brockhaus-Lexikon beizupflichten, wenn dort geschrieben steht: „N[otenschrift] fixiert zwar die als wesentlich geltenden Eigenschaften einer Musik, gibt aber kein vollständiges Bild ihrer Klangwirklichkeit“.³⁸ Doch ist diese Definition etwas gar allzu spezifisch wegen ihrer Implikationen: dass die wesentlichen Eigenschaften einer Musik klangliche seien und es Aufgabe der Notation sei, Klänge abzubilden – eine Aufgabe, der sie obendrein nur bedingt gerecht werde. Allein, eine Zentrierung von Musik auf ihr klangliches Moment kommt einer Verkürzung des Gegenstandes „Musik“ auf eine ihrer Facetten gleich, denn „die populäre Auffassung, Musik sei ausschließlich ‚zum Hören‘ da, ist eben falsch.“³⁹ Exakter wäre es daher, die Definition des Brockhauses wie folgt zu paraphrasieren: Notation fixiert bestimmte Eigenschaften der Musik, ohne letztere vollständig abzubilden.

Diese Eigenschaften, die man als Emergenzen des musikalischen Denkens bezeichnen könnte, werden somit durch Notation jeweils unvollständig abgebildet. Dabei ist das Verhältnis zwischen musikalischem Denken und Notation mitnichten ein einseitiges, sondern ein reziprokes, dessen Komponenten in der Art einer Feedback-Schleife aufeinander einwirken. Carl Dahlhaus schreibt dazu: „Die Schrift ist kein neutrales Medium, sondern erscheint als Ausdruck einer Denkweise, die umgekehrt durch die Schrift verfestigt wird“.⁴⁰

38 Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), s. V. *Notenschrift*, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Bd. 3*, Zürich und Mainz ³2001, S. 217.

39 Moraitis, *Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 124.

40 Carl Dahlhaus, *Musiktheorie*, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Köln 1971, S. 126.

Wenn wir nunmehr postulieren, dass Notation die musikalische Wirklichkeit nur unvollständig abbildet, so ist, neben der Frage, was notiert wird und werden kann, danach zu fragen, was nicht notiert wird und werden kann, und ferner, ob trotz der Schwächen⁴¹ des jeweiligen Notationssystems sich Rückschlüsse auf das musikalische Denken ziehen lassen.

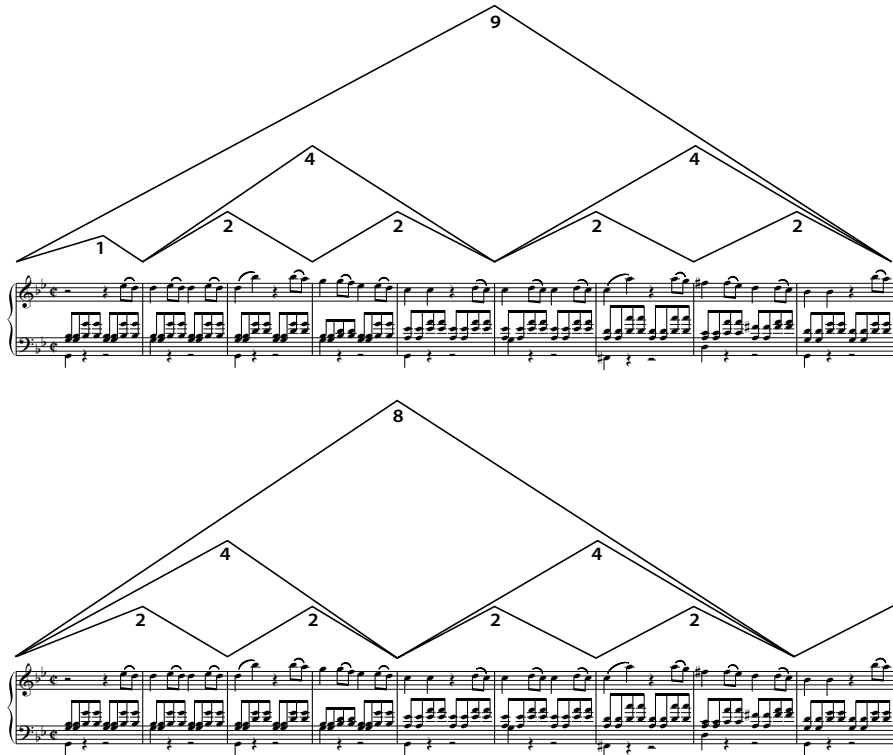


Abb. 1: Takt-Phrasen des Anfangs von Mozarts 40. Sinfonie g-Moll KV 550, in Anlehnung an Leonard Bernstein, *The unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge und London 1976, S. 102 f.

41 Kein Notationssystem ist ohne Schwächen: „Keine der Notationen aber, deren Sinn wir durch Tradition kennen oder historisch zu rekonstruieren vermögen, war restlos adäquat.“ Carl Dahlhaus, *Notenschrift heute*, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 253.

Wenden wir uns einem Beispiel zu. Leonard Bernstein zufolge besteht eine der großen Schwächen unseres traditionellen Notationssystems in der Schwierigkeit, die Akzentuationen gesamter Takte innerhalb größerer, sie umspannender „Takt-Phrasen“ darzustellen.⁴² Dazu verweist Bernstein auf den Anfang der 40. Sinfonie Wolfgang Amadeus Mozarts: Es gehe aus dem Notentext nicht unmittelbar hervor, welche der Takte als *downbeat bars*, also als „Voll-Takte“, und welche der Takte als *upbeat bars*, also als „Auf-Takte“ fungieren.⁴³ Die zwei Lesarten, die Bernstein abbildet (vgl. Abb. 1), werden dabei als ungleichwertige ausgewiesen: Die obere der beiden Abbildungen befördere eine invertierte und daher „falsche“ Aus- und Aufführung, die zweite der Abbildungen stelle die „wahre“ Interpretation des Notentextes dar⁴⁴ – was im Übrigen auf der Annahme basiert, dass der erste Takt eines Stückes automatisch und immer ein „starker“, mithin akzentuierter sei.⁴⁵

Das Nichtnotierte, mithin das, was die traditionelle Notation nicht abbilden kann, wird hier von Bernstein durch Analyse hervorgekehrt. Genauer ausgedrückt: Durch die Analyse anderer Parameter, in diesem

42 Vgl. Leonard Bernstein, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge und London 1976, S. 99.

43 Vgl. a. a. O., S. 101.

44 Vgl. a. a. O., S. 102-103, 105.

45 Vgl. a. a. O., S. 101. Des Weiteren ist die Analyse Bernsteins nicht unproblematisch: Sie postuliert ein bestimmtes Prinzip der Segmentierung als das für die Analyse maßgebliche – Bernstein geht von einem universellen musikalischen Konzept aus, der Symmetrie –, müsste dieses Prinzip jedoch untermauern anhand der Analyse derjenigen Parameter, die solch ein heteronomes Phänomen wie das der Akzentuation erst hervorbringen. Vgl. Bernstein, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard* (Anm. 42), S. 91.

Fall der Harmonik, schließt Bernstein auf metrische Sachverhalte, die wiederum eine Facette des kompositorischen Denkens Mozarts freilegen, nämlich die Annahme, dass Gegensätze – etwa jene von „stark“ und „schwach“ oder „betont“ und „unbetont“⁴⁶ – vermittelt werden sollten. Bei diesem Nichtnotierten handelt es sich um die musikalischen Latenzen.⁴⁷

Moraitis unterscheidet vier mögliche Relationen zwischen Notentext und musikalischem Denken (er spricht von „notenschriftlichen“ und „internen Repräsentationen“): Erstens: beide Seiten korrelieren; zweitens: das Denken enthält Latenzen⁴⁸; drittens: der Notentext enthält Latenzen; viertens: der zweite und dritte Fall treten in Kombination

46 Das Denken in einfachen Gegensatzpaaren bestimmt das kompositorische Denken bis zum heutigen Tag. Es sei ein Beispiel herausgegriffen: In seinen jüngsten Werken – z. B. in *The Wreck of former Boundaries* aus dem Jahr 2016 oder *Self-Portrait, Three Times, Standing* aus dem Jahr 2019 – bedient sich Aaron Cassidy eines metrischen Notationssystems – das im Übrigen an das Notationssystem „Equiton“ erinnert –, dessen vertikale Linien Untergliederungen metrischer Einheiten markieren. Die dick gezeichneten vertikalen Linien sind dabei unseren traditionellen Taktstrichen ähnlich darin, dass sie die Takteinsen markieren; durch die optische Rasterung der Takte wird die Darstellung der Gewichts- und Betonungsverhältnisse, mithin der Metrik, ersichtlich – und dadurch zugleich ein kompositorisches Denken, das, in dieser Hinsicht, dem Mozartschen nicht unähnlich ist. Zu „Equiton“ vgl. Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle ⁵2004, S. 13-15.

47 Moraitis schreibt dazu: „Jeder Notentext ist nämlich seinerseits mehr oder weniger durch Abbreviationen gekennzeichnet: er verschweigt die latenten Elemente, welche im Text nicht explizit erscheinen, aber dennoch als Strukturbestandteile gelten können.“ Moraitis, *Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 166.

48 Ein weiteres Beispiel für eine musikalische Latenz ist, neben der nichtnotierten Metrik der Bernstein-Analyse, die „Ellipsis“ oder „Ellipse“, die Enttäuschung der erwarteten Fortsetzung durch Auslassung des erwarteten Elements. Vgl. dazu a. a. O., S. 171-176 sowie Clemens Kühn, *Analyse lernen*, Kassel ⁵2005, S. 214, der der Verwendung von Ellipsen Grenzen setzt, indem er schreibt: „Spätestens dort jedenfalls, wo sich [] häufen müßten, um ‚ausgesparte‘ Akkorde anzuzeigen, gerät die Theorie ins Wanken.“

auf.⁴⁹ Besonders der zweite Fall ist an dieser Stelle von Belang: Nur einer Analyse, die aus dem Sichtbaren das Verschwiegene, Zwischenzeitliche zu extrahieren imstande ist, kann es gelingen, das musikalische Denken zu registrieren, wenngleich wir nicht so weit gehen möchten wie Moraitis, der geltend macht, dass „Musik ohne das Vorhandensein latenter Elemente überhaupt nicht möglich wäre.“⁵⁰ Es schließt sich nunmehr die Frage an: Was genau ist unter „Analyse“ zu verstehen? Was ist ihre Aufgabe und was sind ihre Methoden?

Allgemein wird Analyse definiert als „ein methodisches Verfahren, in dem ein Ganzes in seine Teilmomente zergliedert bzw. ein Gegebenes auf seine Bestandteile zurückgeführt wird.“⁵¹ Was die musikalische Analyse anbelangt, wollen wir jedoch, in Anlehnung an Moraitis, eine weitere Unterscheidung treffen: Unter Analyse verstehen wir „die Betrachtung der musikalischen Struktur *per se*“, wohingegen die „Behandlung außermusikalischer Referenzen“ als Hermeneutik bezeichnet werden soll.⁵²

So eindeutig die Definition von Analyse sein mag, so verschieden sind die Zielsetzungen der Analytiker. Manch einem mag es angelegen sein lassen, die Bedeutung einzelner Werke nachzuweisen, manch anderem, besonders komplexe Werke zu explizieren oder mittels Analyse Neue Musik zu vermitteln.⁵³ Bisweilen dient Analyse der

49 Vgl. Moraitis, *Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 166.

50 A. a. O., S. 313. Wenn man Moraitis recht gäbe, müsste den einfachsten Formen der Populärmusik, etwa bestimmten Untergenres des Techno, dann nicht abgesprochen werden, Musik zu sein?

51 Peter Prechtel, s. V. *Analyse*, in: Peter Prechtel und Franz-Peter Burkard (Hg.), *Metzler Lexikon Philosophie*, Stuttgart 2008, S. 22.

52 Moraitis, *Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 12.

53 Vgl. Christian Utz, s. V. *Analyse*, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hg.),

Apologie⁵⁴, manchmal soll sie Interesse wecken und wirksam sein in Hinblick auf Zukünftiges.⁵⁵ Wieder andere sehen die Aufgabe von Analyse darin, Ideologien aus der Faktur des Werkes zu extrahieren und bloßzulegen.⁵⁶ Uns hingegen soll die bescheidenere Intention Louis Hjelmslevs genügen, der die Bedeutung von Analyse – eine der zwei möglichen Gegenstandsbeschreibungen neben der Synthese – darin sieht, einen Gegenstand zu beschreiben und sich „Rechenschaft über die Zusammenhänge zu geben, in denen er steht oder die in ihm bestehen.“⁵⁷

Zur Umsetzung der Zielsetzungen bedarf es einer Methode, also eines Verfahrens der Problemlösung.⁵⁸ Genau um jenen Begriff muss das angeblich zweigliedrige Verhältnis zwischen der Zielsetzung des Analytikers und den Resultaten der Analyse – das Clemens Kühn darin begründet sieht, dass die Perspektive das Ergebnis produziere⁵⁹ – erweitert werden. Die Zielsetzung, die als solche bloße Absichtserklärung wäre, bestimmt schließlich auch die Methode, die ein analytisches Er-

Lexikon Neue Musik, Stuttgart und Kassel 2016, S. 169 f.

54 Vgl. a. a. O., S. 169.

55 Vgl. Pierre Boulez, *Musikdenken heute 1*, Mainz 1963, S. 14 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V).

56 Vgl. Helmut Lachenmann, *Zur Analyse Neuer Musik*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden ²1996, S. 21-34, besonders S. 33. Obgleich Lachenmann weniger eine Theorie der musikalischen Analyse ausbreitet als vielmehr seinen eigenen ästhetischen Standpunkt anhand von Thesen über musikalische Analyse untermauert, kann seinem Plädoyer, Analyse neu zu denken und ihr Selbstverständnis kritisch zu hinterfragen (vgl. S. 23), doch beigepflichtet werden, denn „real structures [...] can never be revealed by traditional means, because tradition is committed to the preservation of these structures.“ Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, London und New York 1992, S. 23.

57 Vgl. Louis Hjelmslev, *Die Sprache*, Darmstadt 1968, S. 13.

58 Vgl. Martin Gessmann, s. V. *Methode*, in: ders., *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart ²³2009, S. 489.

59 Vgl. Kühn, *Analyse lernen* (Anm. 50), S. 210.

gebnis hervorbringt. Das Verhältnis von Zielsetzung, Methode und Ergebnis gleicht demzufolge einer durch drei Punkte laufenden Gerade.

Der Methoden selbst gibt es unzählige. Da der Terminus der „Morphologie“, wiewohl in aller Munde⁶⁰, als „vocabula musica accepta“, also als „in die Musik hineingenommenes Wort“⁶¹, keineswegs klar umrissen ist und der Klärung bedarf, scheint Christian Kadens Plädoyer für einen Kompromiss zwischen explorativem und normativem Vorgehen unserer Arbeit methodisch angemessen.⁶² Objektiviert Definitionen von Elementen und Relationen, denen gleichwohl eine „Offenheit für immer neue Sichtweisen“⁶³ implizit ist, werden im Verlauf unserer Arbeit als Werkzeuge der Analyse ebenso dienen wie die Applikation normativer Orientierungshilfen. Dass die analytischen Prozeduren dabei mitunter unabhängig voneinander entwickelt werden, gereicht, so die Hoffnung, dieser Arbeit vielmehr zum Vorteil, zumal ihr Gegenstand als *Terra incognita* keinerlei vorfabrizierte Verfahrensweisen parat hält. Unsere Hoffnung wird ferner gestützt durch die These Nicolas Ruwets, dass diese Art polymethodischen Arbeitens ohnehin die zuträglichste sei: „[...] there certainly does not exist an entirely satisfactory discovery procedure: the more one makes use of in-

60 Pierre Boulez schreibt bereits im Jahr 1963, er habe in seinem Aufsatz „Musikalische Technik“ eine Morphologie skizziert – ohne jedoch zu definieren, was genau er darunter versteht. Vgl. Boulez, *Musikdenken heute 1* (Anm. 55), S. 121.

61 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Mainz ²1968, S. 59.

62 Vgl. Christian Kaden, *Strukturelle Segmentierung von Musik – Probleme, Schwierigkeiten, Möglichkeiten*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 18. Jahrgang, Heft 2/3, S. 158.

63 Ebenda.

dependent procedures, the better that will be for the final constitution of the code.“⁶⁴

Entgegen einer weitverbreiteten Idiosynkrasie gegen sich ausschließlich an Notentexten orientierende Analysen⁶⁵ wollen wir uns in unseren Analysen vornehmlich auf diese stützen. Solch ein exklusives Vorgehen lässt sich begründen einerseits darin, dass „eine unvollständige, ja sogar ‚einseitige‘, spezifisch akzentuierte Analyse sich durchaus als nützlich erweisen und vorteilhafte Einstiegspunkte für den Umgang mit Musik schaffen“⁶⁶ kann; andererseits ist selbst unter Berücksichtigung der musikalischen Entwicklung der letzten dreißig Jahre die Formulierung Raymond Monelles aus dem Jahr 1992 keineswegs obsolet geworden: „It can be argued, indeed, that the score is an integral part of a Western musical work. [...] Western musical culture is essentially a ‚score culture‘.“⁶⁷ Ferner birgt eine ausschließlich auf dem Hören basierende Analyse das Problem einer allzu stark ausgeprägten Subjektivierung und ist zudem schwer überprüfbar.

Wenn darüber hinaus gefordert wird, der Theoretiker solle „das Wesen der Wechselbeziehungen zwischen dem gegebenen Gebiet und

64 Nicolas Ruwet, *Methods of Analysis in Musicology*, in: *Music Analysis*, Vol. 6, No. 1/2, S. 15.

65 Christian Utz schreibt in seinem Lexikoneintrag zum Begriff der Analyse, dass der Neuen Musik „reine ‚Partituranalysen‘ [...] kaum gerecht werden können“ und sieht seine Ansicht darin bestätigt, dass die präkompositorische Arbeit an Bedeutung zugenommen habe und Elektronik, Zufall und Improvisation Einzug in die ehemals durchkomponierten Werke gefunden haben. Vgl. Utz, s. V. *Analyse*, in: Hiekel und Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik* (Anm. 53), S. 171.

66 Kaden, *Strukturelle Segmentierung von Musik – Probleme, Schwierigkeiten, Möglichkeiten* (Anm. 62), S. 152.

67 Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music* (Anm. 56), S. 114.

anderen kulturellen Bereichen“⁶⁸ untersuchen, ja es verlange „nach einer Gemeinschaftsleistung verschiedener Wissenschaftszweige“⁶⁹, so wäre solch avanciertem Unternehmen entgegenzuhalten, dass, um solcherart interdisziplinärer Beziehungen aufzuspüren, es vorerst der Klärung der spezifischen Problemstellungen der Einzelgebiete bedürfe. Eine Spezialanalyse scheint in unserem Fall also geboten. Darüber hinaus geht die

Auffassung, daß als das oberste Ziel der wissenschaftlichen Untersuchung von Musik das sogenannte ‚Ganze‘ – ein Relikt der HEGELschen Geschichtsmetaphysik – zu gelten habe, weswegen die methodisch abstrahierenden Verfahrensweisen der Spezialdisziplinen von vornherein zum Scheitern verurteilt seien, [...] von einem überhöhten Erkenntnisanspruch bei gleichzeitig einseitiger Definition des Erkenntnisinteresses aus.⁷⁰

Die Forderung, Analyse solle vollständig sein⁷¹, kann nichtsdestoweniger eingehalten werden: Der Input zur Analyse muss schlichtweg so gewählt werden, dass der anvisierte Teilbereich möglichst umfassend erklärt wird.⁷²

68 Victor Erlich, *Russischer Formalismus*, München 1964, S. 322.

69 Ebenda.

70 Moraitis, *Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 13.

71 Vgl. Matthias Hermann, *Kreativität und Struktur. Kompositorische Verfahren Neuer Musik zwischen 1977 und 2003*, Friedberg 2015, S. 25. Vollständigkeit ist dabei nicht zu verwechseln mit den sogenannten „Buchführungsanalysen“, gegen die Boulez mit folgenden Worten polemisiert: „Wir haben sie satt, diese immensen Tabellen voller lächerlicher Symbole, diese Spiegel des Nichts, diese fiktiven Kursbücher, deren Züge nie abfahren werden!“ Boulez, *Musikdenken heute 1* (Anm. 55), S. 14.

72 Die Graphiken in Alan Marsden, *Music Analysis by Computer: Ontology and*

Wir können festhalten: Analyse, die Zerlegung eines Gegenstandes in seine Einzelteile, führt, je nach Methode, die von der Zielsetzung bestimmt wird, zu unterschiedlichen Ergebnissen. Dabei spricht der

Umstand, daß Analysen desselben Werkes zuweilen sehr verschieden ausfallen, [...] nicht gegen die Möglichkeit von Objektivität. Richten sich die angewendeten Methoden auf unterschiedliche Dimensionen des Tonsatzes, sind differierende Resultate ohnehin zu erwarten. Ihr Vorliegen impliziert keinen Widerspruch: Es steht lediglich ein jeweils anderer Bereich des Werkes zur Diskussion.⁷³

Epistemology, in: David Meredith (Hg.), *Computational Music Analysis*, Cham u. a. 2016, S. 3-28 illustrieren das Verhältnis von Werk, Analyse und Input auf anschauliche Weise. Eine dieser Graphiken sei beispielhaft herausgegriffen: Auf S. 17 symbolisiert ein grau schraffierter Kreis das Werk – allgemeiner könnte man sagen: den Untersuchungsgegenstand in seiner Gesamtheit –; ein schwarzer Kreis symbolisiert den Input. Beide Kreise liegen versetzt aufeinander, ihre Schnittmenge ist also ungleich 100%. Die Schnittmenge der beiden Kreise versinnbildlicht die Analyse, mit anderen Worten: den Output.

Wie sähe solch eine Graphik im Fall einer Analyse musikalischer Morphologie aus? Stellen wir uns das Werk oder einen Werkausschnitt als grau schraffierten Kreis vor, so würde der schwarze, den Input darstellende Kreis, der entweder eine Teilmenge des grauen Kreises wäre oder aber eine Schnittmenge mit ihm bildete, jenes Teilgebiet der Musiktheorie abbilden, mit dem wir uns beschäftigen: die Morphologie. Kontrapunkt, Harmonielehre und Formenlehre bildeten andere schwarze Kreise und demnach andere Teil- oder Schnittmengen aus. Das geometrische Gebilde bzw. die Art der Schraffur innerhalb der Teil- oder Schnittmenge wäre unser analytisches Ergebnis, das gewonnen wurde durch ein bestimmtes methodisches Verfahren.

⁷³ Moraitis, *Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 301. Clemens Kühn gibt ein Beispiel für die Verwobenheit von Methode und analytischem Resultat anhand eines Bachschen Chorals: Eine funktionale Beschreibung, eine auf der Theorie des *basse fondamentale* und eine auf der Schichtenlehre Heinrich Schenkers basierende kommen zu jeweils anderen Ergebnissen. Vgl. Kühn, *Analyse lernen* (Anm. 48), S. 210.

Doch wodurch wird das methodische Verfahren fundiert? Wie kann der Gefahr willkürlichen Vorgehens vorgebeugt, wie sichergestellt werden, dass das methodische Vorgehen ihrem Gegenstand adäquat ist? Hier drängt sich der nächste Begriff des eingangs introduzierten Sextupels auf: jener der Theorie.

„Jede Form der musikalischen Analyse setzt eine Theorie voraus“⁷⁴. Theorie – eine systematische Ordnung des Wissens⁷⁵ – bestimmt also die Analyse dadurch, dass sie ihr methodisches Vorgehen rechtfertigt, untermauert, gar ein objektiviertes analytisches Arbeiten erst ermöglicht. Analyse wird somit gleichsam durch eine Theorie instantiiert. Der positivistischen These Moraitis’, dass das Verhältnis von Analyse und Theorie reziprok sei⁷⁶, insofern „die Analyse eine Voraussetzung von Musiktheorie [bildet], indem sie das empirische Material für dieselbe zusammenträgt“⁷⁷, wollen wir indes widersprechen, und zwar aus zwei Gründen: Erstens muss eine Theorie nicht auf empirischen Daten beruhen; es ist hinreichend, dass sie potenziell mess- oder überprüfbar ist. Die Erfahrung ist für ihre Konstitution also nicht letztbestimmend. Louis Hjelmslev schreibt dazu: „Die Errichtung einer [...] Theorie ist nämlich nicht nur oder in erster Linie eine Erfahrungssache, sondern eine Berechnungsarbeit.“⁷⁸ Der Theoretiker könne daher – und das führt zu unserem zweiten Einwand – „seine Theorie ohne Rücksicht

74 Moraitis, *Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 92.

75 Vgl. Veit Pittioni, s. V. *Theorie*, in: Peter Prechtel und Franz-Peter Burkard (Hg.), *Metzler Lexikon Philosophie* (Anm. 51), S. 611.

76 Damit gleiche es jenem von musikalischem Denken und Notation.

77 A. a. O., S. 94.

78 Hjelmslev, *Die Sprache* (Anm. 57), S. 126.

auf praktische Anwendungen“⁷⁹ errichten. Wenn Theorie daher nicht auf das von der Analyse zusammengetragene empirische Material zurückgreifen muss, so kann sie doch – ganz anders als die analytische Methode, die das musikalische Denken nur häppchenweise einzufangen vermag – das Ganze des musikalischen Denkens anvisieren und zu ihrem Gegenstand machen, selbst im Wissen darum, dass die analytische Methode es nicht als Ganzes wieder hervorkehren können. Mag sich das musikalische Denken in seiner Ganzheit der Analyse entziehen, so gilt dies nicht zwangsläufig für die theoretische Reflexion. Der These Moraitis’, dass Theorien in der Regel mehr oder weniger elliptisch formuliert seien⁸⁰, kann somit gleichermaßen widersprochen werden. Das Verhältnis von Analyse und Theorie stellt sich dementsprechend als einseitiger heraus als von Moraitis angenommen.

[M]usicians have never been able to agree to a common metalanguage or to base their theory on explicit definitions and methodologies. [...] musicologists have done nothing at all about a discipline of speech about music.⁸¹

Eine allgemein gültige Metasprache der Musik existiert also nicht; die gleichen musiktheoretischen Termini meinen oft Unterschiedliches, was freilich auf den historischen Abstand, aber auch, um

79 A. a. O., S. 127.

80 Vgl. Moraitis, *Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 54.

81 Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music* (Anm. 56), S. 59. Den zweiten der oben zitierten Sätze schreibt Monelle dem Musikwissenschaftler Charles Seeger zu. (Der Kurzbeleg im laufenden Text zum Text Seegers findet sich nicht im Literaturverzeichnis wieder.)

ein Wort Thomas S. Kuhns zu gebrauchen⁸², auf die Inkommensurabilität ihrer Paradigmen zurückzuführen sein kann.⁸³ Solch Homonymien sind jedoch nicht weiter problematisch, denn „die Äquivokation bleibt unschädlich, solange man sich ihr bewußt ist.“⁸⁴ Darüber hinaus sind die „Forderungen nach einer überzeitlichen gültigen Definition der semantischen Komponente wissenschaftlicher Sprachen [...] nicht nur überzogen, sondern auch unerfüllbar.“⁸⁵

Die Begriffe selbst können diversen musiktheoretischen *Begriffstypen*⁸⁶ subsumiert werden, welche wiederum von verschiedenen *Begriffsformen*⁸⁷ zusammengefasst werden. Ohne deren Einzelheiten an dieser Stelle genauer auseinanderzusetzen, sei darauf hingewiesen, dass im Verlaufe der vorliegenden Arbeit sich mal des einen Begriffstyps, mal eines anderen bedient wird, um den Gegenstand der musikalischen

82 Eine Einführung in die Theorie Thomas S. Kuhns bietet: Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Band II* (Anm. 1), S. 483-534.

83 Die gänzlich andere Begriffsbestimmung von „Figur“ bei Brian Ferneyhough gegenüber der barocken Figurenlehre ist zurückzuführen auf das andere kompositorische Denken Ferneyhoughs. Anders formuliert: Die Differenz zwischen beiden Begriffsbestimmungen beruht auf der Differenz der beiden Paradigmen. Vgl. Brian Ferneyhough, *Il Tempo della Figura*, in: ders., *Collected Writings*, hg. von James Boros und Richard Toop, London und New York ²1998, S. 33-41.

84 Moraitis, *Theorie der musikalischen Analyse* (Anm. 2), S. 108.

85 A. a. O., S. 110.

86 Vgl. a. a. O., S. 104 ff. Die Typen musiktheoretischer Begriffe, die Moraitis ausbreitet, sind die folgenden: 1. Begriffe physikalischer Herkunft, 2. gehörspsychologische Begriffe, 3. gestaltpsychologische Begriffe, 4. Begriffe der musikalischen Logik, 5. phänomenologische Begriffe, 6. Stil- und Gattungsbegriffe, 7. assoziative Begriffe.

87 Vgl. a. a. O., S. 55 ff. Moraitis unterscheidet drei übliche Formen von Begriffen: die klassifikatorischen, die komparativen (oder topologischen) und die metrischen. Ganz konsequent bei der Unterscheidung von Begriffsform und -typ ist er indes nicht: Auf S. 57 spricht er plötzlich von Begriffstypen, während er zuvor von Begriffsformen gesprochen hat.

Morphologie zu explizieren. Doch dürfte solch ein Vorgehen selbstverständlich sein: Keine musikalische Theorie, so rigoros sie auch erscheinen mag, bedient sich ausschließlich nur einer Form und Klasse von Begriffen, z. B. metrischen Begriffen physikalischer Herkunft. Die Forderung, wissenschaftliche Begriffe mit einem Maximum an Präzision zu definieren⁸⁸, wird von solch einem Vorgehen mitnichten beeinträchtigt, sondern begünstigt. Nicolas Ruwets oben zitierter Satz gilt, leicht umformuliert, also auch hier: *The more one makes use of independent terms and concepts, the better that will be for the final constitution of the theory.*

Nun, nachdem alle sechs Begriffe des vorgenannten Sextupels dargelegt worden sind, stellt sich abermals die Frage: Wo ist die „musikalische Morphologie“, um die es im Folgenden gehen wird, in dieses begriffliche Netz einzuordnen? Die Beantwortung dieser Frage ist nicht schwer und wurde oben bereits getätigt: Da das musikalische Denken als Ganzes nicht zu fassen ist, bedarf es der musiktheoretischen Teilbereiche, die je *einen* Bereich des Denkens durch Analyse hervorkehren.⁸⁹ Die musikalische Morphologie stellt solch einen Teilbereich dar. Anders formuliert: Die durch eine Zielsetzung angeregte und durch eine theoretisch fundierte und mit Begriffen operierende Methode realisierte

88 A. a. O., S. 59.

89 Freilich, die Zusammenführung der verschiedenen Teilbereiche musikwissenschaftlicher Forschung ist und bleibt ein Desiderat. Aber seien wir bescheiden: Der „hochdifferenzierte[] Versuch“ eines Carl Dahlhaus, „Musikästhetik, Historismus, Strukturgeschichte und Formalismus zu verbinden“ ist, als eine ein Lebenswerk antreibende Absicht, legitim, geradezu nacheifernswert, aber nicht dienlich bei der Erforschung noch verhältnismäßig unbekannter Gefilde. Vgl. Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart und Weimar 2013, S. 99.

Analyse, die die musikalische Morphologie in der Notation ausmacht und latente Elemente zu berücksichtigen sucht, kann Aufschluss geben über einen Teil des musikalischen Denkens.

3. ZUM BEGRIFF DER MORPHOLOGIE

„Das bequeme Kopfschütteln einzelner Herren wird die fortschreitende Gestaltung der Morphologie wahrlich nicht aufhalten“.¹ So spricht einer, dem es ernst ist, der sich seiner Sache sicher ist. Es sei ihm unbenommen: Karl Friedrich Burdach, Anatom, Physiologe und Professor am Anatomischen Institut der Königsberger Universität seit 1814, darf nicht nur gelten als Erfinder des Begriffes der Morphologie, sondern auch als Schöpfer einer ganzen Reihe von so exotischen Subdisziplinen wie der „Oryktomorphologie“, der „Phytomorphologie“, der „Zoomorphologie“ oder der „Anthropomorphologie“², die sich allesamt der „Geologie“, der „Erkenntnis des Irdischen oder der einzelnen Dinge auf der Erde“, unterordneten.³

Sollten sich seine selbstsicheren Worte auch fürderhin bewahrheiten, so doch anders, als er dies vermutlich gemeint haben dürfte. Weniger als Disziplin der Biologie – als deren Namensschöpfer angeführt werden zu müssen ihm gleichermaßen die Ehre gebührt⁴ – denn als Fachbereich insbesondere der Linguistik findet sich die Morphologie in den universitären Curricula wieder. Grund dafür ist einerseits die

1 Karl Friedrich Burdach, *Berichte von der Königl. anatomischen Anstalt zu Königsberg. Erster Bericht. Mit einer Beschreibung des untern Endes des Rückenmarks*, Leipzig 1818, S.4, zit. nach Günter Schmid, *Über die Herkunft der Ausdrücke Morphologie und Biologie. Geschichtliche Zusammenhänge*, Halle (Saale) 1935, S. 601 f. (Nova Acta Leopoldina, Band 2, Heft 3/4, Nummer 8).

2 Vgl. a. a. O., S. 607.

3 Ebenda.

4 Vgl. a. a. O., S. 605.

Entwicklung der Biologie selbst, die ihr anfängliches, der Morphologie zugrundeliegendes, „deskriptiv-strukturelles“ Methodenparadigma zurückdrängte zugunsten eines „primär kausalforschend-funktionalen“, sich also wandelte von einer „extensiven“ zu einer „intensiven“ Disziplin.⁵ Andererseits wurde die Vernachlässigung der Morphologie begünstigt durch die während des Nationalsozialismus unternommenen Versuche, die Morphologie als „Deutsche Wissenschaft“⁶ zu reanimieren.⁷

Reicht der Begriff der Morphologie also weit über den Bereich der Naturwissenschaften hinaus, so wollen wir im Folgenden doch zunächst diesen seinen Anfängen nachspüren. Sodann wenden wir uns einigen anderen Wissenschaften zu – zuerst der Literaturwissenschaft,

5 Vgl. Gereon Wolters, s. V. *Morphologie*, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Band 2, Stuttgart und Weimar 2004, S. 940.

6 „Nicht ob und auf welche Weise ein Dichtwerk formale Reize oder Vorzüge besitzt, ist uns wichtig, sondern ob und wie es aus gesunder völkischer Lebenskraft entstanden, und ob und wie es Kräfte und Werte der Nation darstellt und ob und wie es durch dieses Darstellen lebensfördernd wirkt und in den Lebenszusammenhang des Volks gehört.“ Zitiert aus: Günther Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, Halle (Saale) 1944, S. 12 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 13). Das Zitat entstammt einem der insgesamt 29 Hefte der Reihe „Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie“, die anfangs von Friedrich Karl Schumann, Karl Lothar Wolf und Wilhelm Troll – die beiden ersteren Mitglieder der NSDAP, letzterer immerhin abgewiesener Antragssteller – zwischen 1941 und 1955 im Max Niemeyer Verlag herausgegeben wurden. Dass angesichts solch völkischer Diktion wie auch der Verschränkung der gesamten Herausgeberschaft mit der NSDAP Fragen zur Morphologie nach dem Zweiten Weltkrieg an Bedeutung verloren, nimmt nicht Wunder. Die angeführten Schriften aus diesen Gründen zu ignorieren, wäre indes falsch. Als zeittypische Zeugnisse führen wir sie an, insofern sie jene Begriffe, um deren Bestimmung wir uns bemühen, einsichtig machen lassen.

7 Vgl. Wolters, s. V. *Morphologie*, in: Mittelstraß, *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* (Anm. 5), S. 940.

dann der Linguistik, schließlich der Musikwissenschaft –, um anhand einiger Beispiele einen Eindruck zu vermitteln von der Vielfalt an Begriffsbestimmungen und „morphologischen“ Methoden. Dass gerade ob solcher Vielfalt unsere Bemühungen darauf zielen, unseren weiteren, den auf dieses Kapitel folgenden Überlegungen *eine* Definition des Begriffes der Morphologie zugrunde zu legen, dürfte einsichtig sein. Gehen wir also zum Anfang zurück – zum „Vater“⁸, ja zum „große[n] Stifter der Morphologie als einer selbstständigen Wissenschaft“⁹, zu Johann Wolfgang von Goethe.

Dieser bis zum heutigen Tage weitverbreiteten Auffassung eine „historische Richtigstellung“¹⁰ entgegengesetzt zu haben, ist das Verdienst Günter Schmid. Gleichwohl ist die landläufige Rede¹¹ von Goethe als dem Schöpfer des Begriffes „Morphologie“ nicht ganz falsch. Zwar verwendete der oben bereits angeführte Burdach den Begriff „Morphologie“ im Jahre 1800 zum ersten Mal „in der gesamten Literatur“¹² – und zwar in einer Fußnote –, so dass sein Anspruch auf Urheberschaft des Wortes¹³ nur gerechtfertigt ist. Allerdings notierte Goethe

8 So bezeichnete Nicolaus Meyer seinen Freund Goethe im Begleitschreiben seiner 1800 angefertigten Doktorarbeit. Vgl. Schmid, *Über die Herkunft der Ausdrücke Morphologie und Biologie. Geschichtliche Zusammenhänge* (Anm. 1), S. 603.

9 Joseph Hermann Schmidt, *Zwölf Bücher über Morphologie überhaupt und vergleichende Noso-Morphologie insbesondere*, Band 1, Berlin 1831, S. 419. Zitiert nach Schmid, *Über die Herkunft der Ausdrücke Morphologie und Biologie. Geschichtliche Zusammenhänge* (Anm. 1), S. 603.

10 Vgl. a. a. O., S. 598.

11 Vgl. ebenda. Diese „allgemeine Ansicht“ (ebenda) hält sich bis heute in einigen Lexikoneinträgen, etwa in Thomas Friedrich, s. V. *Morphologie*, in: Peter Prechtel und Franz-Peter Burkard (Hg.), *Metzler Lexikon Philosophie*, Stuttgart 2008, S. 394.

12 Schmid, *Über die Herkunft der Ausdrücke Morphologie und Biologie. Geschichtliche Zusammenhänge* (Anm. 1), S. 605.

13 „Ich hatte im Jahre 1800 in meiner Propädeutik dieses Wort zuerst gebraucht, [...]“

bereits vier Jahre vorher, am 25. September 1796, in sein Tagebuch „das eine Wort: *Morphologie*.“¹⁴ Dass beide Männer, die ab 1817 miteinander in Kontakt standen¹⁵, unabhängig voneinander den Begriff der Morphologie prägten, ist nicht auszuschließen; Schmid's Überlegungen legen diesen Schluss sogar nahe.¹⁶ Dass überdies die Unterschiede beider Autoren Auffassung vom Gegenstandsbereich der Morphologie nicht allzu schwer wogen, mag zunächst verblüffen, lässt sich aber erklären durch ihrer beider Beeinflussung durch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling.¹⁷ Wohl bildet bei Burdach die Morphologie nur einen Teil der sich aus Morphologie, Physiologie und Psychologie zusammensetzenden Biologie; Goethe hinwiederum möchte die Morphologie als Universalwissenschaft verstanden wissen, in die sich die Physiologie als Teildisziplin einfügt.¹⁸ Was beide indes eint, ist ihr Streben „nach einer Totalauffassung des Lebens, aus der alle Teilerscheinungen sich ableiten lassen“, mithin ihre Vorstellung von Morphologie als einer Lehre nicht nur „der äußern Gestalt“, sondern als Wissenschaft „des Organischen und Anorganischen zusammen.“¹⁹

es gehörte also mir“, schreibt Burdach in seiner Biographie in ders., *Rückblick auf mein Leben. Selbstbiographie*, Leipzig 1848, S. 332, zit. nach Schmid, *Über die Herkunft der Ausdrücke Morphologie und Biologie. Geschichtliche Zusammenhänge* (Anm. 1), S. 611.

14 A. a. O., S. 612.

15 Burdach schickte Goethe im Jahr 1804 sein Buch „Diätik für Gesunde“; eine Korrespondenz zum Thema der Morphologie begann aber erst 1817. Vgl. a. a. O., S. 615-617.

16 Vgl. a. a. O., S. 617.

17 Vgl. ebenda.

18 Vgl. Wolters, s. V. *Morphologie*, in: Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* (Anm. 5), S. 940.

19 Schmid, *Über die Herkunft der Ausdrücke Morphologie und Biologie. Geschichtliche Zusammenhänge* (Anm. 1), S. 617.

Damit wäre der Gegenstandsbereich der Morphologie bereits recht deutlich umschrieben. Sie ist, um einige Worte Günther Müllers anzuführen, auf den später zurückzukommen sein wird, eine Wissenschaft, die, ganz im Sinne Goethes, ihren „Blick vornehmlich darauf [richtet], wie im Einzelnen das Grundphänomen sich darstellt.“²⁰ Wohl heißt „Morphologie treiben [...] die Tatsache, daß die Naturkörper, die belebten sowohl wie die unbelebten, gestaltet sind, wissenschaftlich ernst nehmen“²¹ – was bei einer Lehre (*logía*) von der Gestalt (*morphē*) kaum verwundern mag. Im Grunde aber geht es der Morphologie doch um mehr als das bloß Gestalthafte: Von der Schutz bietenden „Hülle“²², gar vom „Gerippe“, in dem „der entschiedne Charakter jeder Gestalt sicher und für ewige Zeiten aufbewahrt“²³ werde, sieht sie sich gehalten, auf die „Urpflanze“²⁴, das „Urtier“²⁵, die „Ur-Formel“²⁶, den „Ur-

20 Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie* (Anm. 6), S. 50.

21 Wilhelm Troll und Karl Lothar Wolf, *Goethes Morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie*, Tübingen³1950, S. 10 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 1).

22 Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Morphologie*, Berlin⁴2016, S. 9.

23 A. a. O., S. 12.

24 Ebenda.

25 Ebenda.

26 Ernst-Jürgen Dreyer, *Goethes Ton-Wissenschaft. Vom Ursprung der Musik. Die Tonmonade. Vom Tod der Musik*, Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1985, S. 36.

typ²⁷, schlichter: auf den „Begriff“²⁸ zu schließen. Damit erweist sich die Morphologie als „Typologie, d. h. als Lehre vom Typus oder Urbild“²⁹ – und, wie wir hinzufügen möchten, als Wissenschaft von der Struktur, insofern man der Annahme folgt, dass das gleichsam „hinter“ den Gestalten Liegende einem vielverzweigten strukturalen Netz korrespondiert.³⁰

Um nun von „den ‚Millionen Fällen‘ des Besonderen“ auf „das Allgemeinere, nämlich das gattungsbildende Typusgesetz“³¹ zu schließen, geht die Morphologie, die sie sich stets „nur am Gegenstand selbst“³² orientiert, deduktiv vor: Sie betrachtet, vergleicht, ordnet in Reihen.³³ Mögen uns die Worte Darwins – „[d]ie Morphologie ist viel verwickelter als es scheint“³⁴ – auch in den Ohren hallen, das Element

27 Charles Darwin, *Die Entstehung der Arten*, Stuttgart 2010, S. 607. In diesem Zusammenhang sei außerdem an das Bestreben Heinrich Schenkers erinnert, Stücke tonaler Musik auf ein einfaches, aus nur sechs Tönen bestehendes zweistimmiges Gebilde, den sogenannten „Ursatz“, zu reduzieren. Ob solch krasse Reduktion die Struktur eines Musikwerkes tatsächlich einzufangen imstande ist, wollen wir an dieser Stelle nicht beurteilen; stattdessen verweisen wir auf jene, aller Wahrscheinlichkeit nach apokryphe Anekdote, die sich in einer Fußnote in Martin Eybl, *Der Uralinie entquellten Motiv und Melodie‘. Zum Verhältnis von Auskomponierung und Motivik bei Heinrich Schenker*, in: Stefan Keym (Hg.), *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines „deutschen“ Musikdiskurses*, Hildesheim 2015, S. 187 findet, die wiederum Charles Rosen, *Art has its Reasons*, in: *The New York Review of Books* 16, Nr. 11 (17. Juni 1971), S. 34, zitiert: „Schoenberg once looked at Schenker’s graph of the *Eroica*, and said, ‚But where are my favorite passages? Ah, there they are, in those tiny notes.‘“

28 Goethe, *Schriften zur Morphologie* (Anm. 22), S. 12.

29 Troll und Wolf, *Goethes Morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie* (Anm. 21), S. 40.

30 Mehr dazu in Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit.

31 Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie* (Anm. 6), S. 59.

32 A. a. O., S. 46.

33 Vgl. a. a. O., S. 56.

34 Darwin, *Die Entstehung der Arten* (Anm. 27), S. 610.

der Deduktion vereint fürwahr alle morphologischen Untersuchungen. So auch unsere folgenden Beispiele.

Am Anfang der seiner berühmten Abhandlung über die Metamorphose der Pflanzen vorangehenden Einleitung expliziert Goethe die beiden Begriffe der Morphologie und der Gestalt.³⁵ Sein nach nur wenigen Absätzen vorgebrachter Schluss – dass, wolle man eine Morphologie einleiten, man nicht von Gestalt sprechen dürfe³⁶ – beruht auf der Annahme, dass das dem Begriff der Gestalt innewohnende statische Moment die in „einer steten Bewegung schwanke[nden]“³⁷ organischen Gestalten nur schlecht umschreibe.³⁸ Womit ein entscheidender Punkt Goethescher Morphologie berührt wäre: Nicht allein „Sonderung und Vergleichung“³⁹ der Gestalten, auch Beobachtung der „Gesetze der *Umwandlung* [...], nach welchen [...] die verschiedensten Gestalten durch Modifikation eines einzigen Organs“⁴⁰ hervorgebracht werden, ist Aufgabe der Morphologie. Anders gewendet: Eine Morphologie

35 Vgl. Goethe, *Schriften zur Morphologie* (Anm. 22), S. 6-9.

36 Vgl. a. a. O., S. 7.

37 A. a. O., S. 6.

38 Die Gestalten, die Goethe im Anschluss an seine Kritik an diesem Begriff schlichtweg als „Geschöpfe“ bezeichnet, seien, entsprechend der Ähnlichkeit ihrer Teile, von unterschiedlicher Vollkommenheit. „Je vollkommener das Geschöpf wird, desto unähnlicher werden die Teile einander.“ A. a. O., S. 7. Legte man diese Annahme der Bewertung von Musik zugrunde, so wäre jene Musik, die sich um fortwährende Variation bzw. um konstante Verschiedenheit ihres Materials bemühte, die vollkommenste.

39 A. a. O., S. 11.

40 A. a. O., S. 13., Hervorhebung A. K. Wollte man – um an dieser Stelle das Obige auf die Musik zu übertragen – die Prozesse der Umwandlung von einem recht einfachen, nahezu roh anmutendem musikalischen Material zu einer ausgedehnten, komplexen musikalischen Form gleichsam hörend mitverfolgen, so würden wir auf Mahlers Adagietto verweisen: Aus einem, dann zwei Tönen erwächst in mählicher Konturierung die gesamte Faktur des Stückes. Dasselbe dürfte gelten für das Adagio der Vierten Sinfonie.

muss sich der Gestalten Veränderlichkeit, will heißen: ihrer Transformativität ebenso annehmen wie der Beschreibung ihrer Eigenschaften – wohlwissend, dass die Gestalt, gleich einem isolierten Einzelbild aus einer kontinuierlichen Bilderfolge, etwas „nur für den Augenblick Festgehaltenes“⁴¹ ist, ihre Beschreibung also *nolens volens* nur *einen* Moment abzubilden imstande ist. Die Morphologie muss, in anderen Worten, synchronisch und diachronisch zugleich vorgehen.⁴²

Die Emphase auf Bewegung und Unbeständigkeit, darauf, dass „alles in einer steten Bewegung schwanke“, leitet insoweit auch Goethes anschließende Untersuchungen.⁴³ Er beschreibt Samenblätter, Knoten, Kelche, Kronen usw., führt Beispiele an⁴⁴, verweist auf Literatur.⁴⁵ Immer aber betrachtet er das Hervorgehen des Einen aus dem Anderen, sucht so die Wirkungsweise des Einzelnen im Gesamtzusammenhang zu erklären und der „innere[n] Identität der [...] mannigfaltigen Gestalten“⁴⁶ nachzuspüren. Kurzum: Der Morphologie Goethes ist es angelegen, in der Mannigfaltigkeit sich bewegender Formen das eine, „allgemeine[], einfache[] Prinzip“⁴⁷ auszumachen.

41 A. a. O., S. 7.

42 Zu den Begriffen der Synchronie und Diachronie vgl. Kapitel 4.2 der vorliegenden Arbeit, S. 97 f.

43 Vgl. Goethe, *Schriften zur Morphologie* (Anm. 22), S. 13-44.

44 So die durchgewachsene Rose und die durchgewachsene Nelke auf den Seiten 38 f.

45 Auf den Seiten 40-42 verweist Goethe auf Carl von Linnés „Theorie von der Antizipation“.

46 A. a. O., S. 27.

47 A. a. O., S. 45.

Nicht anders verhält es sich in der *Morphologie der Pflanzen*⁴⁸ des Botanikers und Cytologen Lothar Geitler. Auch ihm geht es darum, „über die bloße Beschreibung der Einzelfälle hinaus die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten aufzufinden, welche der Gestaltung zugrunde liegen“, die „immer wiederkehrenden Eigentümlichkeiten erkennbar“ zu machen, „die sich auch in scheinbar abweichenden Gestaltungen ausdrücken.“⁴⁹ Wie Goethe räumt auch er der Entwicklung – der individuellen wie auch der stammesgeschichtlichen – besondere Priorität ein, fügt aber ergänzend hinzu, dass die Veränderungen auch experimentell herbeigeführt werden können.⁵⁰ Ansonsten weisen seine und Goethes

48 Lothar Geitler, *Morphologie der Pflanzen*, Berlin 1945.

49 A. a. O., S. 6.

50 Ebenda. Wie würde ein Experiment im Bereich der Musik aussehen? Und wie ließe sich ein solches kompositorisch produktiv machen? In der Literatur zur Künstlerischen Forschung, in der derlei Fragen diskutiert werden, sind gerade die Komponisten bislang vergleichsweise zurückhaltend. Um das an einem Beispiel herauszustellen: Die von Komponisten verfassten Texte, die sich mit Musik befassen, sind im Handbuch der Künstlerischen Forschung mit einem Anteil von nur 4,65% am Gesamtumfang des Buches vertreten; siehe Jens Badura et al. (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich und Berlin 2015. Vielleicht hängt dieserart Zurückhaltung mit der Tätigkeit des Komponierens zusammen. Zwar kann auch diese, ähnlich der biomedizinischen Forschungspraxis, durch die Anwendung von Zufallsoperationen „Wissen produzier[en], das wir *noch nicht haben*“ (Hans-Jörg Rheinberger, *Experiment. Differenz. Schrift*, Marburg an der Lahn 1992, S. 25). Auch die musikalische Komposition kennt folglich „Maschine[n] zur Herstellung von Zukunft“ (ebenda). Gleichwohl handelt es sich, wie wir mutmaßen wollen, meist doch eher um die Applikation von Methoden, die aus einer „geplant[en] und systematisch[en]“ (Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln 1963, S. 223), vielleicht reflexiven Vorarbeit erwachsen, und die wir, im Anschluss an Stockhausen, „Erfindung“ nennen wollen (ebenda). Dahingegen wäre die „Findung“ (ebenda) vergleichbar dem, was Rheinberger eine „Konjunktur“ nennt: das „Auftreten einer außergewöhnlichen Konstellation“, „charakterisiert durch ein ‚unvorwegnehmbares Ereignis‘“ (Rheinberger, a. a. O., S. 32). Selbst wenn solcherart „Findungen“ – etwa durch das Erproben ungewöhnlicher Spieltechniken an den Musikinstrumenten oder durch eine atypische, einem „eleganten“ Programmierstil zuwiderlaufende Programmierweise, die den Programmen gleichsam aberrante Ergebnisse entlockt

Arbeit im Aufbau viele Parallelen auf: Einer sorgfältigen Einführung der für das Verständnis seiner Arbeit erforderlichen Grundbegriffe folgen, in fortschreitender Komplizierung und reich an Abbildungen und Beispielen, Beschreibungen der niederen, dann der höheren Pflanzen. Am Ende erweitert Geitler das Blickfeld seiner Arbeit sogar noch, wenn er die Einwirkungen von Außenbedingungen auf die Gestaltung zur Sprache bringt.⁵¹

Zwei jener Grundbegriffe, die am Anfang der Arbeit stehen und die fortlaufend erweitert werden durch die Einführung neuer Begriffe – welche dann in einem aus 162 Begriffen zusammengefassten Glossar der Arbeit nachgestellt werden –, wollen wir herausgreifen. Der eine, „Homologie“, beschreibt das Phänomen morphologischer Gleichwertigkeit und damit „Gestaltungen, die aus einer gemeinsamen Grundform hervorgegangen sind, [...] unabhängig davon, ob sie ähnlich oder unähnlich aussehen und gleiche oder verschiedene Funktion besitzen.“⁵² In der tonalen Musik wäre dies vergleichbar mit der Alteration gleich mehrerer Töne eines Akkordes, die nicht nur dessen Gestalt, sondern zugleich seine Funktion derart veränderte, dass er als

und so das „Exzedentische“ der Kunst (vgl. Dieter Mersch et al., *Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, Zürich 2020, S. 52) zu bewahren weiß – schließlich vorlägen: Sie würden abermals der kompositorischen Struktur einverleibt, variiert, verarbeitet usw. Ein wahrlich experimentelles Komponieren – d.h. eines, das die Momente unerwarteten Sichereignens *jedem* Rezipienten potentiell zugänglich machen wollte – müsste vom herkömmlichen Verständnis darüber, was Komposition sei, divergieren, letztlich die Frage, was Komposition sei, neu stellen. Vgl. zu diesem Thema ferner Aaron Cassidy, *I am an experimental composer (or, ‚How do you know if you know what you’re doing?‘)*, 2012 [online] URL: <http://aaroncassidy.com/experimental-composer/> [abgerufen am 21.12.2021].

51 Vgl. Geitler, *Morphologie der Pflanzen* (Anm. 48), S. 110.

52 A. a. O., S. 6 f.

Modulationsakkord, etwa als Dominante einer anderen Tonart, fun-
gierte. Der andere jener beiden Grundbegriffe, die „Analogie“, be-
schreibt das genaue Gegenteil, die „morphologische Ungleichwertig-
keit“: Trotz gleichen Aussehens und gleicher Funktion sind zwei Ge-
stalten unterschiedlichen Ursprungs.⁵³ Als entsprechendes Beispiel für
den Bereich der Musik ließe sich folgendes fiktives Szenario imaginie-
ren: Zwei Klangobjekte mit exakt denselben Eigenschaften, die oben-
drein die gleiche Funktion ausübten – etwa eine Kadenz abzuschließen
–, könnten mit völlig verschiedenen Mitteln realisiert worden sein, zum
Beispiel einmal durch additive, einmal durch subtraktive Klangsyn-
these. Was diese beiden Grundbegriffe nun verdeutlichen und warum
wir sie aus der Fülle an Begriffen, mit der das gerade einmal 126 Seiten
umfassende Heft Geitlers aufwartet, herausgreifen, ist folgendes: Die
Morphologie ist nicht etwa Wissenschaft von der Gestalt in dem Sinne,
dass sie sich damit beschiede, die Gestalten als solche bloß zu beschrei-
ben; vielmehr ist sie Wissenschaft der Gestalt in dem Sinne, dass sie
durch Beschreibung der Gestalten das hinter diesen Liegende – das „ge-
heime[] Gesetz“⁵⁴ – herzuleiten hofft.

Die Abhandlung Wilhelm Trolls und Karl Lothar Wolfs, *Goethes
morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Mor-
phologie*⁵⁵, bestätigt diese Annahme. Wie schon Goethe und Geitler
wollen die Autoren „die einer bestimmten Formenmannigfaltigkeit zu-

53 Vgl. a. a. O., S. 7.

54 „Alle Gestalten sind ähnlich; und keine gleicht der andern; Und so deutet das
Chor auf ein geheimes Gesetz“ dichtet Goethe in *Schriften zur Morphologie*
(Anm. 22), S. 49.

55 Troll und Wolf, *Goethes Morphologischer Auftrag. Versuch einer
naturwissenschaftlichen Morphologie* (Anm. 21).

grunde liegende Einheit anschaulich [...] machen“.⁵⁶ Auch sie begreifen somit die Morphologie, die „von dem Phänomen der Gestalt“⁵⁷ ausgehe, als „ihrem Wesen nach ‚idealistisch‘“⁵⁸, sei die Gestalt doch „stets mehr, als was sich an ihr der bloß sinnlichen Beobachtung darbietet.“⁵⁹ Auch sie anerkennen den Vergleich als „vorwaltende Methode der morphologischen Forschung“⁶⁰; und auch ihre Arbeit ist reich an Abbildungen und Beispielen aus den unterschiedlichsten Bereichen. Was ihre Arbeit indes von den vorgenannten unterscheidet, ist – neben ihrer sichtlichen Abneigung gegen einen „stoffgläubige[n] Rationalismus“⁶¹ –, dass sie die Zeit als einen den morphologischen Untersuchungen inhärenten Faktor ablehnt. „Die vergleichende Morphologie sieht bei ihren Untersuchungen ihrer Eigenart gemäß ab von der Entstehung in der Zeit.“⁶² Dem nachzugehen, sei Aufgabe der Deszendenztheorie, einer historischen Wissenschaft⁶³, deren Forschungsergebnisse hingegen stumm blieben, „wenn wir nicht verstünden, ihnen mit Hilfe der vergleichend-morphologischen Methode die Sprache zu lösen“⁶⁴.

56 A. a. O., S. 40.

57 A. a. O., S. 31.

58 A. a. O., S. 30.

59 A. a. O., S. 31.

60 A. a. O., S. 40.

61 A. a. O., S. 17. Zumindest gegen eine „Algorithmisierung“ morphologischer Methoden hätte Goethe scheinbar nichts einzuwenden gehabt, denn er schreibt: „daß man mit jenen oben festgestellten Begriffen [...] wie mit algebraischen Formeln bequem zu operieren, und sie da, wo sie hingehören, anzuwenden wisse“ in: ders., *Schriften zur Morphologie* (Anm. 22), S. 37 f.

62 Troll und Wolf, *Goethes Morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie* (Anm. 21), S. 47.

63 Vgl. ebenda.

64 A. a. O., S. 48.

Steht in dieser Abhandlung also die Bestimmung einer naturwissenschaftlichen Morphologie im Vordergrund, so zeigt sich in *Die Pilze. Grundzüge ihrer Entwicklungsgeschichte und Morphologie*⁶⁵ von Ernst Gäumann, dem letzten Beispiel, das wir für den Bereich der Naturwissenschaften anführen wollen, deren Umsetzung, die sich durch eine exorbitante Fülle an Abbildungen – es sind dieser 440 an der Zahl – und Fachbegriffen – ganze 1740 sind im Register verzeichnet – hervorhebt. Die Methode der Deduktion zeigt sich hier überdies in besonders systematischer Form: Gäumann ordnet die Pilze erst in Gruppen, dann in Klassen, diese sodann in Unterklassen, diese hierauf in Reihen und diese schließlich in Familien.

Auch im Bereich der Literaturwissenschaft komme

es für das Erfassen, das Ansichtigwerden von Gestaltgesetzen darauf an, eine möglichst große Zahl von Einzelbeobachtungen nicht nur zu gewinnen, sondern auch unter einander in Beziehung zu setzen und dadurch die Bildung von ‚Reihen‘ anzustreben.⁶⁶

So schreibt es der bereits erwähnte Günther Müller in seiner Abhandlung *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, in der er den beachtlichen Versuch unternimmt, eine „morphologische Literaturwissenschaft ‚aufzustellen“.⁶⁷ Solch „Morphologie der Dichtung“ versteht Müller „als ein[en] Zweig der Natur-

65 Ernst Gäumann, *Die Pilze. Grundzüge ihrer Entwicklungsgeschichte und Morphologie*, Basel 1949.

66 Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie* (Anm. 6), S. 46.

67 A. a. O., S. 9, zu Teilen kursiv im Original.

forschung Goethescher Art“⁶⁸, der die „Dichtwerke analog zu ‚lebendige[n], aus sich selbst wirkende[n], abgesonderte[n] Wesen“⁶⁹ begreifen müsse.

Im Vordergrund seiner Arbeit steht dabei die „dichterische Gestalt“. Um diese zu bestimmen, nimmt Müller sich des Verhältnisses literarischer Texte mit ihren Satzformen, Wortschätzen, Rhythmen und Metriken, schließlich ihren Gliederungen in Kapitel, Gesänge und Akte an. Er schlussfolgert, dass Gestalt wahrnehmbar werde „durch Anschauen des Ineinanderwirkens einer Mannigfaltigkeit zu einer in sich lebensfähigen Einheit.“⁷⁰ Zu dieser Einheit gehören auch die „dichterischen Ideen“. Diese machten „zwar nicht das spezifische Dichterische“⁷¹ aus, aber als „Teile‘ und Antriebe“ konstituierten sie jenes „gestalthafte[] Ganze[]“⁷² doch mit. Dieses Ganze nun vermittele dem Verstand nicht einen Begriff, „sondern der Anschauung eine Idee.“⁷³ Ist die dichterische Gestalt also als die die „literarischen Parameter“ zusammenschließende Einheit zu begreifen, so dürften die dichterischen Ideen in etwa den musikalischen Gedanken nahekommen, die zu umschreiben wir uns im zweiten Kapitel bemühten.

68 A. a. O., S. 14.

69 A. a. O., S. 18. Müller zitiert aus Goethes zweitem Vortrag der „Vorträge über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie“, nachzulesen u. a. in: Hans Joachim Becker (Hg.), *Goethes Biologie. Die wissenschaftlichen und autobiographischen Texte*, Würzburg 1999, S. 249.

70 Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie* (Anm. 6), S. 25.

71 A. a. O., S. 32.

72 Ebenda.

73 Ebenda.

Das „gestalthafte Ganze“ wiederum deutet Müller, ganz im Sinne Goethes, keineswegs als Unbewegliches, Abgeschlossenes, Fixiertes. Zwar stehe „der Wortlaut der betrachteten Dichtung“ fest, aber „als Wortlaut trägt er in sich ein Gesetz der Bewegung, ist er in dauerndem Bilden und Umbilden begriffen.“⁷⁴ Daraus folgt, „daß in der einlinigen Abfolge der Worte und Sätze sich doch keine einlinige Wirklichkeit ergibt, sondern ein in Länge, Höhe und Tiefe sich aufbreitendes Gegenwärtiges, ein in Beziehungen nach allen Seiten sich Verflechtendes.“⁷⁵ Damit aber geht Müller über die der Schrift Goethes kraft ihrer Scheidung der Gestalten in ein „Unten und Oben“ und ihrer Akzentuation der stufenweise fortschreitenden Entwicklung⁷⁶ implizit eingeschriebene Zweidimensionalität der Bewegung hinaus, als er letztlich Fragen des künstlerischen Raumes berührt, den wiederum Aleksandr Danilovič Aleksandrov als „die Gesamtheit homogener Objekte, zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen ähnlich sind“⁷⁷, umschreibt.

Die Morphologie ist mitnichten ein Gegenstand, dem einzig deutschsprachige Forscher Beachtung schenkten. Daher wollen wir auf das vielleicht berühmteste Buch verweisen, das den Begriff der „Mor-

74 A. a. O., S. 38 f.

75 A. a. O., S. 40.

76 Vgl. Goethe, *Schriften zur Morphologie* (Anm. 22), S. 9 und 19.

77 Aleksandr Danilovič Aleksandrov, *Abstraktnye prostranstva*, in: A. D. A. u. a. (Hg.), *Mathematika, eë soderžanie, metody i značenie*, Bd. 3, Moskau 1956, S. 151, zitiert nach Jurij Lotman, *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 530.

phologie“ in seinem Titel trägt: *Morphologie des Märchens* von Vladimir Propp.⁷⁸

Der Einfluss Goethes bleibt auch in dieser Schrift ungebrochen: Dem Vorwort und vierein der neun Kapitel stellt Propp Textstellen des Dichters als Mottos voran. Auch bekennt er, er habe den Terminus „Morphologie“ von Goethe entliehen.⁷⁹ Später jedoch, knapp 40 Jahre nach Erscheinen der Erstausgabe des Buches, wird Propp sich von ebendiesem Begriff lossagen und ihn ersetzt wissen wollen durch jenen der „Komposition“, unter dem er „die Reihenfolge [Sequenz] der Funktionen, wie sie vom Märchen selbst gegeben ist“⁸⁰, versteht. Er schreibt im Jahr 1966:

Um wirklich genau zu sein, hätte man nicht von ‚Morphologie‘ sprechen dürfen, sondern einen sehr viel begrenzteren Begriff wählen und ‚Komposition‘ sagen müssen und das Buch dementsprechend unter dem Titel *Komposition des Zaubermärchens in der Folklore* veröffentlichen sollen.⁸¹

78 Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens*, Frankfurt am Main 1975.

79 Vgl. a. a. O., S. 226.

80 A. a. O., S. 228. Damit teilt Propp das Interesse der frühen Formalisten für die Komposition literarischer Werke. Vgl. dazu Victor Erlich, *Russischer Formalismus*, Frankfurt am Main 1973, S. 98 f. Seine Arbeit aus diesem Grund auf Methoden des russischen Formalismus reduzieren zu wollen, käme jedoch einer Verkürzung gleich. Zwar hat Propp sich „den Blick des Formalisten für den Zusammenhang zwischen ‚allgemeinen Regeln‘ der Konstruktion sprachlicher Kunstwerke, Spezifika des Genres und seiner Tradierung [...] und besonderer Werkstruktur bewahrt. Er fragt aber auch nach der Beziehung der poetischen Strukturen zur außerliterarischen Realität“ und geht damit „weit über die Position [...] des frühen Formalismus hinaus“ – so formuliert es Jurij Striedter in ders., *Russischer Formalismus*, München 1969, S. XXIX.

81 Propp, *Morphologie des Märchens* (Anm. 78), S. 226. Damit ist ein gewichtiger Unterschied zur Goetheschen Denkweise bezeichnet. Goethe nämlich hegte eine große Abneigung gegen den Begriff der Komposition. In einem seiner Gespräche mit Johann Peter Eckermann soll Goethe sich wie folgt geäußert haben: „Es ist ein

Zum Zeitpunkt der Erstausgabe aber liegen solcherlei Zweifel noch in weiter Ferne. Den Begriff der Morphologie, der ihm da noch „teuer“ ist⁸², definiert Propp als „Beschreibung der Märchen auf der Grundlage ihrer Bestandteile sowie deren Beziehungen untereinander und zum Ganzen.“⁸³ Auch, welche Aufgaben die Morphologie *nicht* zu erfüllen habe, macht Propp deutlich: Weder solle sie, die sie sich mit den Gattungen zu befassen habe, einzelne Arten analysieren⁸⁴; noch solle sie Fragen des literarischen Stils berühren⁸⁵; noch solle sie nach einer etwaigen Quelle suchen, die den einheitlichen formalen Aufbau sämtlicher Zaubermärchen erklären könnte.⁸⁶ Die „Hauptfrage“ der Proppschen Morphologie liegt also woanders: „Wieviel Funktionen gibt es im Märchen?“⁸⁷ Um diese Frage zu beantworten, drängt Propp darauf, die Funktionen unabhängig von den Gestalten zu bestimmen.⁸⁸ Er begründet dies damit, dass „unterschiedliche Funktionen [...] völlig identisch realisiert werden“⁸⁹ können – was einmal mehr beweist, welch untergeordnete Rolle die einzelnen Gestalten in der *Morphologie*

ganz niederträchtiges Wort, [...] das wir den Franzosen zu danken haben, und das wir so bald wie möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen ‚Don Juan‘ *componirt!* – *Composition!* – als ob es ein Stück Kuchen oder Biscuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Producirende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr“. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Dritter Theil*, Leipzig ⁶1885, S. 244.

82 Vgl. Propp, *Morphologie des Märchens* (Anm. 78), S. 226.

83 A. a. O., S. 25.

84 Vgl. a. a. O., S. 31.

85 Vgl. a. a. O., S. 112.

86 Vgl. a. a. O., S. 105.

87 A. a. O., S. 26.

88 Vgl. a. a. O., S. 67.

89 Ebenda.

des Märchens einnehmen. All emphatische Ehrenbezeugung gegenüber dem Phänomen der Gestalt, wie sie dem Schlusswort der Abhandlung Trolls und Wolfs eignet – „Denn ‚Gestalt [...] ist höchste Richte und letztes Urteil für Tat und Werk und Schau‘“⁹⁰ – ist der Morphologie Propps folglich fremd. Sie ist nicht „Lehre von der Gestalt“, sondern „Lehre von der Funktion“ – „Funktionologie“?⁹¹

Unterscheidet sich die Proppsche Morphologie in dieser Hinsicht grundlegend von den meisten der vorangegangenen Beispiele, so korrespondiert sie mit jenen doch hinsichtlich der deduktiven Methode, deren Propp sich bedient und die er nachdrücklich verfißt.⁹² Besonders die akribische Systematik des oben angeführten Buches *Die Pilze. Grundzüge ihrer Entwicklungsgeschichte und Morphologie* von Ernst Gäumann scheint Propp vorwegzunehmen, wenn er, auf einer der ersten Seiten seines Buches, bekennt: „Eine richtige Klassifizierung ist einer der wichtigsten Schritte zur wissenschaftlichen Beschreibung.“⁹³ Solch Klassifizierung aber müsse „nach strukturellen, inneren und nicht nach äußeren, variablen Merkmalen“⁹⁴ aufgestellt sein – was wiederum an Goethes Worte von der „innere[n] Identität der verschiedenen Pflanzenteile“⁹⁵ gemahnt. Dabei ist die *Morphologie des Märchens* nicht minder systematisch. Auf 36 Seiten arbeitet Propp die Funktionen

90 Troll und Wolf, *Goethes Morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie* (Anm. 21), S. 63. Die Autoren zitieren F. Wollers, *Jahrbuch für geistige Bewegung*, 2. Jahrgang (1911), S. 145.

91 Zu diesem Begriff vgl. Hjalmar Lindroth, *Eine terminologische Hauptfrage*, in: Jacq. van Ginneken (Hg.), *Mélanges de Linguistique et de Philosophie*, Paris 1937, S. 108.

92 Vgl. Propp, *Morphologie des Märchens* (Anm. 78), S. 29.

93 A. a. O., S. 13.

94 A. a. O., S. 101.

95 Vgl. Fußnote 46.

sämtlicher 100 Zaubermärchen, die als Arbeitsgrundlage des Buches fungieren, heraus.⁹⁶ Die seine Abhandlung anleitende „Hauptfrage“ kann Propp nunmehr wie folgt beantworten: „Wir sehen, daß die Zahl der Funktionen tatsächlich äußerst begrenzt ist; insgesamt lassen sich nur 31 Funktionen nachweisen, auf deren Basis sich die Handlung sämtlicher hier analysierter Märchen entwickelt.“⁹⁷

Die Analyse Propps nimmt ihren Ausgangspunkt in den Märchen selbst. Sie behält ihren Bezug zum „Material“⁹⁸ auch dann noch bei, wenn sie zur Bezeichnung der Funktionen Symbole einführt, mit Formeln operiert und diese einander gegenüberstellt.⁹⁹ Einer „Abstraktion der Abstraktionen“¹⁰⁰ steht sie eher skeptisch gegenüber, was sie der von strukturalistischer Seite vorgetragenen Kritik aussetzt, sie arbeite „zu nahe am Niveau der empirischen Beobachtung“.¹⁰¹ Das allerdings vereint alle morphologischen Arbeiten, deren wir uns bislang angenommen haben: Vom Werk ausgehend trachten sie danach, auf das hinter ihm Liegende – in Goethes Worten: auf die geheime Verwandtschaft – zu schließen.

96 Vgl. a. a. O., S. 30-66.

97 A. a. O., S. 65.

98 Vgl. a. a. O., S. 231.

99 Vgl. a. a. O., S. 103.

100 Vgl. a. a. O., S. 231.

101 Claude Lévi-Strauss, *Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk von Vladimir Propp*, in: Propp, *Morphologie des Märchens* (Anm. 78), S. 204. Vor diesem Hintergrund scheint die Behauptung Victor Erlichs, der Strukturalismus sei „das Endergebnis der formalistischen Theorien“, problematisch. Vgl. Erlich, *Russischer Formalismus* (Anm. 80), S. 234. Zur Beziehung des russischen Formalismus zur deutschen Literaturwissenschaft vgl. ferner Striedter, *Russischer Formalismus* (Anm. 80), S. LIV f.

Trotz des großen Einflusses, den Propps Schrift auf den französischen Strukturalismus der 1960er Jahre ausübte¹⁰², blieb „der morpholog[ische] Ansatz [...] in der Literaturwissenschaft ohne spürbare Resonanz“.¹⁰³ In der Linguistik hingegen gehört die Morphologie zum festen Bestand: Sie ist, neben der Phonologie, Syntax, Semantik und Pragmatik, eines ihrer Teilgebiete.¹⁰⁴

Nur wenig jedoch verbindet sie mit den vorangegangenen Beispielen. Weder wird dem von einigen der zuvor genannten Autoren bisweilen pathetisch beschworenen Begriff der Gestalt eine besondere Bedeutung beigemessen, noch wird Goethe besonderer Beachtung für würdig befunden. Allenfalls in Nebensätzen wird dessen Name angeführt – etwa dann, wenn auf die Ursprünge des Begriffes in der Sprachwissenschaft verwiesen wird: August Schleicher verwendete den Begriff der „Morphologie“ im Jahre 1859 erstmals unter dem Vorsatz, eine „Parallele zur ‚Morphologie‘ in den Naturwissenschaften [zu] ziehen“.¹⁰⁵

Doch zu behaupten, der linguistischen Morphologie seien Gestaltfragen schlechthin fremd, wäre falsch. Im Gegenteil, sie sind ihr nachgerade inhärent. Denn versteht man unter Linguistik eine „Theorie der natürlichen Sprache(n)“¹⁰⁶, unter natürlicher Sprache ein von selbst

102 Vgl. François Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens, 1945-1966*, Hamburg 1996, S. 463.

103 Jürgen Kühnel, s. V. *Morpholog. Literaturwissenschaft*, in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart ²1990, S. 312.

104 Vgl. Jörg Schuster (2003), *Einführung in die Linguistik*, S. 4, [online] URL: https://www.cis.uni-muenchen.de/~robert/WS2014_15/Skripten/CL1.pdf [abgerufen am 21.12.2021].

105 Henning Bergenholtz und Joachim Mugdan, *Einführung in die Morphologie*, Stuttgart u. a. 1979, S. 9.

106 Schuster, *Einführung in die Linguistik* (Anm. 104), S. 3.

entstandenes „System von konventionellen Zeichen und Regeln“¹⁰⁷ und unter Zeichen schließlich dyadische, aus Gestalt und Inhalt bestehende Elemente¹⁰⁸, so lässt sich schlussfolgern, dass die Linguistik – vorausgesetzt, sie ist der Analyse *beider* Seiten des Zeichens verpflichtet – sich zu einem großen Teil der Analyse von Gestalten widmet.

Deren wichtigste ist zweifelsohne das Wort. Auf das Wort also greifen die meisten der Definitionen der Morphologie zurück. So auch das „Metzler Lexikon Sprache“, das Morphologie definiert als „Studium der Formen der Wörter [...] und der Wortbildung“.¹⁰⁹ Die Definition von „Wort“ allerdings gestaltet sich schwieriger: Die differierenden Kriterien zur Definition des Wortes – sie können graphematische, phonologische, morphologische, morphosyntaktische oder semantische sein¹¹⁰ – bringen differierende Definitionen hervor, was Frank Palmer sogar dazu bringt, „das betrübliche Fazit [zu] ziehen, daß das Wort keine klar definierbare sprachliche Einheit darstellt.“¹¹¹ Und auch der Behauptung, die Wortbildung sei ein Bereich der Morphologie, würden einige Linguisten widersprechen.¹¹² Einigkeit aber herrscht darin, die

107 Ebenda.

108 A. a. O., S. 5.

109 Helmut Glück, s. V. *Morphologie*, in: Helmut Glück und Michael Rödel (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart 2016, S. 446.

110 Hans Jürgen Heringer, *Morphologie*, Paderborn 2009, S. 20.

111 Frank Palmer, *Grammatik und Grammatiktheorie. Eine Einführung in die moderne Linguistik*, München 1974, S. 48.

112 Vgl. Heringer, *Morphologie* (Anm. 110), S. 11 und Bergenholtz und Mugdan, *Einführung in die Morphologie* (Anm. 105), S. 9. Die Gemeinsamkeiten der Verfahren der Wortbildung mit jenen der musikalischen Komposition, zumal der motivisch-thematischen, sind frappierend. Man vergleiche dazu die Arten morphologischer Prozesse, wie Schuster sie in knapper Übersicht darstellt in ders., *Einführung in die Linguistik* (Anm. 104), S. 57, mit den Variationen zweitaktiger Motive und Phrasen in Arnold Schönberg, *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht. Lehrgang und Glossar und Musikalische Beispiele*, Wien

Morphologie als mittlere Ebene zwischen der Phonologie – der linguistischen Lautlehre – und der Syntax – der Satzlehre¹¹³ – zu bestimmen, ja, sie sogar als mit diesen beiden Teilgebieten verwoben zu betrachten. Doch dürfte das allemal im Wesen der Linguistik begründet sein, denn, so Hans Jürgen Heringer in seinem Einführungstext zur Morphologie, „[a]utarke Bereiche oder Abteilungen der Linguistik wird es nicht geben.“¹¹⁴

Ist „die Zerlegung der Wörter eine Grundaufgabe der Morphologie“¹¹⁵, so stellt sich unweigerlich die Frage, aus welchen Einheiten die Wörter bestehen. Die Morphologie hat die Antwort parat: aus Morphemen. Sie sind die „Atome des Wortes“¹¹⁶, die „kleinste[n] bedeutungstragende[n] Elemente der Sprache“.¹¹⁷ Das Morphem, das eine abstrakte und theoriebezogene Einheit ist, ist dabei nicht zu verwechseln mit der phonetischen Lauteinheit der Silbe, mit der sie zwar in eins fallen kann, aber nicht muss. Das Wort *heute* etwa besteht zwar aus zwei Silben, aber nur aus einem Morphem.¹¹⁸ Allein dieses Beispiel

1972, S. 3 und S. 8 f.

113 Vgl. Schuster, *Einführung in die Linguistik* (Anm. 104), S. 4.

114 Heringer, *Morphologie* (Anm. 110), S. 13.

115 A. a. O., S. 35.

116 A. a. O., S. 27.

117 Hadumod Bußmann, s. V. *Morphem*, in: dies., *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 42008, S. 453.

118 Vgl. a. a. O., S. 454. Einige Autoren unterscheiden die Morpheme zusätzlich noch von den Morphen. Letztere gelten zwar auch als kleinste bedeutungstragende, allerdings als noch nicht klassifizierte Einheiten der Sprache. Das Morphem {Plural} etwa ließe sich im Deutschen durch die Morphe *-e*, *-en*, *-n*, *-s* in *Hunde*, *Betten*, *Katzen*, *Autos* darstellen. *-e*, *-en*, *-n*, *-s* wären in diesem Falle allerdings nicht nur vier verschiedene Morphe, sondern, da sie die gleiche Bedeutung haben, „Allomorphe“ des Morphems {Plural} (vgl. ebenda). Weiterführende Informationen geben Bergenholtz und Mugdan in *Einführung in die Morphologie* (Anm. 105) auf den Seiten 50 ff.

zeigt, dass Morpheme den Gestalten zwar innewohnen, sich auf sie jedoch nicht reduzieren lassen.¹¹⁹ Wie die naturwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Morphologie nimmt also auch die linguistische Morphologie die Analyse der Gestalten zum Anlass, Fragen zu adressieren, die über den Bereich des Gestalthaften hinausweisen – etwa solche der Bedeutung, was einmal mehr die Verwobenheit der Morphologie mit anderen Disziplinen, hier: der Semantik, aufzeigt.

Die Zerlegung von Texten in Sätze, von Sätzen in Phrasen, von Phrasen in Wörter und von Wörtern schließlich in Morpheme¹²⁰ bedarf der Methoden, deren es viele gibt und deren drei wir summarisch anführen wollen. Das *item-and-arrangement* (IA)-Modell untersucht die Kombinationen von Morphemen (Items) und deren syntagmatische und paradigmatische Relationen.¹²¹ Es entstand im amerikanischen Strukturalismus und trägt dessen Züge: Es geht rein phänomenologisch vor, ist synchronisch orientiert¹²² und berücksichtigt weder semantische Aspekte noch die Fähigkeiten der Sprecher.¹²³ Anders als das IA-Modell wendet sich die historisch ältere *item-and-process* (IP)-Grammatik¹²⁴

119 Dasselbe konstatiert Deleuze für das Phonem: „Es ist klar, daß das Phonem die Gestalt von Buchstaben, Silben und Klängen annimmt, sich jedoch nicht darauf reduziert.“ Gilles Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin 1992, S. 20.

120 Vgl. dazu die Graphik in Heringer, *Morphologie* (Anm. 110), S. 29, die den stufenweisen Aufbau natürlicher Sprachen vom Phonem als kleinster zum Text als größter Einheit aufzeigt.

121 Auf die Begriffe „Syntagma“ und „Paradigma“ kommen wir zurück auf den Seiten 98 f. und 151 f.

122 Zum Begriff der „Synchronie“ vgl. die Seiten 97 und 150 der vorliegenden Arbeit.

123 Vgl. Heringer *Morphologie* (Anm. 110), S. 72 f. Dort findet sich auch ein anschauliches Beispiel, das zeigt, wie in Kategorien geordnete Morpheme sich zu syntaktischen Ketten verbinden.

124 Vgl. Charles F. Hockett, *Two Models of Grammatical Description*, in: *Word*, Vol. 10, Nr. 2-3 (1954), S. 210.

den Prozessen zu, denen sprachliche Äußerungen unterliegen.¹²⁵ Nicht nur darin ist sie dem IA-Modell überlegen: Auch die Fähigkeiten der Sprecher vermag sie zu erfassen.¹²⁶ Das *word-and-paradigm* (WP)-Modell schließlich ordnet den Wörtern morphologische Merkmale zu – z. B. die Kategorien Aktiv / Passiv, Indikativ / Konjunktiv, Präsens / Imperfekt / Futur / Perfekt / Plusquamperfekt / Futur II usw. –, die sie in sogenannten Paradigmentabellen abbildet. Jedes dieser drei Modelle ist für die Beschreibung bestimmter Sprachen besonders geeignet: Das IA-Modell ist das ideale Beschreibungsmittel für agglutinierende Sprachen, also solche, die „durch die Ankettung von Affixen an den Wortstamm [...] gekennzeichnet“¹²⁷ sind; das WP-Modell eignet sich für die Beschreibung flektierender Sprachen, also solche, die durch eine „enge, oft zu einer Verschmelzung führende Verbindung zwischen Wortstamm und Affix gekennzeichnet“¹²⁸ sind; das IP-Modell schließlich wird zur Beschreibung der zahlreichen Zwischenformen, die agglutinierende und flektierende Züge gleichermaßen ausbilden, herangezogen.¹²⁹ Zu dem in Kapitel 2 dargelegten Grundsatz, dass verschiedene Methoden verschiedene Analyseresultate zeitigen, ließe sich nunmehr hinzufügen, dass auch die Wahl der Methoden abhängig gemacht werden müsse vom Gegenstand.¹³⁰

125 Vgl. Hilke Elsen, *Linguistische Theorien*, Tübingen 2014, S. 66.

126 Zumindest *könnte* man mit dem IP-Modell die Fähigkeiten der Sprecher erfassen. Vgl. dazu Heringer, *Morphologie* (Anm. 110), S. 74.

127 Gordon Whittaker, s. V. *Agglutinierende Sprache*, in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur* (Anm. 103), S. 19.

128 Ders., s. V. *Flektierende Sprache*, in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur* (Anm. 103), S. 202.

129 Vgl. Bergenholtz und Mugdan, *Einführung in die Morphologie* (Anm. 105), S. 115.

130 Das gilt natürlich auch für die Musiktheorie. Eine Analyse Serieller Musik mit

Wir halten fest: Grundaufgabe der linguistischen Morphologie ist es, Wörter zu zerlegen, um die kleinsten bedeutungstragenden Elemente zu identifizieren. Je nach zu untersuchender Sprache kommen dabei verschiedene Methoden zum Einsatz, die darauf zielen, „Regeln zu finden und zu formulieren.“¹³¹ Das Ziel morphologischer Analysen korrespondiert damit dem Ziel linguistischer Forschung überhaupt.¹³² Zu entscheiden, ob die Bildungen, denen die Morphologie nachspürt, „„schön“, leicht oder schwer verständlich sind“¹³³, liegt indes außerhalb ihres Aufgabenbereiches. Die linguistische Morphologie enthält sich aller wertenden Kritik; die Müllersche Rede von einer „Dichtung minderen Ranges“¹³⁴ oder von echten Dichtern¹³⁵ ist die ihre nicht. Und auch von der Intention Goethes, die er, von sich in der dritten Person sprechend, zu erkennen gibt, wenn er schreibt, „[d]er Verfasser [...] [habe] eine eigene, verborgene Absicht, [...] er will den Künstler lehren, wie sprossende und rankende Blumenverzierungen zu erfinden sind“¹³⁶, grenzt die Morphologie sich ab. Am ehesten noch entspricht sie dem frühen russischen Formalismus – Propp gilt gemeinhin als dessen wichtiger Vertreter –, dessen Interesse „unterschieds- und pietätslos sowohl [...] gefeierte[n] Meisterwerke[n] wie [...] drittrangige[n] Stücke[n]“¹³⁷ gilt, und der danach trachtet, „das betreffende Phänomen aus

den Mitteln der Schenkerschen Analyse wäre nicht ungewöhnlich, sondern widersinnig.

131 Heringer, *Morphologie* (Anm. 110), S. 81.

132 Vgl. ebenda.

133 Bergenholtz und Mugdan, *Einführung in die Morphologie* (Anm. 105), S. 175.

134 Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie* (Anm. 6), S. 20.

135 Vgl. a. a. O., S. 31f.

136 Goethe, *Schriften zur Morphologie* (Anm. 22), S. 48.

137 Erlich, *Russischer Formalismus* (Anm. 80), S. 212.

der Kette geschichtlicher Vorgänge herauszulösen, es in seine einzelnen Bestandteile zu zerlegen und diese sorgfältig nacheinander zu untersuchen.“¹³⁸ Und wäre nicht genau das die Aufgabe einer musikalischen Morphologie?

Die wenigen Antworten auf diese Frage differieren. Wiewohl der Terminus der musikalischen Morphologie zunehmend Einzug hält in das Begriffsrepertoire der Musikwissenschaft¹³⁹, sind seine Definitionen, so man sich überhaupt um ihren bemüht, rar und zuweilen widersprüchlich.¹⁴⁰ Selbst da, wo Definitionen ganz fehlen, überwiegen die Unterschiede: So spricht der eine von der „Morphologie des rhythmischen Verfahrens“¹⁴¹, der andere von einer „algorithmic morphology“¹⁴², der dritte von der „morphology of the compositional process“.¹⁴³ Pierre Boulez prätendiert gar, eine musikalische Morphologie skizziert zu haben – ohne indes auseinanderzusetzen, was eine solche kennzeichnete.¹⁴⁴ Dann wieder findet sich der Begriff im Titel eines

138 A. a. O., S. 99.

139 Der musikalischen Morphologie wurde unlängst ein ganzes Buch gewidmet: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology*, Hofheim 2004 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 2).

140 Anders verhält es sich in der Musiktherapie. Zur Einführung in die morphologische Musiktherapie vgl. Rosemarie Tüpker, *Morphologisch orientierte Musiktherapie*, [online] URL: https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/musikpaedagogik/musiktherapie/pdf-dateien/t_pker_morphologisch_orientierte_musiktherapie_2001.pdf [abgerufen am 21.12.2021].

141 Matthias Hermann, *Kreativität und Struktur. Kompositorische Verfahren Neuer Musik zwischen 1977 und 2003*, Friedberg 2015, S. 40.

142 Mark André, *Concerning the Morphology of the Constituent Materials of „...IN...“*, in: Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology* (Anm. 139), S. 28.

143 Wieland Hoban, *Morphological Boundaries and Their Dissolution*, in: a. a. O., S. 134.

144 Vgl. Pierre Boulez, *Musikdenken heute I*, Mainz 1963, S. 121 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V). Dort schreibt Boulez: „Wir haben uns [...] mit der Begriffsbestimmung der Reihe, mit ihrer Beschreibung und ihrer Anwendungsweise beschäftigt; dann haben wir studiert, auf welche Klangwelt die

Buches, in dem wohl von erweiterter Tonalität, latenten diatonischen Verhältnissen und Tongeschlechtervermischung die Rede ist, nie aber von „Morphologie“. ¹⁴⁵ In einem Lexikon der musikalischen Morphologie (Siegmond Levaries und Ernst Levys *Dictionary of Musical Morphology*¹⁴⁶) wird im mit „Dictionary“ überschriebenen Hauptteil sogar ganz darauf verzichtet, den Begriff der Morphologie zu definieren. Im einleitenden methodischen Teil aber wird er vorgebracht; dabei sind die Gemeinsamkeiten zur Goetheschen Denkungsart abermals eklatant: So solle eine musikalische Morphologie aus den unzähligen musikalischen Formen die nur wenigen basalen formalen Prinzipien – oder, wie die Autoren sich ausdrücken, „the *idea* of form“¹⁴⁷ – zu extrahieren suchen¹⁴⁸; dazu müsse sie die Gestalten betrachten, wobei ihr Hauptaugenmerk sich auf die Variabilität der sie gleichsam bedingenden grundlegenden Gestalten richten solle¹⁴⁹; schließlich bestehe das Ziel einer

Reihe ihre Funktionen ausübt, kurz, wir haben eine Morphologie skizziert.“ Gehört all das – Begriffsbestimmung, Beschreibung der Prädisposition musikalischen Materials und dessen Bezug zum Klingenden – zur Morphologie? Vermutlich ja; obgleich sich der Satz, besonders wenn man die Setzung des Semikolons berücksichtigt, auch so lesen ließe, als gehörte einzig der funktionale Bezug der Reihe auf die „Klangwelt“ zur Morphologie. Und gälte eine auf der Zwölftonreihe fußende Morphologie nur der „Zwölftonmusik“? Oder ließen ihre Verfahrensweisen sich auch bei der Analyse anderer Musik anwenden? Die Antworten auf derlei Fragen bleibt Boulez uns schuldig.

145 Vgl. Edwin von der Nüll, *Béla Bartok. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Hamburg 2016, Neuauflage der Originalfassung von 1930, bearbeitete Ausgabe, S. 70, 73 und 74.

146 Siegmund Levarie und Ernst Levy, *A Dictionary of Musical Morphology*, Henryville u. a. 1980.

147 A. a. O., S. 6.

148 Vgl. a. a. O., S. 1 und 6. Die Autoren mutmaßen, dass das Urprinzip („first principle“) bzw. der „erste Beweger“ („prime mover“) musikalischer Gestaltbildung Polarität sei, vgl. a. a. O., S. 5.

149 Vgl. a. a. O., S. 4.

musikalischen Morphologie darin, das musikalische Denken zu schulen.¹⁵⁰

Der Bezug zu Goethe zeigt sich in besonders deutlicher Form in Ernst-Jürgen Dreyers *Goethes Ton-Wissenschaft*.¹⁵¹ Obwohl Dreyers vordergründiges Anliegen nicht so sehr in der Herausarbeitung einer musikalischen Morphologie liegt als vielmehr darin, Spekulationen zum Ursprung der Musik anzustellen und dem Verhältnis der Goetheschen Tonmonade zu den beiden Tongeschlechtern Dur und Moll nachzugehen, erwähnt er doch, was die „Grundfrage aller Morphologie, und auch einer Morphologie der Musik“¹⁵² sei: festzustellen, wie aus einer melodischen Ur-Formel¹⁵³ größere melodische Gebilde erwachsen. Er fährt fort: „Wie kommt Gestaltverdichtung, Steigerung, Potenzierung zustande? Woher kommt, da die Oktave hier fünf Töne enthält, ein sechster? ein siebter (b durum) und achter (b molle) etc.“¹⁵⁴ Im Mittelpunkt einer musikalischen Morphologie steht Dreyer zufolge demnach die Genese archetypischen musikalischen Materials.

Anders liegen die Dinge bei Werner Danckert und dessen Buch *Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik*.¹⁵⁵ Auch Danckert orientiert sich an Goethe – genauer: an dessen Farbenlehre¹⁵⁶ –, doch gilt sein Interesse etwas anderem: den „kulturmorphologi-

150 Vgl. a. a. O., S. 8.

151 Ernst-Jürgen Dreyer, *Goethes Ton-Wissenschaft. Vom Ursprung der Musik. Die Tonmonade. Vom Tod der Musik* (Anm. 26).

152 Vgl. a. a. O., S. 37 f.

153 Vgl. a. a. O., S. 35 f.

154 A. a. O., S. 38.

155 Werner Danckert, *Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik*, Bonn-Bad Godesberg 1979 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Band 27).

156 Vgl. a. a. O., S. 469.

sche[n] Phänomene[n]“.¹⁵⁷ Was darunter zu verstehen ist, belegen seine Analysen: Seine Aufmerksamkeit richtet sich auf die nationalstilistischen Eigenheiten und Unterschiede der europäischen Länder, deren „Phänomene *typischer* Prägung“¹⁵⁸ er zum Gegenstand seiner anschließenden Klassifizierung macht. Ganz dem „biologistischen Denkanatz“¹⁵⁹ der 1930er Jahre verpflichtet, bemüht sich Danckert darum, jene typischen Phänomene mit der „biomorphen Kurve“ in Übereinstimmung zu bringen, die „eine besondere Reihe typischer Lebensphasen“¹⁶⁰ darstelle – ein Unterfangen, das, so die Herausgeberin des Buches im Jahr 1979, längst überholt sei.¹⁶¹

Die vorigen Beispiele zeigen zweierlei: Zum einen, dass Musikwissenschaftler und Komponisten, wenn auch vereinzelt, so doch seit mindestens 90 Jahren den Begriff der „Morphologie“ verwenden; zum anderen, dass er keineswegs der Analyse Neuer Musik vorbehalten bleiben muss. Aber doch werden morphologische Fragestellungen lebhaft diskutiert erst in den musiktheoretischen Überlegungen zur Neuen Musik, denn, wie Christian Utz schreibt,

[d]ie Musik seit 1950 war im Grunde kontinuierlich mit der Frage beschäftigt, wie eine Neugewinnung von morphologischen Qualitäten aus den scheinbar ‚amorphen‘ seriellen Strukturen erfolgen [...] könne.¹⁶²

157 A. a. O., S. 12.

158 A. a. O., S. 11.

159 A. a. O., S. 471.

160 A. a. O., S. 12.

161 Vgl. a. a. O., S. 471.

162 Christian Utz, *Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms. Morphologie und Präsenz in Salvatore Sciarrinos Kammermusik der 1980er Jahre*, in: *Die Tonkunst, Thema: Salvatore Sciarrino*, Nr. 3, Jg. 7 (2013), S. 326.

Hervorgehoben werden muss in diesem Zusammenhang das theoretische Schrifttum zur elektroakustischen Musik – gerade jener Musik, gegen die Danckert sich polemisch wendet, wenn er ihr Gestaltlosigkeit unterstellt.¹⁶³ An herausragender Stelle steht die „Spectromorphology“ von Denis Smalley, die weniger Theorie oder Methode als vielmehr Anleitung zum Hören sein möchte und sich deutlich dazu bekennt, von der „Typo-Morphology“ Pierre Schaeffers angeregt zu sein.¹⁶⁴ Wie dieser ist auch jener das klangliche Ereignis der zentrale Bezugspunkt, für das sie ein eigenes Vokabular ausbildet und dessen Wahrnehmung sie mithilfe der Beschreibung seiner Prozessualität¹⁶⁵ und Funktionalität¹⁶⁶ erleichtern möchte. Während Schaeffer sich jedoch in seiner Theorie der *musique concrète*¹⁶⁷ der Beschreibung des eher grundlegenden musikalischen Elementes der „complex note“ – deren Charakteristika einzig darin bestünden, Anfang, Mitte und Ende auszuprägen¹⁶⁸ – und deren Darstellung auf den drei Bezugsebenen („planes of reference of complex sound“) der Dynamik, Harmonik und Melodik¹⁶⁹ annimmt, widmet Smalley sich

163 Vgl. Danckert, *Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik* (Anm. 155), S. 432. Dort heißt es: „Aber da gibt es noch jenen Ausweg, den die ‚Elektroniker‘ fanden: Geräusch-Montagen. Hochgestochene Manifeste versichern: auch diese letzte Regression ins Gestaltlose sei ‚Musik‘“.

164 Denis Smalley, *Spectromorphology: explaining sound-shapes*, in: *Organised Sound* 2(2), 1997, S. 107, [online] URL: <https://www.cambridge.org/core/service/aop-cambridge-core/content/view/S1355771897009059> [abgerufen am 21.12.2021]. Das Konzept der „Typo-Morphology“ entstammt Pierre Schaeffers *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris 1966, S. 389-472.

165 Vgl. a. a. O., S. 116.

166 Vgl. a. a. O., S. 114 f.

167 Vgl. Pierre Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, Berkeley u. a. 2012, S. 189 ff.

168 Vgl. a. a. O., S. 192.

169 Vgl. a. a. O., S. 201-214.

der Beschreibung extensiverer Gebilde: Gesten und Texturen. Unter Geste versteht er lineare, gerichtete, sich in steter „Vorwärtsbewegung“ befindende morphologische Einheiten, unter „Textur“ das entgegengesetzte, dem Innenleben der Klänge zugetane Extrem musikalischer Formung.¹⁷⁰

Bereits hier wird deutlich, was den Ansatz Smalleys auszeichnet: Ausgehend vom konkreten Hörerlebnis zeigt sich die Spectromorphology interessiert an der Beschreibung musikalischer Prozesse, die wiederum das Hören elektroakustischer Musik zu einem verständnisvolleren machen soll. Sie ist somit Unterweisung im Hören und Analyse der Transformativität musikalischer Gestalten in einem. Dass solch ein Ansatz es schwer hat, sich Gehör zu verschaffen in einer sich weitgehend mit Notentexten befassenden Musikwissenschaft, dürfte nicht überraschen. Dass er sich ferner auf elektroakustische Musik spezialisiert – und zwar spezifisch auf solche, die mit der „more traditionally note-based or metrically organised“¹⁷¹ nur wenig gemein hat –, dürfte seine Verbreitung zusätzlich erschwert haben. Dennoch ließe sich, so Smalley, die Spectromorphology auch zur Analyse zeitgenössischer instrumentaler Musik heranziehen, wenn diese nur in der Art eines „spektromorphologischen Hyper-Instrumentes“ agierte.¹⁷²

Genau solche Musik vermag die Klangtypologie Helmut Lachenmanns, die sich ausschließlich instrumentaler Musik zuwendet, am

170 Vgl. Smalley, *Spectromorphology: explaining sound-shapes* (Anm. 164), S. 113.

Die meisten Musiken, auf Ausgleich der Gegensätze bedacht, seien daher „texture-gesture mixtures“.

171 A. a. O., S. 109.

172 Vgl. ebenda.

ehesten einzufangen. Veröffentlicht unter dem Titel „Klangtypen der Neuen Musik“¹⁷³ und erstmals im Jahr 1967, ein Jahr nach der Publikation des *Traité des objets musicaux* Pierre Schaeffers, als Radiobeitrag im Westdeutschen Rundfunk Köln ausgestrahlt¹⁷⁴, soll mit ihrer Hilfe „die scheinbar unendliche Fülle empirischer Klangerfahrung auf wenige Klang-Typen“¹⁷⁵ zurückgeführt werden. Wie Smalley, der, obwohl die erste Fassung seiner Spectromorphology knapp 20 Jahre nach Lachenmanns Essay erschien¹⁷⁶, auf die „Klangtypen“ mit keinem Wort eingeht, nimmt Lachenmanns Typologie ihren Ausgangspunkt in der „unmittelbar empirisch-akustische[n] Klang-Erfahrung“.¹⁷⁷ Und wie bei Smalley steht auch bei Lachenmann die Unterscheidung von Klang als Zustand und Klang als Prozess an vorderster Stelle.

Zur „Familie“¹⁷⁸ der Klangzustände zählt Lachenmann den „Farbklang“, den „Fluktuationsklang“ und den „Texturklang“; zu den Klangprozessen dagegen gehören die „Kadenzklänge“, die einfachen Einschwing- und Abbauprozessen folgen und zusätzlich den „Impuls-klang“ beherbergen, sowie der „Strukturklang“, in dem die „Details Funktionen einer Ordnung und Glieder präziser An-Ordnungen“¹⁷⁹

173 Helmut Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden u. a. 2004, S. 1-20.

174 Vgl. a. a. O., S. 429.

175 A. a. O., S. 1.

176 Die erste Fassung seines Aufsatzes erschien im Jahr 1986 unter dem Titel *The Language of Electroacoustic Music*. Vgl. Smalley, *Spectromorphology: explaining sound-shapes* (Anm. 164), S. 107, Fußnote 1.

177 Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik* (Anm. 173), S. 1.

178 A. a. O., S. 17.

179 A. a. O., S. 18.

sind, was im Übrigen für „jede[s] geschlossen konzipierte[] Werk“¹⁸⁰ gelte.

Hier ergibt sich das erste in einer Reihe von Problemen der Lachenmannschen Klangtypologie: Ihrer Klassifizierung mangelt es an klaren Klassengrenzen. Denn wenn einerseits jedes Werk ein einziger Strukturklang ist¹⁸¹, andererseits eine Struktur definiert wird als „Polyphonie von Anordnungen“¹⁸², so kann jeder noch so kurze Klang, insofern er polyphonisch organisiert ist und „eine Eigenzeit [hat], die mit seiner effektiven Dauer identisch ist“¹⁸³ – will heißen: keine Patterns ausbildet –, als Strukturklang bestimmt werden. Damit zugleich wird die Trennung von Morphologie und Syntax aufgehoben. Was im ersten Moment als methodisch innovativ anmuten mag, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als theoretischer Makel: Wenn Trennungen vollkommen fehlen, wird eine Typologie anfällig.

Ein zweites Problem, das vermutlich für alle Theorien gelten dürfte, die sich auf das Hören von Musik gründen, ergibt sich daraus, dass solche Klänge, die ob ihrer Kürze als einzelne nicht erfasst werden können, einer Typologie nur schwer bzw. nur im Verbund mit anderen

180 A. a. O., S. 20. Claus-Steffen Mahnkopf macht darauf aufmerksam, dass der Begriff des „Strukturklanges“ zur Tautologie tendiere. Er schreibt dazu: „Er [Lachenmann, A.K.] nennt ein kurzes Orchesterstück von Webern eine Einheit von Struktur und Klang, ‚einen Strukturklang‘ – andere würden es ein komplettes Stück Musik – Werk – nennen. Es ist nicht sinnvoll, den Begriff der Struktur soweit überzustrapazieren, daß er tautologisch wird.“ Claus-Steffen Mahnkopf, *Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann*, in: Hans-Peter Jahn (Hg.), *Auf (-) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, Hofheim 2005, S. 17.

181 Vgl. Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik* (Anm. 173), S. 20.

182 A. a. O., S. 18.

183 A. a. O., S. 17.

Klängen ähnlich kurzer Dauer einverleibt werden können. Musik, die primär aus einer Kombination äußerst kurzer Klänge besteht – etwa jene von Steven Kazuo Takasugi oder Horacio Vaggione¹⁸⁴ – wäre mit der Klangtypologie Lachenmanns nicht darstellbar.

Ein drittes Problem erwächst wiederum einer Vermischung kategorialer Merkmale. Werden nämlich bei Kadenzklängen und dem Impulsklang dynamische Hüllkurven zu deren Beschreibungen herangezogen, so illustriert Lachenmann den Fluktuationsklang anhand der Parameter Dynamik *und* Diastematik, den Texturklang nur an Tonhöhenverläufen, den Strukturklang schlichtweg an einem Partiturausschnitt aus Stockhausens *Gruppen für drei Orchester*, ohne genauer darauf einzugehen. Es bleibt unklar, welche Parameter an der Konstitution der jeweiligen Klangtypen beteiligt sind.

Schließlich – wir haben das bereits angedeutet – vermag die Klangtypologie Lachenmanns, wie auch die Spectromorphology Smalleys, nur einen geringen Teil musikalischer Stile zu explizieren, namentlich jene am Klang orientierte Strömungen der Neuen Musik. Bereits die Analyse eines Großteils der Musik Johann Sebastian Bachs würde Probleme auf, ganz zu schweigen vom Œuvre Brian Ferneyhoughs, das, wollte man es nicht als einzigen riesigen Strukturklang bezeichnen, zu seiner adäquaten Beschreibung einer differenzierteren Theorie des Strukturklangs bedürfte.

184 Als repräsentative Werke von Takasugi wären die beiden elektronischen Stücke *Iridescent Uncertainty* (2003) und *Jargon of Nothingness* (2005) zu nennen sowie das fast einstündige Musiktheaterwerk *Sideshow* (2009-2015) für Oktett und Zuspield. Als repräsentative Werke Vaggiones dürften die beiden elektronischen Stücke *Préludes suspendus III* (2009) und *Mécanique des fluides* (2014-2015) gelten.

Anders als bei Danckert sind die Morphologien Schaeffers, Smalleys und Lachenmanns¹⁸⁵ innermusikalischen Fragen zugewandt. Das verbindet sie mit vielen jüngeren Autoren, bei denen oftmals der Produktionsprozess in den Blickpunkt rückt. In besonders radikaler Form zeigt sich diese Tendenz bei Aaron Cassidy, der die Behauptung aufstellt, die primäre morphologische Einheit sei die körperliche Geste, und Tonhöhen und Rhythmen, „morphologically speaking, [...] not particularly strong carriers of content on their own.“¹⁸⁶ Mag eine solchermaßen pointierte Bestimmung von musikalischer Morphologie auch einen interessanten Einblick in das kompositorische Denken eines Komponisten der jüngeren Generation vermitteln, einer breiteren Definition von musikalischer Morphologie ist sie kaum zuträglich.¹⁸⁷ Eine solche findet sich woanders: in den Schriften Christian Utz’.

In seinem Text zur Morphologie der Musik Klaus Hubers¹⁸⁸ stellt Utz, gleichsam *en passant*, die folgende, für unsere weiteren Überlegungen äußerst wichtige Frage: „Nach welchen Kriterien werden Gestalt (Morphologie), Zeitlichkeit (Syntax) und ‚Bedeutung‘ der Klangereignisse entwickelt bzw. wahrgenommen?“¹⁸⁹ Damit charakte-

185 Lachenmann verwendet den Begriff der Morphologie in seinem Essay nicht.

186 Aaron Cassidy, *Performative Physicality and Choreography as Morphological Determinants*, in: Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology* (Anm. 139), S. 34.

187 Eine solche breitere Definition anzubieten, ist indes auch nicht Anliegen des Buches. Im Vorwort heißt es: „An international group of composers was invited to consider the musical phenomenon of morphology *in light of their own work*.“ A. a. O., S. 7, Hervorh. A. K.

188 Christian Utz, *Morphologie und Bedeutung der Klänge in Klaus Hubers ‚Miserere hominibus‘. Mit Exkursen zum Verhältnis von Struktur und Kontur und zur dritteltönigen Stimmung*, in: Jörn Peter Hiekel und Patrick Müller (Hg.), *transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, Mainz 2013.

189 A. a. O., S. 134.

risiert Utz die musikalische Morphologie in gleich dreierlei Hinsicht: Erstens, sie steht in Zusammenhang mit musikalischen Gestalten; zweitens, sie unterscheidet sich von einer musikalischen Syntax; drittens – und dies scheint uns das eigentlich Bemerkenswerte an dieser Frage zu sein –, eine musikalische Morphologie orientiert sich nicht vorrangig an der zeitlichen Strukturiertheit von Musik. Dass dieser letzte Punkt bei vielen Autoren auf Widerspruch stoßen würde¹⁹⁰, ist sekundär, wir wollen ihn als erstes Kriterium einer musikalischen Morphologie geltend machen.

Mit der Hintanstellung zeitlicher Aspekte treten zugleich andere, quasi-räumliche Phänomene in den Vordergrund der musikmorphologischen Arbeit. Allen voran sind dies die musikalischen Funktionen, die uns im Kapitel 4.3 genauer beschäftigen werden und die wir an dieser Stelle als Abhängigkeiten bezeichnen wollen, die mitnichten hörbar sein müssen. Dazu zählen auch die musikalischen Latenzen, denen wir bereits im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit begegnet sind und auf die auch der zuvor erwähnte Edwin Nüll (vgl. Fußnote 145) hinweist, wenn er von „latente[n] diatonische[n] Verhältnisse[n]“¹⁹¹ oder, schlichter, von „latente[r] Diatonik“¹⁹² spricht, um die Vermischung der Tongeschlechter zu beschreiben. Die Analyse der nicht-klanglichen Elemente der Musik gehört also ebenso zum Gegenstandsbereich einer

190 Um nur eine gegenteilige Ansicht an dieser Stelle vorzutragen, verweisen wir auf Curtis Roads, der musikalische Morphologie wie folgt definiert: „Morphology in music is a pattern of time-frequency energy.“ Vgl. Curtis Roads, *Composing Electronic Music. A New Aesthetic*, Oxford 2015, S. 326.

191 Nüll, *Béla Bartok. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik* (Anm. 145), S. 73.

192 A. a. O., S. 116.

musikalischen Morphologie wie die Beschreibung musikalischer Gestalten. Wenn wir nunmehr, wie es die vorigen Beispiele nahelegen, die Aufgabe einer musikalischen Morphologie darin erblickten, innermusikalische Phänomene zu untersuchen, so müssten wir die nicht-klanglichen Elemente ebenso in den Werken suchen und nicht außerhalb dieser. Sie wären somit struktural, nicht semantisch. Vor diesem Hintergrund ließe sich folgendes zweites Kriterium einer musikalischen Morphologie vorbringen: Eine musikalische Morphologie ist immer auch Lehre von den musikalischen Strukturen. In gewisser Hinsicht ist dies in der Goetheschen Suche nach dem „geheimen Gesetz“ bereits angelegt. Es sei hier ferner an das Diktum Wilhelm Trolls erinnert: „Gestalt ist nämlich stets mehr, als was sich an ihr der bloß sinnlichen Beobachtung darbietet.“¹⁹³

Wie aber steht es um die Frage nach der Bedeutung musikalischer Elemente? In vielen Definitionen von sprachwissenschaftlicher Morphologie findet sich der Begriff der Bedeutung, wenn die Morpheme, die „kleinsten bedeutungstragenden Elemente“, angeführt werden; und auch eine musikalische Morphologie kann derlei Fragen nicht stillschweigend übergehen. Sebastian Claren weist implizit darauf hin, wenn er in seinem Essay zur Morphologie seines Stückes *Fehlstart* sich das Ziel setzt, „the *meaning* of shape“ in den Blick zu nehmen.¹⁹⁴

Wieder wollen wir vorwegnehmen, was wir in Kapitel 4.4 vertiefen werden, und antworten: Nicht von der Bedeutung handelt die mu-

193 Vgl. Fußnote 59.

194 Sebastian Claren, *Discontinuity and Continuity in Fehlstart (Detail)*, in: Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology* (Anm. 139), S. 52, Hervorh. A. K.

sikalische Morphologie, sondern vom Sinn. Denn während unter „Bedeutung“ die Extension einer Aussage verstanden werden kann – und damit der Bezug auf außer ihr Liegendes –, kann „Sinn“ die Intension einer Aussage bezeichnen, und das heißt: die nur dieser einen Aussage innewohnenden Eigenschaften.¹⁹⁵ Übertragen auf den Bereich der Musik ließe sich nun wie folgt argumentieren: Während die musikalische Bedeutung auf Phänomene außerhalb des einzelnen Musikwerkes verweist und demnach von einer musikalischen Semantik oder Pragmatik erfasst werden müsste, kann musikalischer Sinn gleichsam aus den werkimmanenten Strukturen extrahiert werden. In dieser Hinsicht gleicht die musikalische Morphologie der linguistischen: Auch sie überantwortet Fragen der Bedeutung an die Semantik und Pragmatik. Wir können nunmehr konstatieren: Eine musikalische Morphologie trachtet danach, musikalischen Sinn offenzulegen, nicht aber musikalische Bedeutung.

Abschließend bleibt zu fragen, ob und, falls ja, inwiefern die musikalische Morphologie der Beschreibung musikalischer Elemente mit einer ganz bestimmten Dauer vorbehalten ist. Anders formuliert: Liegt der Gegenstand der Morphologie wirklich nur in der „mittleren Ebene“, jener zwischen musikalischen Kleinstteilchen und musikalischen Formen? Und wenn ja, wo genau liegt diese Ebene, wo verlaufen ihre Grenzen?

195 Vgl. dazu Georg Klaus, s. V. *Bedeutung*, in: ders. und Manfred Buhr, *Philosophisches Wörterbuch. Band 1*, Westberlin¹²1987, S. 200.

In ihrem Text *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik*¹⁹⁶ zeigen Christian Utz und Dieter Kleinrath die Unterschiede von Morphologie und Syntax auf. Aufgabe der Morphologie sei es, die „Gestalthaftigkeit des Materials“¹⁹⁷, mithin die einzelnen „Klangereignisse“¹⁹⁸ zu beschreiben, wohingegen die Syntax deren zeitlicher Organisiertheit¹⁹⁹ und „Verbindung zu übergeordneten Zusammenhängen“²⁰⁰ nachzugehen habe. Die obere Grenze der Morphologie läge demzufolge dort, wo die Syntax – oder, in traditionellerer Formulierung: die musikalische Formenlehre – einsetzt. Die untere Grenze hingegen befände sich – entsprechend der Definition von den kleinsten bedeutungstragenden, im Falle der Musik also: sinntragenden und -verändernden Elementen – dort, wo die Elemente aufhörten, Sinn zu erzeugen. Da musikalischer Sinn, wie wir gesehen haben, sich aus den werkimmanenten Strukturen ableiten lässt und, wie wir hinzufügen möchten, aus der Beziehung

196 Christian Utz und Dieter Kleinrath, *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik*, in: Jürgen Blume und Konrad Georgi (Hg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009*, Mainz 2015, S. 564-596.

197 A. a. O., S. 574.

198 A. a. O., S. 575.

199 Vgl. a. a. O., S. 580.

200 A. a. O., S. 595. Worauf Utz und Kleinrath letztlich zielen – und worauf Utz in *Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik*, in: ders. et al. (Hg.), *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albert Wellmer*, Saarbrücken 2013, S. 61-101 (musik.theorien der gegenwart 5) intensiver eingeht –, ist die Vermittlung von Morphologie und Syntax in einer Morphosyntax, die, wie in der Linguistik auch, die Wechselwirkungen beider Disziplinen vereint, mit dem Ziel, „übergreifende Prinzipien der Gestaltung musikalischer Kunstwerke im post-tonalen Kontext“ (Utz und Kleinrath, *Klangorganisation*, S. 595) herauszuarbeiten.

zweier Elemente zueinander ergibt²⁰¹, nicht aber aus deren jeweiliger Beschaffenheit, definiert sich ein musikalisches Morphem – oder „Museum“, um den von Charles Seeger geprägten Begriff an dieser Stelle einzuführen²⁰² – dadurch, dass es das kleinste Element ist, das zu einem anderen Element in Beziehung steht und imstande ist, auf die musikalische Faktur verändernd einzuwirken. Die kleinsten sinntragenden Elemente können also, je nach Stilistik, von gänzlich unterschiedlicher Dauer sein. Ein Blick in den Bereich der *Computer Music* bestätigt diese unsere Annahme: Während in der traditionellen Instrumental- und Vokalmusik der einzelne Ton gemeinhin als kleinstes Element gilt, so hat sich dies in der unter dem Namen „Microsound“ firmierenden Strömung der elektronischen Musik grundlegend geändert, in der – vergleichbar mit der Welt der Teilchenphysik, die das Winzigste (Quarks, Leptonen, Hadronen, Gluonen, Bosonen usw.) zum Bestandteil ihrer Arbeit erhebt – sogenannte *Grains* (Körner), musikalische Kleinstteilchen mit einer Dauer von oft nur wenigen Tausendstelsekunden, die Bausteine der Kompositionen darstellen.²⁰³ Umgekehrt ließen sich Stücke imaginieren, deren kleinste Elemente aus größeren Gebilden denn dem einzelnen Ton bestünden, etwa aus einer bestimmten akkordischen Mixtur.

Die zuvor aufgeworfene Frage können wir demgemäß wie folgt beantworten: Die musikalische Morphologie ist verschränkt mit der

201 Vgl. dazu Kapitel 4.4, S. 152-155.

202 Vgl. Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, in: *Journal of the American Musicological Society* (1960) 13, No. 1/3, S. 224-261. Vgl. zum Museum Kapitel 5.2 der vorliegenden Arbeit.

203 Vgl. Curtis Roads, *Microsound*, Cambridge und London 2001, S. 3.

Dauer des Klangereignisses, ohne sich jedoch darauf reduzieren zu lassen. Unsere vorigen Kriterien um ein weiteres ergänzend, können wir nunmehr musikalische Morphologie wie folgt definieren: *Die musikalische Morphologie untersucht musikalische Gestalten und Strukturen und beabsichtigt musikalischen Sinn offenzulegen, indem sie die kleinsten sinntragenden und -verändernden musikalischen Elemente untersucht. Sie ist nicht vorrangig an der zeitlichen Strukturiertheit von Musik interessiert, aber mit ihr verwoben.*

Und so dürfte das, was Günther Schmid von einer naturwissenschaftlichen Morphologie fordert, auch in den Aufgabenbereich einer musikalischen fallen: „das, was bei anderen gelegentlich und zufällig abgehandelt ist, zu ihrem Hauptgegenstand [zu] mach[en]“.²⁰⁴

204 Schmid, *Über die Herkunft der Ausdrücke Morphologie und Biologie. Geschichtliche Zusammenhänge* (Anm. 1), S. 613.

4. STRUKTUR

4.1 Musik und Struktur: Einführung

„[W]hat can ‚figure‘, ‚gesture‘, ‚melody‘, ‚motive‘, and so on mean *today*?“, fragen Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox und Wolfram Schurig im Vorwort des von ihnen herausgegebenen Buches „Musical Morphology“.¹ Es ist dies genau die Frage, die zu beantworten auch wir uns bemühen wollen, ist sie doch der Definition von musikalischer Morphologie, wie wir sie am Ende des vorigen Kapitels vorlegten, eingeschrieben. Dort schrieben wir: „Die musikalische Morphologie untersucht musikalische Gestalten und Strukturen und beabsichtigt musikalischen Sinn offenzulegen, indem sie die kleinsten sinntragenden und -verändernden musikalischen Elemente untersucht.“ Und was sind Figuren, Gesten, Melodien und Motive anderes denn Gestalten?

Doch wäre, beschäftigten wir uns sogleich mit letzteren, gerade jene Hälfte der musikalischen Morphologie beleuchtet, die der anderen, welche ihr doch das Fundament bereiten sollte, nachfolgen müsste. Anders gewendet: Erst wenn wir wissen, was musikalische Strukturen sind, können wir die Untersuchung musikalischer Gestalten angehen. Wir dürfen annehmen, dass Schurig uns hierbei beipflichtete, denn er

¹ Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Foreword*, in: dies., *Musical Morphology*, Hofheim 2004, S. 7 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 2).

schreibt: „Shape is materialized structure“² – was, übersetzt man „shape“ mit „Gestalt“ und nicht etwa mit „Umriss“ oder „Kontur“, impliziert, dass einer Analyse musikalischer Gestalten eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der musikalischen Struktur vorangehen muss.

Bevor wir uns im fünften Kapitel mit den musikalischen Gestalten beschäftigen, wollen wir in diesem vierten Kapitel vier Fragen klären: Erstens: Was sind musikalische Strukturen? Zweitens: Wie hängen diese mit der französischen Geistesströmung des Strukturalismus zusammen? Drittens: Welche Methoden des Strukturalismus sind geeignet, um musikalische Strukturen zu analysieren? Viertens: Wie könnte eine solche Analyse aussehen?

In Kapitel 4.2 tauchen wir ein in die Anfänge des strukturalistischen Denkens, das im Frankreich der 1960er Jahre zu einem alle Bereiche des Denkens durchdringenden Paradigma avancieren wird. Wir greifen einige wichtige Begriffe des Strukturalismus heraus, bringen Beispiele aus dem Bereich der Musik vor und stellen uns die Frage, inwiefern Helmut Lachenmanns dialektischer Strukturbegriff mit jenem französischen korrespondiert.

In Kapitel 4.3 wenden wir uns den musikalischen Strukturen zu. Wir befassen uns mit der Geschichte des Begriffs der musikalischen Struktur und arbeiten, uns auf ein Essay Gottfried Michael Koenigs stützend, eine eigene Definition des Begriffes heraus.

2 Wolfram Schurig, *Musical Morphology: On the Connection between Structure, Shape, and Transformation*, in: a. a. O., S. 198.

In Kapitel 4.4 verfolgen wir das Ziel, die dritte der obigen vier Fragen zu beantworten. Wir arbeiten Kennzeichen strukturalistischer musikalischer Analysen heraus, rekurrieren auf Begriffe, die uns in Kapitel 4.2 begegnet sind, führen andere ein und schließen mit einem Beispiel, das die einzelnen Schritte einer strukturalistischen Analyse vorführt.

In Kapitel 4.5 schließlich skizzieren wir das „Strukturnetz“, von dem wir in den vorigen drei Unterkapiteln gelegentlich gesprochen haben werden: eine auf Methoden der Statistik zurückgreifende Darstellungsmethode musikalischer Strukturen, mithilfe deren wir einige Aspekte der Musik Xenakis', Beethovens, Schönbergs, Bachs, Mozarts und Stockhausens visualisieren. Dem skizzenhaften Charakter dieses Kapitels geschuldet, werden wir einige der zuvor behandelten Begriffe in die Konstruktion des Strukturnetzes einbeziehen, andere nicht.

4.2 Zur Geschichte des Strukturalismus

Der C-Dur-Dreiklang in Alban Bergs *Wozzeck*, in der ersten Szene des zweiten Akts [...], ist im Bergschen Kontext ein atonales Gebilde und trägt zugleich seine tonale Herkunft als heruntergekommene, so gebrochene, letztlich verweigerterte in sich¹,

schreibt Helmut Lachenmann im Jahr 1990 in seinem Essay *Zum Problem des Strukturalismus*. Der Dreiklang werde eben durch diesen „Brechungs-Vorgang“ strukturell neu bestimmt, die Wahrnehmung auf diesem Wege zu einer „befreiten“.²

Diesem Postulat Lachenmanns gehen Reflexionen zum Begriff des musikalischen Strukturalismus voraus. „Strukturalistisch“ ist bei Lachenmann gleichbedeutend mit „serialistisch“: Der strukturalistische Ansatz, der den Komponisten der 1950er Jahre neue Perspektiven eröffnet habe, habe darin bestanden, die Musik von ihrem Sprachcharakter zu befreien und mit der Neuformulierung des Materialbegriffs³ zugleich den gängigen Musikbegriff aus den Angeln zu heben.⁴ „Strukturell“ war also das seriell Komponierte. Als Vorläufer solch struktura-

1 Helmut Lachenmann, *Zum Problem des Strukturalismus*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 2004, S. 90.

2 Vgl. ebenda.

3 Dass die Regeln und Beziehungen, mit denen die Serialisten operierten, auf „den physikalischen Grundbestimmungen von Klang und Zeit“ basierten (vgl. a. a. O., S. 83), ist schlichtweg falsch. Für einige Stücke des französischen Spektralismus mag dies Gültigkeit besessen haben; die Verfahren des seriellen Komponierens, mitsamt ihren in Matrizen geordneten und durch Permutationsregeln generierten Zahlenreihen, waren dahingegen eines anderen, abstrakteren Gepräges.

4 Vgl. a. a. O., S. 83.

listischen Komponierens führt Lachenmann die Zweite Wiener Schule an, wohingegen die Vertreter des auf den Strukturalismus folgenden „Neo-Strukturalismus“, gegen den sich Lachenmanns Aufsatz wendet, namentlich nicht ausgewiesen werden.⁵

Eines der Anliegen Lachenmanns liegt darin, die Differenz seines ästhetischen Programms gegenüber jenem der von ihm abfällig als „Strukturmanieristen“⁶ betitelten deutlich zu machen. Ihrem „epigonalen“ Begriff der Struktur stellt er den seinigen gegenüber, der im „Strukturklang“ gipfelt, jenem Phänomen, auf das er erstmals in seinem Essay *Klangtypen der Neuen Musik* (1966)⁷ zu sprechen kam. Strukturen bezeichnet Lachenmann als „dialektische Wahrnehmungsobjekte“⁸, seine Auslegung des Strukturalismus als „dialektischen Strukturalismus“.⁹ Das schließt erwartungsgemäß eine syntaktische Komponente ein, die Lachenmann denn auch seinem Strukturbegriff einverleibt.¹⁰ Ferner erweitert Lachenmann seinen dialektischen Strukturbegriff um eine genealogische Komponente: „Musikalische Strukturen beziehen ihre Kraft einzig und allein aus dem bewußten und unbewußten Widerstand, aus ihrer Reibung mit den bereits herrschenden Da-

5 A. a. O., S. 83 und 86. In dieser Veröffentlichung wurde eine noch in der Erstveröffentlichung enthaltene Fußnote getilgt, in der zwar auch keine Namen genannt werden, die aber doch deutlich zeigt, gegen wen Lachenmann polemisiert: gegen die „Epigonen“ Brian Ferneyhoughs. Lachenmann wird die damals noch junge Strömung des Komplexismus gemeint haben. Vgl. Helmut Lachenmann, *Über Strukturalismus*, in: *Musik Texte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 36, Oktober 1990, S. 23.

6 Vgl. ebenda.

7 Vgl. a. a. O., S. 17-20.

8 Lachenmann, *Zum Problem des Strukturalismus* (Anm. 1), S. 87.

9 A. a. O., S. 83.

10 Vgl. a. a. O., S. 87.

seins- und Bewußtseinsstrukturen.“¹¹ Auf diese Weise gelangt Lachenmann zu seinem Postulat: „Herrschende Strukturen als vorweg im Material wirkende brechen, das bedeutet: die konkreten Klangelemente dieser Strukturen aus ihrem bereits herrschenden [...] Zusammenhang herauslösen“.¹²

Lachenmanns Essay ist kein begriffstheoretischer. Weder geht es ihm darum, den Begriff des „Strukturalismus“ in seinem geschichtlichen Werden zu beschreiben, noch Charakteristika des im Frankreich der 1960er Jahre omnipräsenten strukturalistischen Paradigmas herauszuarbeiten. „Strukturalistisch“ fungiert vorrangig als ein mit bestimmten künstlerischen Strömungen im Zusammenhang stehendes Schlagwort, von dem abzusetzen sich Lachenmann bemüht, ohne es jedoch gänzlich preiszugeben. Was aber bedeutet „Strukturalismus“? Welcherart sind seine Standpunkte, was seine Eigenschaften? Und wie steht er in Zusammenhang mit der Position Lachenmanns?

Die Geschichte des Strukturalismus beginnt mit einem Buch. Genauer: Mit einem Buch, das drei Jahre nach dem Tod seines Autors veröffentlicht wurde, weder von ihm geschrieben noch autorisiert wurde¹³ und vermöge dessen ihm später Ruhm beschieden ist: Posthum wird er zum Begründer der modernen Sprachwissenschaft gekürt. Die Rede ist vom *Cours de linguistique générale*¹⁴, jenem „kleinen roten Buch“ des Basisstrukturalisten¹⁵, das dem Schweizer Sprachwissenschaftler Fer-

11 A. a. O., S. 89 f.

12 A. a. O., S. 90.

13 Vgl. Hilke Elsen, *Linguistische Theorien*, Tübingen 2014, S. 45.

14 Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin³2001.

15 François Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens*,

dinand de Saussure zugeschrieben wird und bei dem es sich um eine auf Hörernachschriften basierende Rekonstruktion dreier Vorlesungsreihen vonseiten zweier seiner Schüler handelt, die mit den Vorlesungsmanuskripten Saussures jedoch nicht verglichen werden konnten, da er letztere zu vernichten pflegte.¹⁶

Angetrieben durch die Ungenügenserfahrungen¹⁷ mit den theoretischen und methodischen Werkzeugen der ubiquitären atomistischen und historistisch orientierten Sprachwissenschaft seiner Zeit¹⁸, avanciert Saussure im *Cours* zu jenem scharfen Kritiker, der die Sprachwissenschaft zu revolutionieren gedenkt durch eine Sprachtheorie, die weniger die Elemente selbst als vielmehr die zwischen ihnen obwaltenden Beziehungen¹⁹, genauer: die Differenzialität binärer Objekte, der *Zeichen*, zu ihrem Gegenstand machen solle. Verkürzt und pointiert ausgedrückt, lässt sich das im *Cours* ausgebreitete Programm auf folgende Formel bringen: Die Sprache ist ein System, in dem die Relationen wesentlich sind und nicht die Gegenstände. Saussure, der in seinen Studienjahren selbst noch historischen Studien nachging²⁰, geht damit weit über die seinerzeit verbreitete, von der Romantik beeinflusste Sprachwissenschaft hinaus, die „die Sprachen in Analogie zu den lebenden

1945-1966, Hamburg 1996, S. 79.

16 Anton Hügli und Poul Lübcke (Hg.), s. V. *Saussure, Ferdinand de*, in: *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Hamburg 1991, S. 509 f.

17 So die Formulierung Ludwig Jägers im Vorwort von Ferdinand de Saussure, *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlaß*, Frankfurt am Main 2003, S. 12.

18 Vgl. Elsen, *Linguistische Theorien* (Anm. 13), S. 49.

19 Vgl. Wolfgang Motsch, *Zur Kritik des sprachwissenschaftlichen Strukturalismus*, Berlin 1974, S. 43.

20 Vgl. ebenda.

Organismen als Sprachfamilien mit Stammbaum“²¹ ansah. Zugleich lässt er den von ihm gering geachteten Positivismus der Junggrammatiker²² hinter sich, aus dessen Schule er hervorgegangen ist²³. Die wichtigsten oppositionellen Begriffspaare des *Cours*, die zudem das Vokabular nicht nur der strukturellen Linguistik, sondern des Strukturalismus *in summa* prägen, sollen im Folgenden Erwähnung finden: *langue* und *parole*, *signifiant* und *signifié*, Synchronie und Diachronie, Syntagma und Paradigma.

Die erste Unterscheidung, die Saussure trifft, ist jene zwischen *langue* und *parole*, mithin zwischen Sprache und Sprechen (Rede). Ist *langue* die Sprache als überindividuelles „System miteinander in Beziehung stehender Zeichen“²⁴, so ist *parole* die Rede des Einzelnen, „das individuelle Moment im Sinne der psychosomatischen Wirklichkeit des einzelnen Sprechaktes“.²⁵ Die Sprache ist demnach „sozial, nichtlinear und trägt psychischen Charakter“²⁶, das Sprechen hingegen ist „individuell, linear, trägt physikalischen Charakter.“²⁷ Die Beziehungen zwischen *langue* und *parole* sind dabei nicht interdependent, sondern – in den Worten Louis Hjelmslevs, auf den in Kürze zurückzu-

21 Günther Schiwy, *Der französische Strukturalismus. Mode. Methode. Ideologie*, Reinbek 1969, S. 38.

22 Vgl. Elsen, *Linguistische Theorien* (Anm. 13), S. 49.

23 Vgl. Waltraud Bumann, s. V. *Sprachphilosophie*, in: Alwin Diemer und Ivo Frenzel (Hg.), *Das Fischer Lexikon. Philosophie*, Frankfurt am Main 1967, S. 318.

24 Ju D. Apresjan, *Ideen und Methoden der modernen strukturellen Linguistik. Kurzer Abriß*, Berlin 1971, S. 36.

25 Giulio C. Lepschy, *Die strukturelle Sprachwissenschaft. Eine Einführung*, München ²1969, S. 36.

26 Apresjan, *Ideen und Methoden der modernen strukturellen Linguistik. Kurzer Abriß* (Anm. 24), S. 36.

27 Ebenda.

kommen sein wird – „determiniert“²⁸: Das Sprechen muss sich dem Regelsystem der Sprache unterwerfen, ist ihm letztlich untergeordnet in der Art eines einseitigen Abhängigkeitsverhältnisses. Zugespitzt formuliert: Ohne Sprache kein Sprechen. Damit ist die Sprache „genauso unabhängig vom Sprechen [...] wie die Regeln des Schachspiels von der Austragung einer beliebigen Partie durch zwei Spieler.“²⁹

Die Begriffe *langue* und *parole* selbst stehen in einem korrelativen Verhältnis zueinander.³⁰ Nur kraft des anderen Begriffes wird der eine zu einem sinnvollen. Dieses Denken in Paarigkeiten, in Dichotomien, die das gesamte Denken Saussures – wie auch das gesamte strukturalistische Denken – durchzieht, verweist zugleich auf die grundlegende Programmatik des Saussureschen Wissenschaftsverständnisses: Es gibt zwei voneinander geschiedene Sphären, ein Innen und ein Außen, die in ihrer Relationalität die Dinge konstituieren. So auch die Sprachwissenschaft: Sie lasse sich scheiden in eine innere und eine äußere Linguistik.³¹ Während erstere sich mit dem inneren Bau der Sprache beschäftigt, erforscht letztere die Beziehungen der Sprache zur Geschichte, Politik, Literatur, geographischen Gegebenheiten usw. Zwischen innerer und äußerer Linguistik besteht keine notwendige Beziehung.³² Wieder kann anhand der berühmten Saussureschen Analogie

28 Vgl. Louis Hjelmslev, *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, München 1974, S. 29 (Linguistische Reihe, Band 9).

29 Apresjan, *Ideen und Methoden der modernen strukturellen Linguistik. Kurzer Abriß* (Anm. 24), S. 36.

30 Vgl. Lepschy, *Die strukturelle Sprachwissenschaft. Eine Einführung* (Anm. 13), S. 26.

31 Vgl. Apresjan, *Ideen und Methoden der modernen strukturellen Linguistik. Kurzer Abriß* (Anm. 24), S. 34.

32 Vgl. a. a. O., S. 35.

mit dem Schachspiel³³ diese dichotomische Beziehung exemplifiziert werden: Dass das Spiel einst seinen Weg aus Persien nach Europa gefunden hat, ändert nichts an seinem Regelwerk und ist daher den äußeren Bedingungen zuzurechnen.³⁴

Wir sagten bereits, die *langue* sei ein System von Zeichen. Dies gilt es an dieser Stelle zu präzisieren. Der Sauresche Zeichenbegriff behält die Zweistelligkeit des Zeichens in der Gegenüberstellung von *signifiant* und *signifié* (bzw. Signifikant und Signifikat oder auch Sinn und Lautbild) bei, wie sie bereits bei John Locke ausgebildet ist, modifiziert sie aber dahingehend, dass beide Seiten des Zeichens gleichermaßen psychisch sind.³⁵ Das *signifiant* – das Bedeutende, das akustische Bild – ist dementsprechend der psychischen Ordnung genauso zugehörig wie das *signifié* – das Bedeutete, der Begriff. Und doch sind „die Zeichen, deren System die *langue* darstellt, [...] keine Abstraktionen, sondern Realitäten, die [...] erschöpfend dargestellt werden können.“³⁶ Dies liegt nicht zuletzt am Systemcharakter der Sprache, der sich darin äußert, dass – wie wir oben bereits anmerkten – nicht das Material der sprachlichen Einheiten wesentlich ist, sondern die Menge und Modalität der Beziehungen, die diese Einheiten eingehen. Ein bildlicher Vergleich mag diesen Sachverhalt abermals illustrieren: Ob die

33 Vgl. de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (Anm. 2), S. 104-106.

34 Vgl. Apresjan, *Ideen und Methoden der modernen strukturellen Linguistik. Kurzer Abriss* (Anm. 24), S. 35.

35 Vgl. Peter Prechtel, s. V. *Zeichen*, in: ders. und Franz-Peter Burkard (Hg.), *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 2008, S. 696.

36 Lepschy, *Die strukturelle Sprachwissenschaft. Eine Einführung* (Anm. 25), S. 36.

Figuren eines Schachspiels aus Holz, Elfenbein, Metall oder Glas sind, ist für das System ohne Bedeutung.³⁷

Angenommen, in einer Sprache wandelten sich die Laute [i], [e] und [æ] zu [e], [æ] und [a], behielten aber sonst ihre Relationen bei, so veränderte sich in der Sprache zwar die Materialität, nicht aber das System selbst. Dies führt Ju. D. Apresjan zu dem Schluss, dass ein Phonemsystem letztlich durch andere Substanzen realisiert werden könne, etwa durch Tastempfindungen oder Farbtöne.³⁸ Wenngleich solch eine These zunächst drastisch anmuten mag, „[m]an kann [...] keine gewichtigen logischen Einwände dagegen anbringen, und einige experimentelle Fakten bestärken diese These sogar.“³⁹ Wir wollen sie bei dieser Gelegenheit mit einem Beispiel aus der Musik stützen: Das System „Tonalität“⁴⁰ lässt sich realisieren mit einem klassischen Orchester oder einem analogen Synthesizer und ist selbst als ein auf der Festplatte eines Computers gespeicherter Binärcode nicht weniger gegenwärtig als während der Aufführung einer Symphonie. Es bleibt unberührt von seiner materialen Realisierung. Dies zeigt auch, dass die Instrumentation eines Stückes selbst weder systemkonstituierend noch -verändernd sein kann, sondern dem System der Tonalität ein nur äußerliches, beigefügtes Moment bleibt.

37 Vgl. Apresjan, *Ideen und Methoden der modernen strukturellen Linguistik. Kurzer Abriß* (Anm. 24), S. 37.

38 Vgl. a. a. O., S. 37 f.

39 A. a. O., S. 38.

40 Eine genauere Bestimmung des Begriffes des musikalischen Systems wird im nächsten Kapitel vorgenommen.

Die dritte Saussursche Unterscheidung⁴¹, die für uns von Relevanz ist, ist jene zwischen Synchronie und Diachronie. Genau genommen handelt es sich um zwei Methoden, mit denen das System „Sprache“ untersucht werden kann. In der Linguistik vor Saussure war der diachronische Gesichtspunkt maßgebend, in dem Herkunft und geschichtlicher Wandel der sprachlichen Elemente erforscht wurden.⁴² Die synchronische Methode hingegen beschäftigt sich mit dem inneren Bau des sprachlichen Systems⁴³ und ist insofern zukunftsweisend, als sie die Forderung amerikanischer Strukturalisten vorwegnimmt, „sich bei der Beschreibung eines Sprachzustandes historischer Betrachtungen zu enthalten.“⁴⁴

Das Verhältnis der Begriffe Synchronie und Diachronie ist gleichwohl nicht korrelativ, sondern asymmetrisch⁴⁵: Der Synchronie gebührt der Vorrang. Kann nämlich die synchronische Forschung unabhängig von der diachronischen betrieben werden, so gilt dies umgekehrt nicht. Die Diachronie hat die Synchronie zur Voraussetzung und muss sich zur Aufgabe machen, die Transformationen zwischen Sprachzuständen zu erforschen.⁴⁶ Die Analogie mit dem Schachspiel funktioniert auch hier: Jede beliebige Stellung kann als von den vorherigen völlig losgelöst betrachtet werden. „[D]erjenige, der die ganze

41 Wolfgang Motsch weist darauf hin, dass die Trennung von synchronischer und diachronischer Betrachtung bereits in der positivistischen Soziologie Auguste Comtes vorgenommen wurde. Vgl. ders., *Zur Kritik des sprachwissenschaftlichen Strukturalismus* (Anm. 19), S. 48.

42 Vgl. Günther Schiwy, *Neue Aspekte des Strukturalismus*, München 1973, S. 42.

43 Vgl. Apresjan, *Ideen und Methoden der modernen strukturellen Linguistik. Kurzer Abriss* (Anm. 24), S. 35.

44 Lepschy, *Die strukturelle Sprachwissenschaft. Eine Einführung* (Anm. 25), S. 35.

45 Vgl. a. a. O., S. 26.

46 Vgl. ebenda.

Partie mit angesehen hat, hat nicht den leisesten Vorteil vor dem, der neugierig hinzukommt, um im kritischen Moment die Stellung auf dem Schachbrett zu überblicken“.⁴⁷

Streng genommen ist jede Partituranalyse demnach eine synchronische. Das Blickfeld mag differieren: Eine der Motivik verpflichtete Analyse untersucht für gewöhnlich nur einen bis wenige Takte, dahingegen eine Analyse musikalischer Form längere Abschnitte der Partitur berücksichtigt. Letztlich aber ist selbst eine Untersuchung des Gestaltwerdens – zum Beispiel einer Melodie – nur sinnvoll vor dem Hintergrund, dass der Analytiker vorab die Gestalthaftigkeit als ganze überblickt. Diachronisch im eigentlichen Sinne wäre eine musikalische Analyse nur, wenn sie sich im Akt des Hörens vollzöge oder wenn sie intertextuell vergliche, etwa wie sich Thematik im gesamten Oeuvre Beethovens veränderte.

Schließlich unterscheidet Saussure die syntagmatischen und die assoziativen bzw. paradigmatischen Beziehungen zwischen den Zeichen. Syntagmatische Beziehungen bilden sich *in praesentia* auf der horizontalen Achse zwischen Einheiten aus, die aufeinanderfolgen, z. B. zwischen den phonetischen Einheiten *t* und *d* in *Tadel*.⁴⁸ Paradigmatische Beziehungen andererseits ergeben sich *in absentia* aus der Opposition eines Gliedes mit einem anderen, das seinen Platz an der gleichen Position auf der vertikalen Achse einnehmen kann.⁴⁹ Ein Beispiel dafür wären die Beziehungen zwischen den phonetischen Einheiten *T*

47 de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (Anm. 14), S. 106.

48 Vgl. Lepschy, *Die strukturelle Sprachwissenschaft. Eine Einführung* (Anm. 25), S. 25 und 38.

49 Vgl. a. a. O., S. 38.

und *D* in *Taube* und *Daube*.⁵⁰ Wieder hängen die beiden Begriffe „Syntagmatik“ und „Paradigmatik“ voneinander ab; ihr Verhältnis ist korrelativ.⁵¹

Syntagmata und Paradigmata sind der Musik gleichermaßen eigentümlich. Im System „Tonalität“ sind die Beziehungen zwischen aufeinanderfolgenden Akkorden – z. B. in der Akkordabfolge S - (D⁷) - Tp – syntagmatischer Art. Die Zwischendominante (D⁷) bezieht ihren Wert aus ihrem Verhältnis zu den beiden sie umrahmenden Akkorden. Paradigmatische Beziehungen auf der anderen Seite ergeben sich aus dem Verhältnis des jeweiligen Akkordes zu denjenigen Akkorden, die stellvertretend seinen Platz einnehmen können, die gleichsam „mitgedacht“ bzw. „mitgehört“ werden, ohne präsent zu sein. Jede Dur-Subdominante S steht somit in einem paradigmatischen Verhältnis zu ihren möglichen Stellvertreterakkorden (s, Sp, sp, S⁶, s⁶, S⁶⁵, s⁶⁵, SS, ss, DD, usw.).

Im Zusammenhang mit dem Entwurf von Sprache als Zeichensystem entwirft Saussure die Idee einer Semiologie, einer allgemeinen Wissenschaft von Zeichensystemen, in der die Linguistik zwar einen untergeordneten, aber zugleich privilegierten Platz einnimmt.⁵² Genau diese Bestimmung der Linguistik als eine sich mit den Zeichen beschäftigende Wissenschaft ist, so François Wahl, symptomatisches Kennzeichen der strukturalistischen Methode, da „sich unter dem Namen Strukturalismus alle Wissenschaften vom Zeichen, der Zeichensysteme,

50 Vgl. a. a. O., S. 25.

51 Vgl. a. a. O., S. 26.

52 Vgl. Schiwy, *Der französische Strukturalismus. Mode. Methode. Ideologie* (Anm. 21), S. 42.

gruppieren.“⁵³ Saussure, postum zum Gründungsvater des strukturalistischen Programms stilisiert, kann folglich bezeichnet werden als „Strukturalist, aber ohne es zu wissen.“⁵⁴

Wie hätte er es auch wissen können? Der Begriff des Strukturalismus existierte damals noch nicht. Erst im Jahr 1939, 26 Jahre nach seinem Tode, fungiert der Terminus erstmalig als programmatischer in einem Artikel Louis Hjelmslevs zur „strukturellen Sprachwissenschaft“.⁵⁵ Saussure selbst hat im *Cours* das Wort „Struktur“ nur an drei Stellen verwendet⁵⁶ und benutzt an dessen Stelle „System“.⁵⁷ Und doch ist der Zusammenhang zwischen dem Wissenschaftsverständnis Saussures und jenem des Strukturalismus nicht bloße Konstruktion einer Generation, die das Programm ihres gesuchten und in der Position eines längst vergessenen Außenseiters gefundenen Vaters zugunsten ihrer eigenen Ansinnen modifiziert – wie es bei Anton Webern der Fall war, der zeitlebens motivisch komponiert hat und vom kompositorischen Denken der jungen, punktuell komponierenden Serialisten meilenweit entfernt war. Es ist das Postulat von der Verwobenheit von Sprache und Denken, das Saussure und den Strukturalismus aufs Engste miteinander verflechten. Ju. D. Apresjan äußert sich anerkennend im Jahr 1971: „Ihm [Saussure, A. K.] verdanken wir das treffende Gleichnis für die Untrennbarkeit von Sprache und Gedanken: Beide

53 François Wahl (Hg.), *Einführung in den Strukturalismus*, Frankfurt am Main 1973, S. 11; kursiv im Original.

54 Niels Brügger und Orla Vigsø, *Strukturalismus*, Paderborn 2008, S. 11.

55 Vgl. Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens* (Anm. 15), S. 14.

56 Vgl. a. a. O., S. 13.

57 Vgl. Adam Schaff, *Strukturalismus und Marxismus. Essays*, Wien 1974, S. 17.

sind sowenig voneinander zu trennen wie zwei Seiten eines Blattes Papier.“⁵⁸ Allein, dass Sprache und Denken sich nicht pauschal in eins setzen lassen und dass solch eine Gleichsetzung einer verkürzten Sichtweise des Denkens an sich gleichkommt, kam bereits im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit zur Sprache.

Mag Saussure, was die Verbindung von Sprache und Denken angeht, auch Pionier auf dem Gebiet der Linguistik gewesen sein, er war kein einsamer Prophet *avant la lettre*. Obgleich die Geburtsdaten Saussures und Ludwig Wittgensteins 32 Jahre voneinander trennen, fällt die Entstehungszeit des *Tractatus logico-philosophicus* doch fast in dieselbe Zeit wie die Vorlesungen Saussures, die die Grundlage des *Cours* bilden.⁵⁹ Dieses bedeutende Frühwerk der analytischen Philosophie vertritt jenen Grundsatz, der dem Denken Saussures und einigen seiner Zeitgenossen wie Gottlob Friedrich Ludwig Frege oder Bertrand Russell eigen ist: „Die Analyse der Sprache ist zugleich Analyse des Denkens und unserer Vorstellungen über die Welt.“⁶⁰ Der Strukturalismus ist diesem Grundsatz *grosso modo* verpflichtet, wobei der Begriff der Sprache getreu Louis Hjelmslev sehr allgemein gefasst werden

58 Apresjan, *Ideen und Methoden der modernen strukturellen Linguistik. Kurzer Abriß* (Anm. 24), S. 42.

59 Saussure hielt seine Vorlesungen zwischen 1906 und 1911, Wittgensteins *Tractatus* geht auf Studien zurück, die er 1913 begann. Vgl. dazu Hügli und Lübcke (Hg.), s. V. Wittgenstein, Ludwig Josef Johann, in: *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart* (Anm. 16), S. 625 f. und Lepschy, *Die strukturelle Sprachwissenschaft. Eine Einführung* (Anm. 26), S. 34.

60 Peter Prechtel, s. V. *Sprachphilosophie, analytische*, in: ders. und Franz-Peter Burkard (Hg.), *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen* (Anm. 35), S. 579.

müsste als „autonome Einheit von internen Abhängigkeiten“.⁶¹ Diese starke Bindung des strukturalistischen Denkens an die Systemizität des Sprachlichen dürfte auch die Abwehrhaltung einiger Strukturalisten gegenüber ästhetischen Fragestellungen erklären. Algirdas Julien Greimas scheinen die ästhetischen Kategorien geradezu „beunruhigend“ zu sein: Sie seien nicht ausreichend formalisiert und daher unwissenschaftlich.⁶² Es ist also die „sprachliche Wende“, der *linguistic turn*, der die Erklärung dafür liefern kann, dass ein altes Konzept aus der Linguistik zur Entstehung eines neuen – des strukturalistischen – Paradigmas führen konnte.⁶³ Doch sollte es noch eine Generation dauern, bis der Strukturalismus als Geistesströmung in Frankreich Einzug hält, das Bollwerk der altherwürdigen Sorbonne anficht, schließlich unterminiert⁶⁴ und später derart zur Mode wird, dass „sogar der Trainer der Fußballnationalmannschaft in den sechziger Jahren eine ‚strukturalistische‘ Umorganisation seiner Mannschaft ankündigte, um ihre Ergebnisse zu verbessern.“⁶⁵ In dieser intermediären Generation sind zwei der bedeutendsten, direkt von Saussure abstammenden Schulen die Prager Schule und der Cercle Linguistique de Copenhague.⁶⁶

61 Louis Hjelmslev, *Aufsätze zur Sprachwissenschaft*, Stuttgart 1974, S. 56.

62 Vgl. Brügger und Vigsø, *Strukturalismus* (Anm. 54), S. 66.

63 Vgl. dazu Reiner Ruffing, *Einführung in die Geschichte der Philosophie*, Paderborn 2007, S. 218.

64 Vgl. Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens* (Anm. 15), S. 281-295 und ders., *Geschichte des Strukturalismus. Band 2: Die Zeichen der Zeit, 1967-1991*, Hamburg 1997, S. 166-175.

65 Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens* (Anm. 15), S. 9.

66 Die Sprachtheorie Bloomfields hingegen trage überwiegend eigenständige Züge und könne in die Filiation nicht mit einbezogen werden, so Wolfgang Motsch in: ders., *Zur Kritik des sprachwissenschaftlichen Strukturalismus* (Anm. 19), S. 49.

Die Absage an den Atomismus der Junggrammatiker und die Auffassung von Sprache als System⁶⁷ verbindet die Prager Schule, die sich 1926 nach einem in Prag gehaltenen Vortrag des deutschen Sprachwissenschaftlers Henrik Becker bildet⁶⁸, mit anderen strukturalistischen Schulen. Doch anders als andere Schulen hebt sie die starre, von Saussure in die Linguistik eingeführte, Trennung von *langue* und *parole* auf und relativiert zudem das Primat der Synchronie. Ihre eigentliche Aufgabe sieht sie darin, das funktionale Moment der Sprache hervorzuheben gegenüber dem formalen.⁶⁹ Sie beschreibt Sprache anhand konkreten Sprachmaterials⁷⁰ und wendet sich der bis dahin weitgehend außer Acht gelassenen poetischen Sprache zu.⁷¹ Roman Jakobson, der bis zu seiner Emigration dem Russischen Formalismus des Moskauer Kreises als Gründungsmitglied angehört hat, verfasste sogar selbst Gedichte. Ferner geht die Einführung einer neuen linguistischen Disziplin durch Jakobson und den Fürsten Nicolai Trubetzkoy, von dem Antoine Meillet sagt, er sei „der führende Kopf der modernen Linguistik“⁷² gewesen, auf die Prager Schule zurück: der Phonologie bzw. „Sprachgebildelautlehre“. Diese unterscheidet sich von der älteren Pho-

67 Vgl. s. V. *Prager Schule*, in: Hadumod Bußmann (Hg.), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart⁴2008, S. 548.

68 Vgl. de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (Anm. 14), S. 315.

69 Vgl. Helmut Glück, s. V. *Prager Schule*, in: ders. und Michael Rödel (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart⁵2016, S. 529.

70 Vgl. s. V. *Prager Schule*, in: Hadumod Bußmann (Hg.), *Lexikon der Sprachwissenschaft* (Anm. 67), S. 548.

71 Vgl. Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens* (Anm. 15), S. 95.

72 Vgl. a. a. O., S. 92.

netik grundlegend darin, dass sie den *signifiant* der *langue* (des Sprachgebildes) zu ihrem Gegenstand erhebt, den sie mit sprachwissenschaftlichen Methoden untersucht, während die Phonetik, die Trubetzkoy als „Sprechaktlautlehre“ bezeichnet, vor die Aufgabe gestellt ist, den *signifiant* der *parole* (des Sprechaktes) mit naturwissenschaftlichen Verfahrensweisen zu erforschen.⁷³ Der Phonologie geht es also darum, die Regeln, nach denen die physikalischen Erscheinungen geordnet werden, aufzudecken.

Als Antwort auf die praktische Arbeit der Prager Schule wird im Jahr 1931 der „Cercle Linguistique de Copenhague“ gegründet, aus dem eine stark axiomatisierte Theorie – die „Glossematik“ – hervorgeht, die „sehr abstrakt mit logischen Formeln und formalen Prämissen“⁷⁴ arbeitet und eine Algebra der Sprache zu entwerfen gedenkt. Die noch heute gebräuchliche Unterscheidung von Meta- und Objektsprache geht auf diese, mit dem Namen Louis Hjelmslev verbundene Sprachtheorie zurück, deren breitere Wirkung indessen durch ihren hohen Grad an Abstraktion und Mathematisierung verhindert wurde.⁷⁵

„Woran erkennt man den Strukturalismus?“ lautet der Titel eines Büchleins Gilles Deleuzes, der diese Frage gleich im zweiten Absatz abwandelt und statt dessen fragt: „[W]oran erkennt man jene, die man Strukturalisten nennt?“⁷⁶ So dringend die Beantwortung letzterer Frage auch sein mag, um den Strukturalismus zu explizieren, sie scheint uns

73 Vgl. N. S. Trubetzkoy, *Grundzüge der Phonologie*, Göttingen 41967, S. 5-7.

74 Elsen, *Linguistische Theorien* (Anm. 13), S. 54.

75 Vgl. s. V. *Glossematik*, in: Bußmann (Hg.), *Lexikon der Sprachwissenschaft* (Anm. 67), S. 237.

76 Gilles Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin 1992, S. 8.

nicht erforderlich zu sein für unser Ansinnen, das darin liegt, mit dem Strukturalismus verbundene Begriffe, Modelle und Theorien der musikmorphologischen Analyse zugänglich zu machen. Die Namen ihrer Protagonisten und „Musketiere“⁷⁷ werden daher im Weiteren eher bei-läufig eingeflochten, geht es uns doch primär um die strukturalistische Methode, nicht die Mode. Damit begegnen wir zugleich der Gefahr, den Begriff der Struktur zum modischen Accessoire, zur Plattitüde, mithin zur bloßen Phrase zu degradieren.

Was wir bereits an Saussures Terminologie gesehen haben, gilt für den Strukturalismus gleichermaßen: Sein Denken ist ein dichotomisches, eines, das „die Struktur des Sachverhaltes“, die „Art und Weise, wie die Gegenstände im Sachverhalt zusammenhängen“⁷⁸, zurückführt auf den Synergismus binärer Oppositionen. Exemplarisch für ein Denken dieser Art sind die zwölf elementaren, in drei Klassen aufgegliederte Oppositionen, die Roman Jakobson und Morris Halle in *Fundamentals of Language* zusammentragen und aus denen jede Sprache ihre eigene Selektion vornehme.⁷⁹ Solch dichotomischem Denken geht es indes nicht um die Aufhebung und Vermittlung von Gegensätzen: Es präsentiert sich als nicht-dialektisches, wie es überhaupt das dialektische Denken infrage stellt.⁸⁰ Diese Art neuen Denkens findet ihren Nie-

77 So die Formulierung François Dosses für die fünf großen Strukturalisten: Michael Foucault, Louis Althusser, Roland Barthes, Jacques Lacan und Claude Lévi-Strauss. Vgl. Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens* (Anm. 15), S. 12.

78 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1966, S. 15.

79 Vgl. Roman Jakobson und Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Den Haag 1971, S. 40-44.

80 Vgl. Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens* (Anm. 15), S. 513 f.

derschlag in einer szientistischen, oftmals mit mathematischen Gleichungen operierenden und sich auf die Logik stützenden Arbeitsweise, wie sie in den Arbeiten Hjelmslevs und Greimas' geradezu potenziert wird. Doch nicht nur der strukturalen Linguistik sind solcherart Verfahrensweisen eigen. Und nicht nur sie bemüht sich um einen immanentistischen Blickwinkel auf ihren Gegenstand. Das Immanenzverfahren Martial Gueroult's etwa, das hier stellvertretend für viele andere genannt werden soll, bietet eine immanentistische Lesart philosophischer Texte aus philosophiehistorischer Perspektive an. Die Gueroult'sche Lesart stellt sich dar als eine, die die Texte von allem exogenen Beiwerk – aller psychologisch-sozialen Kausalitäten – befreit, sie ihrer Wurzeln gleichsam entreißt, um auf diese Weise die „autonome Wirklichkeit der Werkstrukturen“⁸¹ freizulegen.⁸²

„Kann der Soziologe, wenn er [...] eine von der Phonologie eingeführte Methode analog anwendet, in seiner Wissenschaft einen Fortschritt erzielen, der dem in den Sprachwissenschaften erzielten analog ist?“⁸³ Der von Lévi-Strauss gestellten Frage wohnt ein Desiderat inne und gibt zugleich Aufschluss über den hohen Stellenwert, den die Linguistik im Strukturalismus genießt. Das Desiderat besteht darin, auf eine vereinheitlichende Gesamtwissenschaft hinzuarbeiten, in der die Grenzen zwischen den Disziplinen, insbesondere zwischen den Natur- und Humanwissenschaften, getilgt sind. Dieser Wunsch nach Interdis-

81 Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens* (Anm. 15), S. 130.

82 Vgl. a. a. O., S. 131 f.

83 Claude Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt am Main 1967, S. 46 f.

ziplinarität klingt bereits an in den Appellen Roland Barthes' und Umberto Eco, eine allgemeine Semiologie zu entwickeln, unter die alle Humanwissenschaften gleichermaßen subsumiert werden sollen.⁸⁴ Zusätzlich vereint der Rekurs auf die Linguistik all diese Disziplinen: Sie erhält „in den fünfziger Jahren in Frankreich den beneidenswerten Titel der Pionierwissenschaft unter den anderen Humanwissenschaften“.⁸⁵ Nicht mehr die Philosophen sind es, die den Ton angeben, sondern Linguisten, Anthropologen, Psychoanalytiker. Damit ändert sich auch die Rolle des Intellektuellen.⁸⁶ Jean-Paul Sartre, Verkörperung des engagierten und intervenierenden Intellektuellen, wird von Foucault wiederholt als Kind des 19. Jahrhunderts verhöhnt.⁸⁷ Der dem Zeitgeist entsprechende Intellektuelle, der am Aufbau des gemeinsamen strukturalistischen Paradigmas teilhat, hält sich fortan streng an sein Fachgebiet.⁸⁸

Ein weiteres Charakteristikum des Strukturalismus ist seine Absage an eine teleologische Geschichtsschreibung: „Die Debatte Strukturalismus versus Geschichte ist grundlegend.“⁸⁹ Vergangenheit und

84 Vgl. Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens* (Anm. 15), S. 555-559, vgl. auch S. 258 ff.

85 Algirdas Julien Greimas, *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*, Braunschweig 1971, S. 1.

86 Zum Begriff des Intellektuellen vgl. Gangolf Hübinger, *Intellektuelle*, in: Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte. E-Journal (2019), 8. Jahrgang / 1, S. 34-40, [online] URL: https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/forum_begriffsgeschichte/ZfL_FIB_8_2019_1_Huebinger.pdf [abgerufen am 22.12.2021].

87 Vgl. Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens* (Anm. 15), S. 478.

88 Vgl. a. a. O., S. 30.

89 Vgl. a. a. O., S. 262.

Zukunft werden einer statischen Gegenwart einverleibt⁹⁰, die die *présentisme* des Postmodernismus vorbereitet.⁹¹ Einer der geistigen Väter dieses A- oder sogar Antihistorizismus⁹² dürfte abermals Saussure gewesen sein mit seiner Akzentuierung des Synchronischen, das die Hegemonie der Geschichtsschreibung entkräftet und letztlich erodieren lässt. Und wieder entpuppt sich Saussure als Kind seiner Zeit, ist es doch das 20. Jahrhundert, das, so Foucault, als Epoche des Raumes begriffen werden müsse und sich vom 19. Jahrhundert, der Epoche der Geschichte und Zeit, unterscheide.⁹³ Der Antihistorizismus des Strukturalismus wäre demgemäß eine Folgeerscheinung eines grundlegenden Paradigmenwechsels, der sich im *spatial turn* artikuliert. Der *linguistic turn* könnte in diesem Sinne interpretiert werden als Variante des *spatial turns*.⁹⁴ Dieserart Verdrängung des historischen und zeitlichen Bewusstsein zugunsten eines planetarischen und topologischen⁹⁵ zeigt sich auch in einigen Strömungen der Musik des 20. Jahrhunderts. Das kompositorische Denken Iannis Xenakis' kann als Paradebeispiel eines verräumlichten musikalischen Denkens angeführt werden. Die

90 Vgl. a. a. O., S. 383.

91 Vgl. a. a. O., S. 514 f.

92 Vgl. a. a. O., S. 445.

93 Michel Foucault, *Von anderen Räumen*, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 317.

94 Vgl. David Kaldewey, *Raum: Ein begriffsgeschichtliches Desiderat. Zu Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler 2010, in: Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte. E-Journal (2019), 8. Jahrgang / 1, S. 56, [online] URL: https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/forum_begriffsgeschichte/ZfL_FIB_8_2019_1_Kaldewey.pdf [abgerufen am 22.12.2021].

95 Vgl. Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens* (Anm. 15), S. 511.

Skizzen zu seinem Orchesterwerk *Metastaseis* zeigen dies nur allzu deutlich.

Mit dem Verfall der Geschichte geht der Verfall des Subjekts einher. „Subjekt und Bewußtsein treten zugunsten von Regel, Code und Struktur in den Hintergrund.“⁹⁶ Dieses Aus-dem-Zentrum-Rücken des Subjektes wird nachfolgend noch gesteigert: Lévi-Strauss verbannt das Subjekt vollständig aus der strukturalistischen Anthropologie⁹⁷, Louis Althusser stuft den Begriff „Mensch“ zum philosophischen Mythos herab⁹⁸, Roland Barthes degradiert den Autor zum bloßen Gefäß, zum Nullpunkt.⁹⁹ Insofern lässt sich zusammenfassend sagen: Der Strukturalismus ist antihumanistisch und antihistorizistisch.

Mag dem Strukturalismus der Verfall von Subjekt und Geschichte auch eigentümlich sein, seinem eigenen Verfall konnte er sich nicht zur Wehr setzen. Die Gründe dafür sind vielfältig, doch lassen sie sich vor allem zurückführen auf die Entdogmatisierung ihrer Grundsätze, auf die „Palingenese“ des Totgeglaubten. Die Öffnung des Strukturalismus für geschichtliche Prozesse und Genealogien, das Zurückholen des Subjektes, die Geburt der Intertextualität und Dekonstruktion zersetzen den hermetischen Raum der Struktur von innen und haben unweigerlich das Abebben des strukturalistischen Paradigmas zur Folge. Der Tod mehrerer seiner Meisterdenker innerhalb nur weni-

96 A. a. O., S. 25.

97 Vgl. a. a. O., S. 267.

98 Vgl. a. a. O., S. 443.

99 Vgl. Dosse, *Geschichte des Strukturalismus. Band 2: Die Zeichen der Zeit, 1967-1991* (Anm. 64), S. 262.

ger Jahre Anfang der 1980er Jahre trug gewiss auch zu seinem Niedergang bei.¹⁰⁰

Strukturen als dialektische Wahrnehmungsobjekte, als sich entwickelnde geschichtliche Gebilde, als Produkte von Dekonstruktion: Diese Eigenschaften des Lachenmannschen Strukturbegriffes sind nicht mit dem soeben beschriebenen strukturalistischen Paradigma konkordant. Dem Begriff „dialektisches Wahrnehmungsobjekt“ sind nicht weniger als drei, mit der klassischen Auslegung des Begriffes „Strukturalismus“ inkompatible Attribute implizit. Erstens: Der Strukturalismus lehnt das dialektische Denken ab. Zweitens: Im Strukturalismus wird der Referent supprimiert; Strukturen existieren unabhängig vom Theoretiker.¹⁰¹ Drittens: Die Objekte sind nur insofern relevant, als sie Differenzen zu anderen Objekten ausbilden. Saussure drückt das so aus:

Unter welchem Gesichtspunkt man sie auch immer betrachten mag, die Sprache [langue] besteht nicht aus einer Gesamtheit positiver Werte oder absoluter Werte, sondern aus einer Gesamtheit *negativer* und *relativer* Werte, die nur aufgrund der Tatsache ihrer Opposition existieren.¹⁰²

100 Vgl. a. a. O., S. 459-476.

101 Vgl. Jean Piaget, *Der Strukturalismus*, Stuttgart 1973, S. 16.

102 Ferdinand de Saussure, *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlaß* (Anm. 17), S. 144. Auf die Klammerungen des Originals wurde zugunsten einer besseren Lesbarkeit verzichtet.

Und auch der Gebrauch des Begriffes der Dekonstruktion – sie sei, so Lachenmann, an der Genese von Strukturen beteiligt¹⁰³ – zeigt die Distanz der Position Lachenmanns zum Strukturalismus auf.

Was Lachenmanns ins Dialektische gewendeter Strukturbegriff und das strukturalistische Denken gemeinsam haben, ist streng genommen nichts weiter als die Akzentuierung von Relationalität schlechthin. Dass die Differenzen zwischen den beiden Positionen überwiegen, ist evident – obgleich Lachenmann den Begriff der Struktur weder ablehnt noch danach trachtet, ihn außer Kraft zu setzen. Sein Standpunkt ist insofern ein poststrukturalistischer, als er den „ontologischen Anspruch der ‚Struktur‘ durch die Öffnung verschiedener Interpretationsmöglichkeiten destabilisiert“¹⁰⁴ und als seiner Auslegung des Begriffes der „Struktur“ die für post-Strömungen charakteristische Ambivalenz von Derivation und Kontraposition innewohnt.¹⁰⁵ Doch wäre eine Etikettierung Lachenmanns als Poststrukturalist aus nur diesen Gründen allzu forciert. Gewiss, er setzt sich kritisch auseinander mit einem „Strukturalismus“ – nicht aber mit jenem französischen, der Thema dieses Kapitels ist, sondern mit einen „kompositorische[n] Ansatz, der seinen Ursprung in der seriellen Technik hat.“¹⁰⁶ Zudem ermangelt der Essay La-

103 Vgl. Lachenmann, *Zum Problem des Strukturalismus* (Anm. 1), S. 88.

104 Pietro Cavallotti, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen 2010, S. 9. Oder sollte man anstelle von „destabilisiert“ sagen: „im Zuge der Dekonstruktion des Begriffes letzteren überflüssig macht“? Schließlich hätte Lachenmann auch von „Konfiguration“ sprechen können, wenn er die „Polyphonie von Anordnungen“ thematisiert, oder schlichtweg von kompositorischer Erfahrung, wenn er „Struktur“ mit „Desorganisations-Erfahrung“ gleichsetzt.

105 Vgl. a. a. O., S. 27.

106 A. a. O., S. 59.

chenmanns nahezu vollständig der Referenzen auf Vertreter des Strukturalismus und Poststrukturalismus, die solch eine Etikettierung rechtfertigten.¹⁰⁷ Vor diesem Hintergrund wäre Lachenmanns Position – wollte man sie denn überhaupt unter einen Begriff fassen – „postseriell“ zu nennen, nicht poststrukturalistisch.

107 Allein Michel Foucault findet Erwähnung. Vgl. Lachenmann, *Zum Problem des Strukturalismus* (Anm. 1), S. 89.

4.3 Zum Begriff der musikalischen Struktur

Das Unterfangen, den Begriff der musikalischen Struktur – jenes „Schlüsselwortes“ der modernen Musik¹, den Siegmund Keil in seiner 1974 erschienen Studie auch als „Modewort“² bezeichnete – in seiner Geschichte zu verfolgen, ist kein leichtes, denn allzu sehr tendiert seine inflationäre Verwendung seit den 1950er Jahren zu Vieldeutigkeit, Belieblichkeit und Verschleierung.³ Die 219 von Keil gesammelten Komposita von „Struktur“ und „strukturell“, zu denen seit Veröffentlichung der Studie noch etliche weitere hinzugekommen sein dürften, zeigt Sinn und Unsinn im Gebrauch des Begriffes an. So stehen neben einigen den Grundbegriff verstärkenden, akzentuierenden und nuancierenden Begriffsverwendungen⁴ – wie etwa Strukturbeziehungen, Strukturfunktion, Strukturkomponente, Superstruktur oder strukturelles Gerüst – ebensolche ihn verwässernden und in letzter Instanz aufhebenden – wie Bläserstruktur, Reizstruktur, Stilstruktur oder sogar, um an dieser Stelle das wohl absurdeste Kompositum nicht auszusparen, die strukturelle Tonika (die sich grundsätzlich von der nichtstrukturellen Tonika absetzen können müsste). Ein Blick auf die Wortetymologie dürfte an dieser Stelle zumindest den Ausgangspunkt dieser labyrinthischen Verzwei-

1 Vgl. Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945-1965*, München ²1972, S. 347.

2 Vgl. Siegmund Keil, *Zum Begriff der „Struktur“ in der Musik*, in: *Musica* 1974/4, S. 324.

3 Vgl. Andreas Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik*, Wien 2011, S. 33.

4 Vgl. hierzu und im Folgenden Keil, *Zum Begriff der „Struktur“ in der Musik* (Anm. 2), S. 327 f.

gungen freilegen und eine erste Orientierung in dieser Wirrnis erleichtern.

Etymologisch leitet sich das Wort „Struktur“ her vom lateinischen *structura*, was von *struere*, zu Deutsch „schichtweise über- oder nebeneinanderlegen, aufschichten, aneinanderfügen, errichten, ordnen“ abgeleitet ist.⁵ Diese auf das Machen, mithin auf das zweckgebundene Handeln und Herstellen bezogene Grundbedeutung hatte bereits in der Antike eine vielseitige Verwendung zur Folge.⁶ So bezeichnet „structura“ bei Vitruv das Mauerwerk, bei Cicero das grammatische Satzgefüge, bei Diomedes Grammaticus metrische und rhythmische Sachverhalte, bei Aulus Cornelius Celsus Zusammenhänge im Knochengerüst; bei Plinius dem Älteren wird es in der Botanik, bei Macrobius Ambrosius Theodosius schließlich als Metapher gebraucht.⁷

Musikgeschichtlich relevant wurde der Begriff der Struktur hingegen erst im 20. Jahrhundert, sicherlich begünstigt durch das aufkeimende Interesse an den konstruktiven Momenten der Musik⁸ und am musikalischen Material, wie es die einflussreichen Schriften Eduard Hanslicks veranschaulichen. Zwar taucht er bereits früher auf, so bei E.T.A. Hoffmann und Richard Wagner⁹, doch zeigt sich die Abkehr

5 Vgl. Wolfgang Pfeifer (Hg.), s. V. *Struktur*, in: ders., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin 2018, S. 1384.

6 Vgl. hierzu und im Folgenden Klaus Kropfner, *Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes „Struktur“ in der Musik*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Kolloquium der Walcker-Stiftung 9.-10. März 1972 in Freiburg i. Br.*, Stuttgart 1974, S. 188 f. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, Heft 5).

7 Vgl. ebenda.

8 Keil, *Zum Begriff der „Struktur“ in der Musik* (Anm. 2), S. 324.

9 Martin Kaltenecker, s. V. *Struktur*, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart und Kassel 2016, S. 583-586.

von der mit einer handwerklichen Tätigkeit verbundenen Bedeutung allzu deutlich im 20. Jahrhundert, im strukturalistischen Ansatz der Geisteswissenschaften wie auch in einigen musiktheoretischen Werken seit den 1950er Jahren. Obgleich die bereits in der Antike obwaltende Divergenz sich keineswegs zugunsten eines einheitlichen Begriffsgebrauchs reduziert hat, ist der durch das strukturalistische Denken beigesteuerte Bedeutungsinhalt der Struktur als subkutanes, mit negativen Größen operierendes Beziehungsgeflecht doch als *der* entscheidende Beitrag zu werten, auf den wir im Folgenden bei der Herausarbeitung eines für uns relevanten Bedeutungsinhaltes rekurrieren werden. Dass dieser neue strukturalistische Bedeutungsinhalt sich überhaupt hat verbreiten können, lässt sich historisch begründen, schließlich ist mit dem „Unverbindlichwerden der Formenlehre nach dem Zweiten Weltkrieg“¹⁰ die Suche nach einem der neuen musikalischen Sprache angemessenen neuen Vokabular durchaus verständlich.

Keineswegs jedoch ist die Abkehr von der Bedeutung des Machens eine ubiquitäre Konstante aller Theorien zur musikalischen Struktur. So setzt Erhard Karkoschka die Machart¹¹ wie auch den „inneren Aufbau eines Einzelklanges oder auch einer Klangverbindung“¹² mit dem inneren Gefüge in eins. Und auch die Bestimmung von Struktur als „Durchgestaltung [...] der einzelnen Elemente [...] in ihren auf

10 A. a. O., S. 583.

11 Vgl. Erhard Karkoschka, *Zur Musikalischen Form und Formanalyse*, in: Probleme des musiktheoretischen Unterrichts, Berlin 1967, S. 41 f. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 7).

12 Erhard Karkoschka, *Zum Terminus „strukturell“*, in: Rudolf Stephan (Hg.), *Terminologie der Neuen Musik*, Berlin 1965, S. 74 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 5).

den Gesamtablauf hinzielenden Beziehungen“¹³ reiht sich ein in das auf das Machen ausgerichtete Agglomerat an Definitionen, wohingegen die Annahme, „strukturell“ sei gleichbedeutend mit der „notwendige[n] persönliche[n] Verantwortung des Komponisten für alle Strukturen seines Werkes“¹⁴ durch ihre Konzentration auf das schaffenspsychologische Moment sogar noch einen Schritt darüber hinaus geht. Indessen nimmt die Hypothese, „Struktur“ sei „kongruent mit der Architektonik des musikalischen Satzes“¹⁵, eine Zwischenstellung ein zwischen dem abstrakten negativischen und dem an der Poiesis orientierten Strukturbegriff.

Bevor wir uns denjenigen Theoremen zuwenden, die Strukturen als eigenständige werkimmanente Bestandteile begreifen, wollen wir auf häufig verwendete Synonyma hinweisen, um anschließend den Begriff der „Struktur“ von diesen manchmal verwirrenden Doppelbedeutungen zu befreien. Wenn Struktur etwa als „das gestaltete und realisierte Geflecht aller Komponenten bzw. Parameter“¹⁶ identifiziert wird, so stellt sich unweigerlich die Frage, wie Struktur und Musikwerk voneinander differieren und ob das Bemühen um diese neue Begrifflichkeit überhaupt vonnöten ist, wenn sie Bekanntes doch nur mit anderen Worten wiedergibt. Auch die Paraphrase von Struktur als Totalität des vom Komponisten ausgewählten Materials¹⁷ führt nur zu einem allegori-

13 Keil, *Zum Begriff der „Struktur“ in der Musik* (Anm. 2), S. 325.

14 Karkoschka, *Zum Terminus „strukturell“* (Anm. 12), S. 77.

15 Keil, *Zum Begriff der „Struktur“ in der Musik* (Anm. 2), S. 325.

16 Reinhard Amon, s. V. *Struktur*, in: ders., *Lexikon der musikalischen Form*, Wien 2011, S. 369.

17 Vgl. Pierre Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, Berkeley, Los Angeles und London 2012, S. 192.

schen Verständnis von Struktur als Ganzheit des über im Werk verfügen Materials und schlimmstenfalls zu einer recht diffusen Unifikation von Struktur und Material. Doch besonders vom Begriff der Form, mit dem er oft zusammengebracht, vermengt und durcheinandergeworfen wird, muss der autonome Strukturbegriff sich absetzen. „Struktur“ mit einem Formteil oder einer Passage eines Stückes gleichzusetzen¹⁸ oder ihn schlichtweg an die Stelle des älteren und vermeintlich antiquierten Begriffes der Form zu setzen¹⁹, bringt letztlich nur die Proskynese vor dem *Dernier Cri*, will heißen: vor dem omnipräsenten Modewort zum Ausdruck und macht den Gebrauch des neu eingeführten Begriffes überflüssig und lächerlich. Dass – um nur ein Beispiel anzuführen – E.T.A. Hoffmann „das Begriffswort ‚Struktur‘ [...] zur Bezeichnung musikalisch-formaler Sachverhalte eingesetzt hat“²⁰ und es außerdem mit dem Begriff der „Gestalt“ korrespondierend verwendet²¹, ist verständlich angesichts der Tatsachen, dass eine solche Begriffsgeschichte dort noch relativ am Anfang steht und dass, historisch betrachtet, solch Synkretismus einem musikalischen Denken geschuldet ist, das die hier angestrebte klare Trennung noch gar nicht hat vollziehen können. Doch spätestens mit dem Aufkommen der seriellen Musik, die sich dadurch, dass sie ein neues kompositorisches Denken ausgebildet hat, das bis in die Gegenwart nachwirkt, „nicht mehr graduell, sondern prinzipiell von

18 Gottfried Michael Koenig nimmt solch eine Gleichsetzung vor; vgl. dazu Kaltenecker, *Struktur* (Anm. 9), S. 585.

19 „[...] manchmal sind ‚Form‘ und ‚Struktur‘ tatsächlich identisch“, vgl. Keil, *Zum Begriff der „Struktur“ in der Musik* (Anm. 2), S. 325.

20 Kropfinger, *Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes „Struktur“ in der Musik* (Anm. 6), S. 190.

21 Vgl. a. a. O., S. 190.

frühere[r]“²² Musik unterscheidet, ist solch eine klare Abgrenzung nicht nur geboten, sondern zwingend, will man diesem neuen Denken denn analytisch gerecht werden.

Struktur und Form sind folglich zwei disjunkte Kategorien²³ und nicht, wie man meinen könnte, wenn man sie für „den Aufbau lokaler“ respektive „globaler Phänomene“²⁴ verantwortlich macht, zwei bloß quantitativ differierende Ausdruckserscheinungen bzw. Gestaltungsverfahren desselben Bereiches. Worin sich Form und Struktur zunächst einmal unterscheiden, ist ihr jeweilig andersgeartetes Verhältnis zur Perzeption. Während nämlich Form grundsätzlich der Wahrnehmung zugänglich ist²⁵ und überdies „nur im hörenden Subjekt realisiert“²⁶ wird, ist Struktur als

ein hinter den ‚eigentlichen‘ musikalischen Phänomenen stehendes Beziehungsgefüge [...] durch einen eher abstrakten Charakter bestimmt [...] und daher mehr der Organisations- oder Verfahrensebene als der ‚kompositorischen Oberfläche‘ zuzuordnen.²⁷

22 Vgl. Karkoschka, *Zum Terminus „strukturell“* (Anm. 12), S. 76.

23 Unter Kategorie wird hier, Louis Hjelmslev folgend, eine paradigmatische Summe verstanden, genauer: Klassen (das sind Gegenstände, die einer Analyse unterzogen werden), die in Funktionen (das sind Abhängigkeiten, die die Bedingungen für eine Analyse erfüllen) zu einer oder mehreren Klassen des gleichen Ranges stehen. Vgl. Louis Hjelmslev, *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, München 1974, S. 33, 38 und 84 (Linguistische Reihe, Band 9).

24 Karkoschka, *Zum Terminus „strukturell“* (Anm. 12), S. 74.

25 Vgl. Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik* (Anm. 3), S. 43.

26 Hermann Erpf, *Form und Struktur in der Musik*, Mainz 1967, S. 168.

27 Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik* (Anm. 3), S. 533. Selbstverständlich gibt es auch hierzu andere Auffassungen. Ein Beispiel: Unter Verweis auf Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Ernst Kurth und die Theoriebildung der jüngsten Vergangenheit schreibt Christian Utz: „Strukturen wurden also zunehmend von vornherein als Gegenstände der *Wahrnehmung* konzipiert“. Gleich zwei Schwierigkeiten ergeben sich aus solch einer etwas

Diese Verflechtung des Begriffes der Form mit dem Aspekt des Veräußerlichten, des an die Oberfläche Gedrungenen und wahrnehmbar Gewordenen, findet sich bereits bei Adolf Bernhard Marx, der 1838 schreibt: „Form ist die Weise, wie der Inhalt des Werkes [...] äusserlich, Gestalt worden ist, und man hat die Form des Kunstwerks näher und bestimmter als die Aeusserung, als das Aeusserlich-Gestaltwerden seines Inhalts zu bezeichnen.“²⁸ Die Frage hingegen, ob Strukturen prinzipiell wahrgenommen werden können, ist nicht so einseitig negativ zu beantworten, wie man anzunehmen geneigt sein könnte. Denn die

Frage, wie weit einem strukturellen Netzwerk auch eine formbildende Wirkung zugesprochen werden kann, ist nicht grundsätzlich zu entscheiden. Der springende Punkt ist verknüpft mit der Frage, inwiefern diese Strukturen

vorschnellen Verallgemeinerung: Erstens übersieht Utz die Problematiken von den mitunter polemischen und apologetischen Komponistenanalysen, wenn er seine These durch den Verweis auf Aussagen von Ligeti, Grisey, Lachenmann und Fernyhough stützt; zweitens ignoriert er die besonders von den 1950er- bis in die 1970er-Jahren ausgeprägte, gegenteilige, oben dargelegte Ansicht. Utz' Folgerung, Strukturen seien mit den Gegenständen der Wahrnehmung verflochten, ist zugleich ein zeittypisches Beispiel für eine sich zunehmend an der Wahrnehmung orientierende Musikwissenschaft und für die mit dem *auditory turn* einhergehende Skepsis gegenüber rein textbasierten Analysen. Vgl.: Christian Utz, *Struktur und Wahrnehmung. Gestalt, Kontur Figur und Geste in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Musik & Ästhetik* 16. Jg., H. 64 (2012), S. 55 f., Hervorh. im Original. Zur Problematik von Komponistenanalysen vgl. u. a.: Wolfgang Gratzer, *Der Ton-Dichter spricht. Zu Analysen eigener Werke am Beispiel Carl Maria von Webers*, in: Gernot Gruber (Hg.), *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993*, Laaber 1996, S. 85-95. Eine Übersicht bietet auch: Christian Utz, s. V. *Analyse*, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart und Kassel 2016, S. 173-175.

28 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition. Zweiter Theil*, Leipzig ⁶1873, S. 5. Die Vorrede ist datiert auf den 11. Juli 1838.

auch an der musikalischen Oberfläche wirksam werden können bzw. ob sie sich zumindest grundsätzlich der Wahrnehmung als zugänglich erweisen.²⁹

Strukturen *können* also, müssen aber nicht wahrnehmbar sein.³⁰ Grundsätzlich aber bleibt festzuhalten, dass musikalische Strukturen, verstanden als „innere Gefüge, [...] keine Rücksicht darauf [nehmen], was im Verlauf des Werkes mit [ihnen] geschieht“.³¹ Strukturen agieren somit unabhängig vom Syntagma, ja sogar von allem Zeitlichen, gleichwohl ihr Zusammenhang zur Kategorie der Form nicht verleugnet werden kann: „Form“ ist demnach „das, was im Verlauf des Werkes viele oder alle Strukturen ergeben“ und „Struktur“ das, was „das innere Gefüge der Form“³² ausmacht. Musikalische Strukturen sind also, wie Pierre Boulez es in Anlehnung an Louis Rougier schreibt, abstrakt; sie drücken sich nicht in „Erscheinungsbildern der Musik“, also im Klanglichen aus, sondern werden von „Begriffen, die auf Beziehungen und Funktionen deuten“³³, gesteuert.

Die bereits angeführte Beschreibung Andreas Holzers³⁴ wollen wir dahingehend abwandeln, dass wir Struktur definieren als ein hinter den wahrnehmbaren musikalischen Phänomenen, als ein hinter der klingenden Musik stehendes abstraktes Beziehungsgefüge, das der „Organisations- und Verfahrensebene“ dann zuzuordnen ist, wenn der

29 Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik* (Anm. 3), S. 525.

30 Vgl. Erpf, *Form und Struktur in der Musik* (Anm. 26), S. 168.

31 Karkoschka, *Zur Musikalischen Form und Formanalyse* (Anm. 11), S. 41 f.

32 Ebenda.

33 Pierre Boulez, *Musikdenken heute I*, Mainz 1963, S. 26 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V).

34 Vgl. Fußnote 27.

Komponist gezielt mit ihm arbeitet. Tut er dies nicht, so hat die Musik trotzdem Strukturen, nur eben keine vom Komponisten ersonnenen. Man könnte auch sagen: Jeder Musik liegen solche abstrakten Beziehungsgefüge zugrunde, ganz gleich, ob diese nun komponiert worden sind oder nicht. In leichter Abwandlung einer These Wolfgang Martin Strohs³⁵ können wir nun konstatieren: Form ist Konkretation von Struktur. Eine konkrete (etwa musikalische) Form hat eine abstrakte Struktur.

Der Auseinandersetzung mit der für die weiteren Überlegungen entscheidenden Theorie Koenigs vorausgehend soll der Begriff des Systems, der im Übrigen in engem Zusammenhang mit den Begriffen „Struktur“, „Element“, „Relation“ und „Funktion“ steht³⁶, grob umrissen werden. In Anlehnung an Niklas Luhmann³⁷ wollen wir ein musikalisches System dadurch bestimmen, dass es die Regeln und Operationen vorgibt, die die Funktionsweise des strukturalen Netzwerkes steuern. Die Strukturen unterliegen somit bestimmten, ihnen vom System aufgeprägten Regeln, die gleichsam die Grenzen jenes virtuellen Raumes abstecken, innerhalb deren sie sich entfalten können. Dabei

35 Vgl. Kropfinger, *Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes „Struktur“ in der Musik* (Anm. 6), S. 203.

36 Vgl. Ansgar Nünning (Hg.), s. V. *Struktur*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart und Weimar 2004, S. 633 f.

37 Zur Rezeption der Luhmannschen Systemtheorie in der Musikwissenschaft vgl. Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik* (Anm. 3), S. 92-102. Musikalische Systeme, wie wir sie im Folgenden beschreiben, sind, da sie „Elemente oder Strukturen zum Teil von außen beziehen“ und auf „externe Programmierung angewiesen“, mithin abhängig sind von den Entscheidungen komponierender Subjekte, im Gegensatz zu den Luhmannschen keine autopoietischen. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2017, S. 254, 301.

sind die Systeme „operational geschlossen“³⁸, also unfähig zur Kommunikation mit anderen Systemen, wenngleich sie, angeregt durch von außen kommende Irritationen anderer Systeme, innerhalb der ihnen eigenen Bedingungen „resonieren“ können – ohne allerdings Operationen des fremden Systems zu übernehmen. Verdeutlichen wir dies an einem Beispiel: Die Tonalität ist ein System, das aus einer mehrere Kategorien umspannenden und hierarchisch geordneten Anzahl an einfachen Regeln bzw. Algorithmen besteht, innerhalb dessen Strukturen sich auf mannigfache Weise ausprägen und verwirklichen können. Die aus der Logik oder aus Programmiersprachen bekannten Bedingungsätze regeln das Funktionieren des Systems „Tonalität“, etwa mithilfe einfacher Wenn-Dann-Funktionen. Die banale Regel, dass ein Stück S der Tonart x mit einem Tonika-Akkord T der Tonart x endet, ließe sich etwa wie folgt darstellen: Wenn S(x), Dann T(x).³⁹ Ferner ließe sich das Generieren von Resonanz leicht bewerkstelligen: Systemfremdes würde nicht operational einverleibt, sondern nur oberflächlich als von außen kommende Anregung den Regeln des Systems konform abgewandelt und angepasst. Beispiele dazu finden sich zur Genüge, man

38 Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik* (Anm. 3), S. 94. Vgl. im Folgenden auch S. 92-102.

39 Um zusätzlich ein Beispiel aus der Literatur anzuführen, sei verwiesen auf Örjan Sandred, *The Musical Fundamentals of Computer Assisted Composition*, Winnipeg 2017. Auf den Seiten 73-76 erklärt Sandred anhand eines Beispiels, wie Formalsprachen – die aus einem Alphabet und den Produktionsregeln bestehen, die für die Produktion von Wörtern verantwortlich zeichnen – kompositorisch produktiv gemacht werden können. Um den Bogen zur Tonalität zurück zu spannen: Ist die alleinige Tatsache, dass die Diastematik eines Stückes zwölftönig organisiert ist, ausreichend um zu behaupten, das Stück gehöre einem anderen System als dem tonalen an? Dies scheint uns nicht ausgemacht.

denke nur an die von der javanischen Gamelanmusik inspirierte Musik Debussys.⁴⁰

Die hier angestoßene Reflexion zum Phänomen musikalischer Systeme – deren fragmentarisches Moment dem Umstand geschuldet ist, dass obige kurze Definition als ausreichend für die Beschreibung des Ineinanderwirkens verschiedener, die musikalische Struktur konstituierender Teile erachtet werden kann – wurde bereits von Gustav Becking vorweggenommen.⁴¹ Beckings Typologie stellt ein-, zwei-, drei- und vierdimensionale musikalische Systeme gegenüber. Während im eindimensionalen System nur die Zahl der Stufen in der Leiter relevant ist, bildet das zweidimensionale System schon das Prinzip innerer Verwandtschaft im Tonmaterial aus. Dreidimensionale Systeme lassen bereits Funktionen im Zusammenklang zu, wohingegen in den vierdimensionalen Systemen der Einzelton als Vertreter einer Harmonik fungieren kann. Ob Beckings Typologie streng genommen auf verschiedene Systeme verweist oder doch eher vier verschiedene Charakteristika eines sich je nach struktureller Dichte anders ausrichtenden einzelnen Systems, sei an dieser Stelle dahingestellt. Dessen ungeachtet ist es sein Verdienst, die Relevanz musikalischer Systeme herausgestellt zu haben, etwa dann, wenn er den einzelnen Ton als „System-Ton“ um-

40 Ganz anders verhält es sich mit dem neuntönigen Akkord in der 10. Symphonie Gustav Mahlers, der die Grenzen des Systems von *innen* berührt, also ein systemimmanentes Extrem darstellt, das auf die Irritation von außen nicht angewiesen ist.

41 Vgl. hierzu und im Folgenden Roman Jakobson, *Selected Writings II. Word and Language*, Den Haag und Paris 1971, S. 551-553. Jakobson referiert in diesem kleinen, 1932 in der *Prager Presse* erschienenen Aufsatz mit dem Titel „Musikwissenschaft und Linguistik“ einen Vortrag des damaligen Professors für Musikwissenschaft an der Deutschen Universität in Prag, Gustav Becking, den dieser im Prager sprachwissenschaftlichen Kreis gehalten hat.

schreibt, der, entsprechend dem Regelwerk des ihm zugrundeliegenden Systems, nur ganz bestimmte und nicht willkürlich irgendwelche beliebigen Funktionen ausüben kann.

Dieses einseitige Abhängigkeitsverhältnis zwischen „System“ und „Struktur“⁴² sagt indes noch nichts aus über die Instantiierungen der musikalischen Strukturen, also über ihr Hörbar- bzw. Zur-Musik-Werden. Wie also werden die musikalischen Strukturen hörbar gemacht? Die Antwort darauf findet sich in Gottfried Michael Koenigs Essay *Complex Sounds* (1965).⁴³ Von zentralem Interesse ist das erste Drittel des Essays⁴⁴, das sich, ausgehend von der Begriffsserie „Punkt“ / „Pattern“ / „Feld“, induktiv der Definition von „Struktur“ annähert und weiterführende Bestimmungen strukturaler Eigenschaften sowie der Interdependenzen zwischen Strukturen ermöglicht. Auf Koenigs sich an die Bestimmung von „Struktur“ anschließende Ausführungen zu strukturellen Transformationen – den die gesamte Struktur modifizierenden Verfahrensweisen – wie auch zu den zwischen den Strukturen obwaltenden Relationen kommen wir am Ende des Kapitels zu sprechen.

Das Begriffspaar „Punkt“ und „Pattern“ ist ausschließlich als Chimäre zu denken, das nur kraft der Verwobenheit beider Begriffe wirksam wird. Denn definiert sich ein Pattern als eine bestimmte, sich zu einer Einheit zusammenfügende Anzahl an Punkten, so bliebe der

42 Hjelmslev bezeichnet dieses mit dem Begriff der „Spezifikation“, vgl. Louis Hjelmslev, *Prolegomena zu einer Sprachtheorie* (Anm. 23), S. 29.

43 Vgl. Gottfried Michael Koenig, *Process and Form: Selected Writings on Music*, hg. Von Kees Tazelaar, Hofheim 2018, S. 104-121.

44 Vgl. hierzu und im Folgenden a. a. O., S. 104-109.

einzelne Punkt, als Singularität, wirkungslos, wenn er nicht eine Verbindung – oder Funktion, wie Hjelmslev sie nennt⁴⁵ – mit einem zweiten Punkt einginge und somit ein Pattern konstituierte. Der Punkt wird hierbei vorerst abstrakt gedacht, als letztlich topologisches Phänomen, das sich einzig dadurch kennzeichnet, dass es einen Ort in einem n-dimensionalen Koordinatensystem einnimmt.⁴⁶ Doch nur wenige Zeilen später spricht Koenig von diesen Abstrakta so, als seien sie musikalische Konkreta: Erst bezeichnet er die Punkte als Eintrittspunkte („points of entry“), also als auf der Abszissenachse beherbergte und voneinander durch Eintrittsverzögerungen („entry delays“) geschiedene Punkte; die vormals abstrakten Punkte werden demnach „verzeitlicht“. Anschließend fügt Koenig dem abstrakten Punktbegriff noch einen „verräumlichten“ hinzu: Der Punkt sei eine wie auch immer geardete relevante Veränderung in einem Schallfeld; seine Darstellung erfolgte üblicherweise auf der Ordinatenachse.

Damit ist jedoch noch nichts gesagt über die Beschaffenheit des Patterns, also über die Art der Disposition der Punkte. Diesem Desiderat nachkommend, führt Koenig den Begriff des „Feldes“ ein, genauer: die Termini „Parameterfeld“ und „Zeitfeld“. Beide, Parameter- und Zeitfeld, werden charakterisiert durch eine bestimmte Anzahl an ihnen eigentümlichen Parameter- resp. Zeitwerten. Diese Werte verteilen sich innerhalb eines vorab durch Grenzwerte festgelegten Bereiches. Ferner

45 Vgl. Louis Hjelmslev, *Prolegomena zu einer Sprachtheorie* (Anm. 23), S. 38 sowie Louis Hjelmslev, *Die Sprache. Eine Einführung*, Darmstadt 1968, S. 13 und 160.

46 „Points can be distributed regularly (in time, in amplitude, in any dimension occupied by the point).“ Koenig, *Process and Form: Selected Writings on Music* (Anm. 43), S. 106, Hervorh. A. K.

regeln die den Feldern spezifischen Bedingungen – Koenig nennt sie „restricting conditions“ – die exakte Lokalisation der Punkte durch Manipulation ihrer Abstände zueinander. Diese Bedingungen wollen wir jedoch als die einem System zugehörigen Komponenten fortan außer Betracht lassen. Das Zusammenwirken und Ineinandergreifen beider Felder schließlich ergibt ein vollständiges Feld, das Koenig als „Parameter-Zeit-Feld“ bezeichnet.

Ein Pattern, das vorerst aus einer Ansammlung abstrakter, gleichsam „achsenloser“ Punkte besteht, erfährt seine musikalische Realisation also erst, wenn es in eines der beiden Felder projiziert wird und dieses sich mit dem jeweilig anderen Feld – dem wiederum ein eigenes Pattern angehörig sein kann – zu einem Parameter-Zeit-Feld zusammenfügt. Auf diese Weise entsteht ein verzeitlichtes und verräumlichtes Gebilde; das Pattern ist dann musikalisch instantiiert.

Aufbauend auf den Begriffen „Punkt“, „Pattern“ und „Feld“ formuliert Koenig zwei Definitionen von „Struktur“. Zunächst einmal definiert er „Struktur“ als Überlagerung mehrerer Parameter-Zeit-Felder. Struktur wird somit verstanden als das Resultat einer Montage⁴⁷ mehrerer verzeitlichter und verräumlichter Patterns, die zueinander kongru-

47 Zum Begriff der Montage vgl. Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik* (Anm. 3), S. 510 f. Der Unterschied zwischen „Montage“ und dem verwandten Begriff der „Collage“ bestehe darin, dass erstere „eher den technischen Aspekt des Zusammensetzens im Allgemeinen meint“, während „Collage“ „wohl immer mit verweisenden Absichten verknüpft“ sei. Während Holzers Definition das Verfahren einer vertikalen Schichtung zumindest nicht ausschließt, ist Pierre Schaeffers Definition eine rein syntagmatische: Eine Montage bestehe aus einer Reihung verschiedener Klangobjekte. Vgl. Schaeffer, *In Search of a Concrete Music* (Anm. 17), S. 193. Wir verstehen unter „Montage“ das Zusammensetzen musikalischer Gegenstände, unabhängig davon, ob solch Zusammensetzung in der Horizontalen oder Vertikalen erfolgt.

ent sein können oder nicht. Noch ganz einem der seriellen Musik verbundenen Denken verpflichtet, das die Erfahrungen mit dekonstruktivistischer Musik⁴⁸ noch nicht hat machen können, fordert Koenig, dass die verschiedenen sich überlagernden Zeitfelder, die eine Art Superzeitfeld – Koenig nennt es schlicht „common time field“ – konstituieren, gleich lang sein sollen. Nur wenige Absätze später jedoch blendet Koenig das zeitliche Moment aus, wenn er Struktur nurmehr als Überlagerung mehrerer Parameter-Felder bezeichnet.

Anstatt an dieser Stelle den Versuch zu unternehmen, diese beiden Definitionen miteinander zu verflechten oder anderweitig in Einklang zu bringen, wollen wir einstweilen Koenigs Ausführungen zusammenfassen und sie alsdann modifizieren: Ein Pattern besteht aus mindestens zwei voneinander geschiedenen Punkten. Ersetzen wir den abstrakten, oben dargelegten Begriff des „Punktes“ durch „Funktiv“⁴⁹

48 Vgl. zur musikalischen Dekonstruktion Claus-Steffen Mahnkopf, *Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion*, in: ders., *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007, S. 133-151. Dass, entgegen der Einschätzung von Koenig, die Montage nicht nur gänzlich unterschiedlich beschaffener, sondern darüber hinaus auch unterschiedlich langer Zeitfelder nicht nur der Möglichkeit nach vorhanden, sondern auch – hinreichend kompositorische Phantasie und handwerkliche Meisterschaft vorausgesetzt – kompositorisch umsetzbar ist, zeigen Werke der jüngeren Vergangenheit *in concreto*. Wie die Konfrontation zeitlich verschiedener Schichten in der Computermusik zu bewerkstelligen ist, lässt sich theoretisch nachvollziehen in Martin Dupras, *Using Global Csound Instruments for Meta-Parameter Control*, in: Richard Boulanger (Hg.), *The Csound Book. Perspectives in Software Synthesis, Sound Design, Signal Processing, and Programming*, Cambridge und London 2000, S. 353-368.

49 Bei abstrakten Punkten handelt es sich in der Tat um die primitivste Art von Funktiven: Da Funktive die Terme einer Funktion sind, die in Funktion zu anderen Funktiven stehen – was obendrein impliziert, dass es niemals nur einen, für sich stehenden Funktiv geben kann –, können auch Funktionen Funktive sein. Funktive können sich also nahezu unbegrenzt ausdehnen – ganze Werke, Werkgruppen, sogar Epochen können als Funktive fungieren, insofern sie in Abhängigkeit zu

und „Pattern“ durch *bloße Struktur*, können wir nunmehr definieren: *Eine bloße Struktur setzt sich zusammen aus mindestens zwei Funktiven, die eine oder mehrere Funktionen eingehen.*⁵⁰ Nochmal: Wird solch eine bloße Struktur in ein Parameter-Feld projiziert und verräumlicht, und wird dieselbe oder eine andere bloße Struktur in ein Zeit-Feld projiziert und verzeitlicht, und fügen diese verräumlichte und verzeitlichte Struktur sich zu einem verräumlicht-verzeitlichten Gebilde zusammen, so haben wir eine musikalisch instantiierte Struktur. Der musikalisch instantiierten Strukturen gibt es prinzipiell drei Arten: erstens solche, die die Hüllkurve betreffen, also Dynamik und Klangfarbe zugleich bestimmen; zweitens solche, die die Auslenkung des Schwingungsvorganges betreffen, also für das Timbre verantwortlich zeichnen; drittens solche, die die Anzahl der Schwingungsperioden betreffen, mithin für die Frequenzen verantwortlich zeichnen.⁵¹ Werden nun mehrere solcher musikalisch instantiierten Strukturen durch das Verfahren der Montage übereinander geschichtet, sprechen wir von einer musikalischer Struktur. „Musikalische Struktur“ kann folglich definiert werden als *die Montage mindestens dreier, durch Projektion in Para-*

anderen Werken, Werkgruppen oder Epochen treten. Da die primitivste Art einer Abhängigkeit zwischen zwei Punkten besteht, kann der Punkt demnach als primitivster Funktiv registriert werden. Vgl. hierzu: Louis Hjelmslev, *Prolegomena zu einer Sprachtheorie* (Anm. 24), S. 38.

50 Die obigen Ausdrucksformen, etwa dass Funktive Funktionen *eingehen*, gehen zurück auf Hjelmslev. Vgl. ebenda.

51 Vgl. u. a. Hubert Henle, *Das Tonstudio Handbuch. Praktische Einführung in die professionelle Aufnahmetechnik*, München 52001, S. 17-25. Die drei obligatorisch in der musikalischen Struktur zusammenwirkenden Parameter korrelieren überdies mit den drei „planes of reference of complex sound“ Pierre Schaeffers, also den drei Bezugsebenen eines musikalisch komplexen Klanges: der dynamischen, der harmonischen und der melodischen Ebene. Vgl. dazu Pierre Schaeffer, *In Search of a Concrete Music* (Anm. 17), S. 193, 197-214.

meter-Zeit-Felder musikalisch instantiiertes bloßer Strukturen. Anders als die musikalisch instantiierten Strukturen, die, da sie ja nur einen Parameter artikulieren, in einem Zwischenraum zwischen Autoreferenzialität und empirischer Anwendung verharren, sind die musikalischen Strukturen genuin musikalische Phänomene – die jedoch ohne die ihnen zugrundeliegenden nicht-musikalischen nicht denkbar wären.

Erst jetzt, nachdem der Terminus „Struktur“ dargelegt worden ist, können intra- wie interstrukturelle Bezüge analysiert werden. Zu diesem Zweck führt Koenig den Begriff der „Komplexität“⁵² ein, welche sich auf zweierlei Arten einstellen kann: einerseits als ein in der Beschaffenheit *eines* Gegenstandes⁵³ liegendes Beziehungsgeflecht, andererseits als das zwischen mehreren solcher Gegenstände sich manifestierende Gesamt aller Relationen.⁵⁴ Die Bestimmung des Komplexitätsgrades der in den einzelnen Strukturen selbst obwaltenden wie auch der zwischen mehreren Strukturen sich einstellenden Beziehungen ist – um es scheinbar paradox zu formulieren – immer zugleich auch eine Bestimmung der paradigmatischen Veränderungen syntagmatischer Einheiten⁵⁵, die, als genuin zeitliche Phänomene, über den Bereich der musikalischen Morphologie in jenen der Formbildung hineinragen.

52 Vgl. zum Thema musikalischer Komplexität u. a. Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity*, Hofheim 2002 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 1).

53 Koenig spricht nicht vom „Gegenstand“, sondern vom „Pattern“. Da Bezüge allerdings nicht nur innerhalb einer bloßen Struktur oder zwischen mehreren bloßen Strukturen bestehen können, sondern letztlich in und zwischen allen Funktiven, sprechen wir oben allgemeiner von Gegenständen und nicht von Patterns. Vgl. Koenig, *Process and Form: Selected Writings on Music* (Anm. 43), S. 105.

54 Vgl. ebenda.

55 Vgl. hierzu Guerino Mazzola et al., *All About Music. The Complete Ontology:*

Die Beziehungen innerhalb einer musikalischen Struktur, die, so Koenig, die „Klangproduktion“⁵⁶ betreffen, lassen sich analysieren hinsichtlich ihrer Dauer, Verteilung und ihrem Grad an Periodizität.⁵⁷ Zweitere, die interstrukturellen Beziehungen, referenzieren auf Verfahrensweisen⁵⁸, die immer eine Veränderung der gesamten Struktur bewirken⁵⁹ und deren Modifikationen der Komplexitätsgrade quantitativ wie auch qualitativer Art sein können. Die quantitativen Modifizierungen zeigen sich im Zuwachs oder der Reduzierung des Komplexitätsgrades, bei den qualitativen Modifizierungen bleibt der Komplexitätsgrad beibehalten und nur die Anordnung der Elemente ändert sich.⁶⁰

Realities, Semiotics, Communication, and Embodiment, Cham 2016, S. 74 f. An der auf S. 75 abgedruckten Graphik lässt sich ersehen, wie syntagmatische und paradigmatische Achse zusammenwirken und was unter einer „paradigmatischen Veränderung einer syntagmatischen Einheit“ zu verstehen ist: schlichtweg jene Veränderung einer musikalischen Einheit, die auf eine vorige ähnliche Einheit rückführbar ist. Die ganze motivisch-thematische Arbeit fußt auf solcherart Veränderungen, wohingegen das fortgesetzte und immerwährende Verändern eines anfangs Gesetzten eine rein syntagmatische Veränderung bewirkte – die im Übrigen der Idee einer „unendlichen Melodie“ recht nahekommt, ganz im Gegensatz zur Schönbergschen „entwickelnden Variation“.

56 Vgl. Koenig, *Process and Form: Selected Writings on Music* (Anm. 43), S. 115.

57 Vgl. ebenda. Wir kehren Koenigs Formulierung „Aperiodizität“ in ihr positives Gegenteil um.

58 Solche Verfahrensweisen verweisen auf ein System, das, als ein die Funktionsweise struktureller Netzwerke steuernder Gegenstand, naturgemäß auch die diese Netzwerke modifizierenden Operationen dirigiert.

59 Vgl. a. a. O., S. 116. Man kann sich indes die Frage stellen, ob die Veränderung wirklich immer die Struktur als Gesamtheit betreffen muss. Selbst wenn man Koenigs sich auf die Wahrnehmung Bezug nehmende Argumentation anerkennt, bliebe die Frage bestehen, ob hörbare Veränderungen nicht auch durch die Transformation nur eines Parameters bzw. nur einer musikalisch instantiierten Struktur hervorgerufen werden könnten.

60 Man denke nur an die Klangwolken der stochastischen Musik: Der genaue Einsatzort des Einzelements ist den Ergebnissen von Zufallsoperationen geschuldet und könnte auch an anderer Stelle sich befinden, ohne am Charakter der Klangwolke grundsätzlich etwas zu verändern – vorausgesetzt natürlich, sie besteht aus einer ausreichend hohen Anzahl an Einzelementen.

Ein Beispiel⁶¹ möge dies verdeutlichen: Nehmen wir an, die Differenz zweier musikalischer Strukturen solle sich, einem Modifizierungsgrad der Stufe 3 entsprechend, vergrößern. Der kleinste Grad an Veränderung ist der Modifizierungsgrad der Stufe 1, er drückt eine Differenz innerhalb nur eines Parameters aus, der größte Modifizierungsgrad dagegen drückt eine Differenz zwischen allen Parametern aus. Der Modifizierungsgrad der Stufe 3 kann sich demnach auf drei Arten einstellen: einmal als Veränderung eines Parameters um drei Schritte; dann als Veränderung eines Parameters um einen und eines anderen Parameters um zwei Schritte; schließlich als Veränderung dreier Parameter um je einen Schritt. Dieses Beispiel einer quantitativen Modifikation kann freilich auch intrastrukturell angewandt werden. Um einen Modifizierungsgrad der Stufe 3 zu evozieren, könnten beispielsweise die Dauer, die Verteilung der strukturalen Elemente und der Grad an Periodizität der Struktur an einem bestimmten Zeitpunkt des sich aus diversen Zeitfeldern zusammensetzenden Superzeitfeldes der Struktur um je eine Stufe verändert werden.

Komplexität ist, wie aus dem Bisherigen hervorgeht, ein vorwiegend quantitatives Phänomen, dessen Ausprägungen in hohem Maße abhängig sind von der Anzahl an vorhandenen Bezügen.⁶² Je ähnlicher

61 Vgl. a. a. O., S. 118.

62 Komplexität bestimmt sich auch bei Luhmann durch die „Zahl und Verschiedenartigkeit der Elemente“ (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* [Anm. 37], S. 254). Nichtsdestoweniger muss sie, um wahrgenommen und sinnvoll verarbeitet werden zu können, reduziert werden. Als Beispiel sei ein Phänomen aus der digitalen Signalverarbeitung angeführt: Beim Digitalisieren analoger Signale entstehen dann zusätzliche Frequenzen, sogenannte Alias-Effekte, wenn die Abtastrate weniger als doppelt so groß wie die Nyquist-Frequenz ist. Filterungen mit Tiefpassfiltern werden in solchen Fällen notwendig, um hörbare Störungen zu vermeiden, und fungieren als komplexitätsreduzierende

sich zwei Gegenstände sind, desto geringer ist die Anzahl an Differenzen bildenden Beziehungen und desto geringer der Komplexitätsgrad ihrer Beziehung.⁶³ Dasselbe gilt für den einzelnen Gegenstand: Wenn dieser einen hohen Grad an Differentialität aufweist, ist er ein komplexerer als ein in höherem Maße isomorphe⁶⁴ Beziehungen ausprägender.

Je nach Einsatzpunkt und zeitlicher Ausdehnung der Gegenstände kann sich Komplexität ferner direkt oder indirekt einstellen: Folgen zwei Gegenstände direkt aufeinander oder überlappen sich ganz oder in Teilen, ist von direkter Komplexität die Rede; sind die Bezüge zwischen zwei Gegenständen durch andere Gegenstände getrennt, ist die Komplexität eine indirekte.⁶⁵

Um die Wechselbeziehungen zwischen zwei sich simultan überlagernden musikalischen Strukturen näher zu bestimmen, skizziert Koenig zwei formbildende Funktionen, die sie zueinander eingehen können: Permeabilität und Suszeptibilität. Permeabilität, ein Begriff, der von György Ligeti fünf Jahre vor dem Essay Koenigs im Jahr 1960 geprägt wurde⁶⁶, beschreibt die Durchlässigkeit klanglicher Schichten

Instrumente. Vgl. Joachim Stange-Elbe, *Computer und Musik. Grundlagen, Technologien und Produktionsumgebungen der digitalen Musik*, Berlin und Boston 2015, S. 84.

63 Vgl. a. a. O., S. 112 f.

64 Unter Isomorphie verstehen wir, in Anlehnung an Wolfgang Martin Stroh, Strukturgleichheit. Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts* (Anm. 6), S. 199. Vgl. ferner Pierre Boulez, *Musikdenken heute 1* (Anm. 33), S. 62 ff. Isomorphie in obigem Falle würde sich dadurch ausdrücken, dass die Parameter- und Zeitwerte mehrerer musikalisch instantierter Strukturen innerhalb einer musikalischen Struktur kongruent sind, ihre Parameterwerte sich also zu gleicher Zeit und im gleichen Ausmaß modifizierten.

65 Eine ausreichend lange Pause zwischen zwei musikalischen Strukturen dürfte gleichermaßen eine indirekte Komplexität auslösen.

66 Vgl. György Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, in: ders., *Gesammelte Schriften. Band 1*, Basel und Mainz 2007, S. 89 ff. Erstveröffentlichung des

– in unserem Falle: die Durchlässigkeit musikalischer Strukturen. Sollen diese als selbstständige wahrgenommen werden, müssen sie sich in mindestens einer der drei folgenden Klassen voneinander unterscheiden: in ihren durch Grenzwerte festgelegten Frequenzbereichen; in ihren den Parameterfeldern „Rhythmus“ und „Klangfarbe“ angehörigen Verteilungen der Parameterwerte; schließlich in der Ausdehnung der im Superzeitfeld platzierten Ereignisse, respektive in der Kontinuität bzw. Vereinzelung ihres Klangbildes.⁶⁷ Andererseits verschmelzen die Strukturen zu einer einzigen, sich aus einander komplettierenden oder arrondierenden Strukturen zusammensetzenden, permeablen Superstruktur, die trotz innerer Verzahnung keinen Zuwachs an Komplexität gegenüber ihren „Intrastrukturen“ garantiert.⁶⁸ Suszeptibilität schließlich meint, dass zwei durch irreguläre Distribution ihrer Zeitwerte sich kennzeichnende Strukturen, die gleichwohl ähnliche Werteverteilungen abbilden, sich sozusagen gegenseitig artikulieren und interpretieren.⁶⁹

Welche Konsequenzen sind aus alldem zu ziehen, besonders für den weiteren Verlauf der Arbeit? In erster Linie die folgende: Eine Strukturanalyse, deren Aufgabe es wäre, Untergründiges, das sich nicht oder nur schwer verbalisieren lässt, aufzudecken, muss mit graphischen Hilfsmitteln jenes Verborgene sichtbar machen. Strukturanalyse ist demnach zu verstehen als eine visuelle Analyse⁷⁰, die zu skizzieren

Aufsatzes in: die Reihe. Informationen über serielle Musik, 7 (1960), S. 5-17.

67 Vgl. Koenig, *Process and Form: Selected Writings on Music* (Anm. 43), S. 119.

68 Vgl. ebenda.

69 Vgl. a. a. O., S. 120 f.

70 Vgl. Keil, *Zum Begriff der „Struktur“ in der Musik* (Anm. 2), S. 326.

Aufgabe des Kapitels 4.5 sein soll. Doch fassen wir zuvor das Bisherige graphisch zusammen:

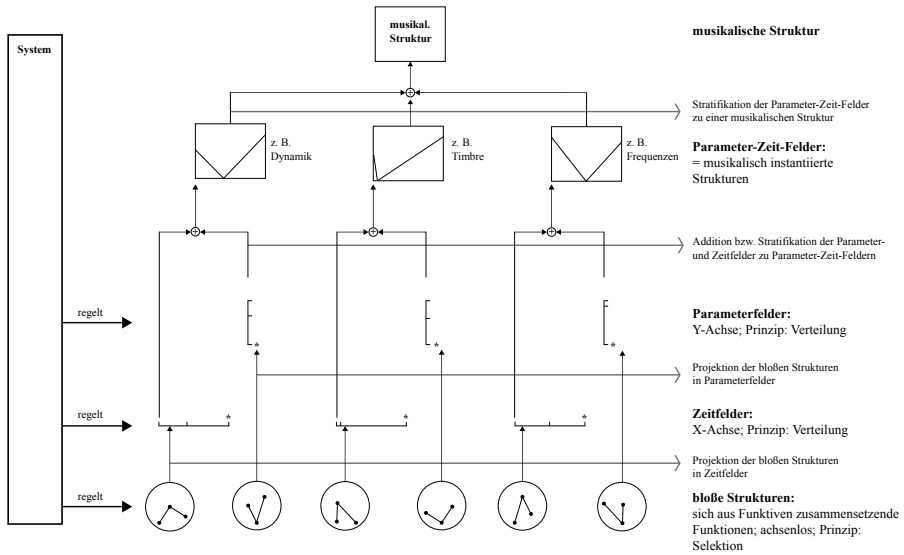


Abb. 2: Flussdiagramm zur hierarchischen Organisation musikalischer Strukturen, eigene Darstellung.

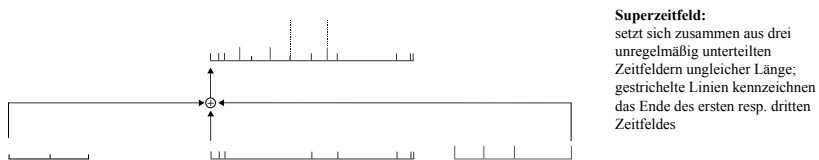


Abb. 3: Beispiel für die Konstituierung eines Superzeitfeldes, eigene Darstellung.



Abb. 4: Beispiel für rhythmische Permeabilität zweier Strukturen, eigene Darstellung.

4.4 Kennzeichen strukturalistischer musikalischer Analysen

Ein wichtiges Merkmal strukturalistischen Denkens besteht in der Annahme, die Beschreibung von Strukturen müsse auf der Deduktion binärer Oppositionen gründen. Parteiisch ist diese Art des Denkens insofern es einem jener Elemente den Vorzug gibt, die die ihm selbst zugrundeliegenden Dichotomien konstituieren: der *langue* gegenüber der *parole*, der Synchronie gegenüber der Diachronie usw. Damit bringen strukturalistische Analysen unverhohlen zum Ausdruck, was letztlich allen Analysen eignet: Sie sind „geleitet durch einen bestimmten Hinblick, eine ‚Perspektive‘“.¹

Welche Auswirkungen hat solch eine „Parteinahme“ für die strukturalistische musikalische Analyse und was sind ihre Eigentümlichkeiten? Nachdem wir in Kapitel 4.2 Merkmale des Strukturalismus dargelegt und in Kapitel 4.3 den Begriff der musikalischen Struktur reflektiert sowie, in Anlehnung an einen Essay Gottfried Michael Koenigs, die Funktionsweise musikalischer Strukturen auseinandergesetzt haben, geht es im Folgenden darum, die Ergebnisse beider Kapitel zusammenzuführen, soll heißen: eine Antwort auf die Frage zu finden, welcherart die Kennzeichen einer strukturalistischen musikalischen

1 Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 182. Dass die Perspektive das analytische Ergebnis mitbestimmt, haben wir im zweiten Kapitel thematisiert.

Analyse sind. Zugleich wollen wir den Begriff der musikalischen Struktur elaborieren.

Aber halten wir einen Moment inne: Ist die Wiederaufnahme eines ein Dreivierteljahrhundert alten Paradigmas ein gedeihliches Unterfangen? Galt der Begriff der Struktur nicht bereits Mitte der 1970er Jahre als ein veralteter, als ein seiner Autorität längst enthobener?

„Aus Eins wird zwei: jedesmal, wenn wir dieser Formel begegnen, [...] haben wir es mit dem reflektiertesten, ältesten klassischen Denken zu tun, das völlig abgenutzt ist.“² Dieser Kritik – vorgetragen von Gilles Deleuze und Félix Guattari im Jahr 1976 – folgt der Entwurf eines im Begriff des Rhizoms aufgehobenen Modells, das das Viele nicht mehr als eine sich aus Punkten zusammensetzende und als Transformationssystem³ wirkende Einheit begreift, sondern als Mannigfaltigkeit, die nurmehr aus Linien besteht. „In einem Rhizom gibt es keine Punkte oder Positionen wie etwa in einer Struktur, einem Baum oder einer Wurzel.“⁴ Beispielhaft für solch ein vermeintlich antiquiertes Denken steht der „Wurzelbaum“, der mit seiner dichotomischen Konfiguration, seiner binären Logik und seiner einer Hauptwurzel entspringenden Stammlinie⁵ das gesamte Denken des Abendlandes beherrsche.⁶ Auch die „büschelige Wurzel“, deren Hauptwurzel als zwar verkümmerte, aber gleichwohl fortbestehende das Funktionieren dieses „Systems der kleinen Wurzeln“ noch im Verborgenen bestimmt, könne

2 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 8.

3 Vgl. Jean Piaget, *Der Strukturalismus*, Stuttgart 1973, S. 20 f.

4 Deleuze und Guattari, *Rhizom* (Anm. 2), S. 14.

5 Vgl. a. a. O., S. 8 f.

6 Vgl. a. a. O., S. 29.

ob ebendieses inhärenten Traditionalismus schwerlich als Subversion des „klassischen Denkens“ proklamiert werden.⁷

Das Rhizom hingegen, allen Wurzelwerks entbehrend und damit Ausdruck eines nicht-okzidental Denkens⁸, substituiert die Idiosynkrasien des klassischen Denkens durch ihre eigenen. Der Wurzel setzt sie Knollen und Knötchen entgegen⁹, der Genealogie eine „Anti-Genealogie“¹⁰; die Hierarchien werden abgelöst von einer „Zirkulation der Zustände“¹¹, in denen jeder Punkt mit jedem beliebigen anderen verbunden werden kann¹²; die Topologie weicht einer „Transduktion intensiver Zustände“.¹³ Die an der Konstruktion eines Rhizoms beteiligten „Karten“ – eine Metapher für die die innere Prozessualität des Rhizoms anstoßenden Stimulantia – stellen den in Strukturen typischerweise wirkenden Dualismen „sich fortwährend verlängern[de], abbr[e-chende] und wieder einsetz[ende] Prozesse“¹⁴ gegenüber; mehr noch: Sie fordern das, was man als „Polysystemizität“ umschreiben könnte,

7 Vgl. a. a. O., S. 9 f. Ist John Cages 4'33" nicht ein gutes Beispiel für solch eine „büschelige Wurzel“, dadurch, dass die Kritik, die das Werk an der etablierten bürgerlichen Konzertpraxis übt, durch letztere erst ermöglicht wird? Albrecht Wellmer formuliert solch einen Gedanken, wenn er zur zufallsgenerierten Musik Cages schreibt: „Sofern aber die zufallsgenerierte Musik *als* Musik – von Musikern an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit *aufgeführte* Musik – und nicht als eine Reihe zufälliger Umweltgeräusche – rezipiert wird, tritt sie zugleich in eine Beziehung zur Tradition *komponierter* Konzertmusik; sie partizipiert an dieser Tradition im gleichen Maße, wie sie diese polemisch negiert.“ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (Anm. 1), S. 249.

8 Deleuze und Guattari finden das rhizomatische Denken vorgebildet im Orient, besonders in Ozeanien. Vgl. a. a. O., S. 30.

9 Vgl. a. a. O., S. 11.

10 Vgl. a. a. O., S. 18.

11 A. a. O., S. 35.

12 Vgl. a. a. O., S. 34.

13 Vgl. a. a. O., S. 28.

14 Vgl. a. a. O., S. 33.

nämlich die Koexistenz verschiedener Zeichensysteme und Sachverhalte¹⁵, geradezu ein.

Ungeachtet all dieser nachgerade unvereinbaren Differenzen zwischen dem strukturalistischen und dem rhizomatischen Modell, kann letzteres jenem gescholtenen Dualismus doch nicht restlos entsagen – wenngleich Deleuze und Guattari geltend machen, dass sie sich eines Dualismus der Modelle nur bedienen, „um einen Prozeß zu erreichen, der jedes Modell zurückweist.“¹⁶ Vor diesem Hintergrund kann der scheinbare Widerspruch zwischen der Charakterisierung des Rhizoms als eines nur aus Linien bestehenden Gebildes und seiner Eigenschaft, jeden Punkt mit jedem anderen Punkt verbinden zu können, aufgelöst werden: Die Linien des Rhizoms sind insofern anderer Art als die „Abstammungslinien des Baumtyps“¹⁷, als sie nicht durch Punkte und Positionen gezogen werden, sondern solcherart Punkte durch ihre Kollisionen erst konstituieren. Anders als in Strukturen, in denen die Funktionen Ergebnis der Opposition zweier Funktive (zweier Punkte) sind, erweisen sich die Punkte eines Rhizoms vielmehr als durch sich kreuzende Linien hervorgebracht. Die Punkte eines Rhizoms sind demnach immer Schnitt-, nie Ausgangspunkte – wobei diese Schnittpunkte wiederum miteinander verbunden werden können.¹⁸

15 Vgl. a. a. O., S. 12.

16 A. a. O., S. 33.

17 A. a. O., S. 34.

18 Wir folgen mit obiger Interpretation schlichtweg der Aufforderung Deleuzes und Guattaris, der Leser möge „über korrigierende Denkweisen [...] verfügen, um die Dualismen aufzulösen, die wir im übrigen nicht setzen wollten, durch die wir lediglich hindurchgehen.“ A. a. O., S. 33.

Punkte als Schnittpunkte sich kreuzender Linien – solch ein Modell scheint mit dem Phänomen der musikalischen Form nur wenig gemein zu haben. Und doch stellen Deleuze und Guattari genau diesen Zusammenhang her; sie schreiben: „[D]ie musikalische Form ist [...] dem Unkraut vergleichbar, ein Rhizom“.¹⁹ Derart verallgemeinert, ist dieser Satz, gelinde gesagt, überspitzt. Subsumierte man beispielsweise die Form einer Klaviersonate Beethovens unter den Begriff des Rhizoms mitsamt seinen Attributen der Heterogenität, Anti-Genealogie und der Wurzellosigkeit, so oktroyierte man sein eigenes Denken einem inkommensurablen Phänomen – denn wie könnte man im Hinblick auf die motivische Arbeit ernsthaft von Wurzellosigkeit sprechen? Doch wie steht es um die neuere Musik? Lässt sich das Bild des Rhizoms auf sie anwenden? Kann der Begriff des Rhizoms womöglich einem „Beschreibungsmodell der Neuen Musik“ – so betitelte Johannes Bauer seinen Radiobeitrag aus dem Jahr 2002²⁰ – zugrunde gelegt werden?

Bauer bringt in seinem Radiovortrag zehn Stücke als Beispiele eines rhizomatischen Komponierens vor, darunter das 1988/89 komponierte Klavierwerk *Rhizom* von Claus-Steffen Mahnkopf. In der Programmnotiz²¹ zu seinem Werk verweist Mahnkopf ausdrücklich auf Deleuze und Guattari, deren Begriff des Rhizoms er in Zusammenhang bringt mit der in seinem Werk obwaltenden „Gleichzeitigkeit nicht nur

19 A. a. O., S. 20.

20 Vgl. den als Text online einsehbaren Radiobeitrag von Johannes Bauer (2002), *Rhizom. Ein Beschreibungsmodell der Neuen Musik?* [online] URL: <https://www.johannes-bauer-philosophie.com/rhizom> [abgerufen am 25.12.2021].

21 Online einsehbar auf der Homepage des Komponisten: Claus-Steffen Mahnkopf, *Rhizom. Programmnotiz* [online] URL: <http://www.claussteffenmahnkopf.de/work-details/rhizom-hommage-a-glenn-gould/?mode=nodes> [abgerufen am 25.12.2021].

von Verschiedenem, sondern von verschiedenen Zeitebenen mit divergierenden Ereigniskomplexen“.²² Kompositorisch schlägt sich diese Gleichzeitigkeit des Ungleichen nieder in einer aus 13 eigenen Schichten bestehenden Faktur. Jede dieser Schichten, die Mahnkopf als „Vektoren“ bezeichnet, sei, so der Komponist, „scheinbar wirr im (semantischen) Raum verteilt“²³, so dass das Gesamt der Vektoren das Bild eines Ensembles an miteinander verzweigten „Mikadostäben“ evoziert.²⁴

22 Ebenda.

23 Ebenda.

24 Andreas Holzer bringt den Begriff des Rhizoms in erster Linie mit dem Komplexismus in Verbindung. Als Beispiel eines rhizomatischen Komponierens führt er Ferneyhoughs Orchesterwerk *La Terre est un homme* (1976-79) an, in dem „verschachtelte oder überlagerte Transformationsprozesse“ den formalen Ablauf bestimmten. Vgl. Andreas Holzer, *Zur Kategorie der Form in Neuer Musik*, Wien 2011, S. 549 f. In zwei Punkten wollen wir seinen Ansichten zur Musik Ferneyhoughs widersprechen: Erstens meinen wir, dass die Formulierung, Ferneyhough sei „daran gelegen[...], dass einzelne Stränge nicht zu einem Hauptstrang werden können, an den sich, hierarchisch untergeordnet, Nebensachen bzw. Begleitendes anlagern“ (S. 550), zu pauschal ist. Stellen, an denen die Stimmen eine Hierarchie von Haupt- und Nebenstimmen ausbilden, finden sich in seiner Musik zur Genüge. So am Anfang des Sechsten Streichquartetts: Den impulshaften gezupften Einzeltönen der Viola kommt die Aufgabe zu, die Takteinsen zu markieren und ferner die Takte in zwei Teile (in den Takten 1 und 3 in zwei Hälften) zu teilen. Die Viola ist dort insofern „Nebenstimme“, als sie nicht losgelöst von den anderen Stimmen agiert, sondern sich diesen unterstützend unterordnet. Das Gleiche ließe sich sagen von den Trigger-Impulsen der Bass-Instrumente in *Carceri d’Invenzione III* (1986), die nach dem das Stück eröffnenden Klarinetten solo in Takt 12 die Takteinsen markieren und zugleich einen Wechsel der Morphologie einleiten bzw. auslösen (so in Takt 14: Mit dem kurzen Akkord auf der Takteins ändern sich die Gestalten der Klarinette von aufwärts führenden Linien abrupt zu Tonwiederholungen im *staccatissimo*). Desweiteren, zweitens, möchten wir Holzer darin widersprechen, dass das Erfassen der von Ferneyhough komponierten „Gesten“ als „klar sich abzeichnende formale Kontur[en] bzw. Gestalt[en]“ (S. 554) verhindert würde durch das unabhängige Entwickeln ihrer verschiedenen Komponenten (Diastematik, Rhythmik, Artikulation, Klangfarbe, Dynamik). Gleich zwei Einwände drängen sich auf: Einerseits haben andere Komponisten – allen voran Klaus K. Hübler und Aaron Cassidy – die Dissoziation der an der Hervorbringung musikalischer Klänge beteiligten Komponenten weit radikaler verfolgt als Ferneyhough; andererseits meinen wir, dass die Gestalten der Musik

Neben dem Werk Mahnkopfs führt Bauer auch Iannis Xenakis' *Aroura* für 12 Streicher und György Ligetis Orchesterwerk *San Francisco Polyphony* an.²⁵

Die formale Disposition des Werkes Xenakis' zeigt sich in einer Juxtaposition klar voneinander unterscheidbarer Sektionen, in denen das Ensemble jeweils *einen* Typus musikalischer Morphologie exponiert (verschiedene Arten von Glissandi, Pizzicati, mikrintervallisch oszillierende Einzeltöne, tremolierende Akkorde usw.) und weitestgehend als „Hyperinstrument“²⁶ agiert, dem die Polymorphie²⁷ der komplexistischen Klangwelt – wie sie das Klavierstück Mahnkopfs geradezu exemplarisch ausstellt – nicht eigentümlich ist. Vorderhand

Ferneyhoughs äußerst klar umrissene sind, die gerade ob ihrer Prägnanz als „klar sich abzeichnende Konturen bzw. Gestalten“ mühelos erfasst werden können, vorausgesetzt, das Hören der Musik Ferneyhoughs wurde bereits entsprechend geübt.

- 25 Vgl. auch im Folgenden Bauer, *Rhizom. Ein Beschreibungsmodell der Neuen Musik?* (Anm. 20).
- 26 Ohne den Begriff des „Hyperinstrumentes“ zu gebrauchen, umschreibt Chaya Czernowin doch genau jenen, wenn sie im Vorwort zu ihrem *String Quartet* schreibt: „In meiner Komposition *Streichquartett* von 1995 verschmilzt das Quartett zu einem einzigen Instrument. Dieses Instrument spielt keine individuellen Klänge, sondern zusammengesetzte Gesten“. Chaya Czernowin, *String Quartet. Streichquartett (1995)*, Partitur, Mainz 2010.
- 27 Claus-Steffen Mahnkopf definiert Polymorphie als „Dissoziation der Gestalten“ in: ders., *Kundgabe. Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik*, in: Musik Texte. Zeitschrift für Neue Musik 35 (1990), S. 22 und zwölf Jahre später in seinem theoretischen Text *Theory of Polyphony* als „dissociation of forms with distinguishing morphologies“ in ders. et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity*, Hofheim 2002, S. 48 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 1). Wir möchten uns an der späteren Definition Mahnkopfs orientieren und unter Polymorphie das gleichzeitige Vorhandensein mindestens zweier Typen morphologischer Gestaltung verstanden wissen. Wäre bei einer „Dissoziation der Gestalten“ vorrangig an die Musik Klaus K. Hüblers und der in seiner Tradition stehenden zu denken, so fällt unter den weiteren Begriff der Polymorphie eine ganze Reihe unterschiedlicher – und historisch weit zurückreichender – Musik, so z. B. die Musik Charles Ives' (das populäre *The Unanswered Question* wäre solch ein Beispiel).

scheint dieses Werk einem rhizomatischen Komponieren somit zu widersprechen. Jedoch sucht Bauer das rhizomatische Modell nicht in der Form oder Struktur des Werkes ausfindig zu machen, sondern in seiner Oberfläche, seiner Textur, man könnte auch sagen: in seiner Morphologie. Die Verwobenheit mehrerer Stimmen zu einer heterarchischen Textur – der Autor spricht vom „Klanggewebe“ – erhebt Bauer somit zu einem Kennzeichen rhizomatischen Komponierens.

Mit Blick auf die formale Disposition scheint Ligetis *San Francisco Polyphony* dem rhizomatischen Modell näher zu liegen und den von Deleuze und Guattari geprägten Begriff des Plateaus²⁸ geradezu zu versinnbildlichen: Sich stetig verschiebenden tektonischen Platten gleich, werden die einzelnen Texturen durch geschicktes Instrumentieren gleichsam „von ihrer Mitte her wahr[genommen]“.²⁹ Um es prosaischer auszudrücken: Das stetige Ein- und Ausblenden der Texturen hat – besonders am Beginn des Stückes – zur Folge, dass das Stück als eine Vielheit von miteinander in Beziehung stehenden, ständig zwischen Präsenz und Absenz oszillierenden Texturen, als eine *multiplicité* von „durch an der Oberfläche verlaufende[n] unterirdische[n] Stengel[n]“³⁰ wahrgenommen wird – oder, wie Deleuze und Guattari sagen würden: als ein aus Plateaus zusammengesetztes Rhizom. Damit steht das Werk Ligetis zumindest in seiner formalen Machart in krassem Gegensatz zur Form des Stückes Xenakis', die durch Konkatenation eigenständiger Module gekennzeichnet ist, ohne jedoch die zur Verräumlichung ten-

28 Vgl. Deleuze und Guattari, *Rhizom* (Anm. 2), S. 35.

29 A. a. O., S. 37.

30 A. a. O., S. 35.

dierende Gedrängtheit des Mahnkopfschen Klavierstückes auszubilden. Alle drei Stücke – so unterschiedlich sie auch sein mögen – aber eint eines: Sie sind durchkomponierte Werke. Mehr noch: Sie sind unistilistisch, also homogen in ihrer Klangsprache, und sie sind nicht auf Performanz³¹ ausgerichtet in dem Sinne, dass das Werk „ständig modifizierbar“ ist und sich „Montagen aller Art anpassen“ kann.³² Damit sind diese drei Werke zumindest mit jenen Attributen des Rhizoms nicht in Einklang zu bringen, die Heterogenität, Polysystemizität und Modifizierbarkeit fordern.

Nur scheinbar davon unterschieden ist die Musik Pierre Boulez'.³³ Denn dass „Boulez [...] ‚Idee‘ und ‚Samenkorn‘ als Ausgangspunkt der ‚Wucherung‘ in Analogie bringt, spricht gegen eine rhizomatische Deutung.“³⁴ Gleichwohl, der mit *Constellation* überschriebene Satz der Dritten Klaviersonate Boulez', den Bauer als ein weiteres Beispiel rhizomatischen Komponierens anführt, kommt zumindest in einem Punkt dem Modell des Rhizoms recht nahe: Seine Form ist variabel, in ihr sind „gewisse Richtungen obligatorisch [...], andere fakultativ“³⁵, sie ist konzipiert als „formale[s] Labyrinth“.³⁶

31 Vgl. a. a. O., S. 22.

32 A. a. O., S. 21.

33 Boulez' Vergleich von musikalischer Form mit „wucherndem Unkraut“ greifen Deleuze und Guattari im Übrigen gezielt auf, wenn sie musikalische Form als rhizomatisches Gebilde definieren. Vgl. a. a. O., S. 20 und 44.

34 Andreas Zeißig, *Zum Begriff der Wucherung bei Pierre Boulez am Beispiel der douze notations (1945) und der notations pour orchestre (1978)*, in: ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie) 6/2-3, 2009, S. 327, [online] URL: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/456.aspx> [abgerufen am 25.12.2021].

35 Bauer, *Rhizom. Ein Beschreibungsmodell der Neuen Musik?* (Anm. 20).

36 Konrad Boehmer, *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt 1988, S. 90. Vgl. ferner zur Dritten Klaviersonate Boulez' ebenda, S. 84-95.

Und genau diesen Aspekt – die offene Form – können wir, die wir uns mit musikalischen Werken beschäftigen³⁷, mit dem Modell des Rhizoms am ehesten in Einklang bringen. Schließlich ist die offene Form „dem Experiment als Eingriff in die Wirklichkeit zugewandt“³⁸, sie ist „ständig modifizierbar“³⁹, „hat mit der Performanz zu tun“⁴⁰ und bietet zuallererst die Gelegenheit, Form in der musikalischen Darbietung selbst erst hervorzubringen. Wie im Rhizom geht es in der offenen Form – und zwar unabhängig von ihren bisweilen ganz unterschiedlichen Ausprägungen – zumindest *auch* um ein „Werden“ aller Art.“⁴¹

Vor dem Hintergrund der vorangehenden Explikationen mutet das am Ende seines Vortrags vorgebrachte Fazit Johannes Bauers – „Rhizom, Netz, Gewebe: Etwas davon trifft wohl für jedes Komponieren und jedes Werk der Neuen Musik zu“⁴² – voreilig an.⁴³ So „alt“ Deleuze und Guattari das strukturelle Denken im Jahr 1978 auch erschienen sein mag, zumindest für die Musik muss ihm andauernde Aktualität eingestanden werden. Denn da die Form musikalischer Werke, selbst wenn sie sich als heterarchisch organisierte gebärdet (wie etwa

37 Ob der Begriff des Rhizoms geltend gemacht werden könnte für gewisse Formen des improvisierenden Musizierens, ist eine Frage, der gesondert nachgegangen werden müsste.

38 Deleuze und Guattari, *Rhizom* (Anm. 2), S. 21.

39 Ebenda.

40 A. a. O., S. 22.

41 A. a. O., S. 35.

42 Bauer, *Rhizom. Ein Beschreibungsmodell der Neuen Musik?* (Anm. 20).

43 Überdies genügt ein Blick in die Programme der einschlägigen Festivals Neuer Musik, um festzustellen, dass der Großteil der dort dargebotenen Musik aus durchkomponierten Werken besteht. Selbst in morphologischer Hinsicht ist die Majorität der Neuen Musik alles andere als rhizomorph. Um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen: Den Werken Bernhard Langs Rhizomatisches zu unterstellen, lässt sich phänomenologisch schwerlich durchhalten.

in einigen Werken der *minimal music*), sich nun einmal zurückführen lässt auf ein strukturelles Netz binärer Oppositionen⁴⁴, ist die Einführung des Begriffs des Rhizoms bei der Beschreibung musikalischer Formen und Strukturen ein schlichtweg müßiges Ansinnen. Gewiss, musikalische Formen und Strukturen ließen sich mit dem Begriff des Rhizoms in Verbindung bringen, wenn man sie als Ausschnitte aus einem ungleich raumgreifenderen Rhizom begriffe, als Bruchstücke eines über ihre eigenen Grenzen hinausgehenden wimmelnden Netzes verzweigter und potentiell ins Unendliche führender Linien. Die Funktione ließen sich auf diese Weise deuten als die Konvergenzpunkte sich kreuzender Linien, die nur scheinbar oppositionellen Relationen als die durch jene Konvergenzpunkte abgesteckten Linienausschnitte. Allein, was für eine immense Kraftanstrengung, um eine Theorie zu stützen! Das Rhizom erweist sich demnach eher als eine kompositionstechnisch äußerst anspruchsvolle Angelegenheit, die nur selten angegangen wird, denn als Beschreibungsmodell musikalischer Strukturen. Wir sehen uns daher auf unser eigentliches Thema zurückzukommen bemüht: dem Herausarbeiten von Kennzeichen strukturalistischer musikalischer Analysen.

„Musik ist hierarchisch und mehrdimensional organisiert“.⁴⁵ Dieses Diktum Stephen Davies', das mit einem rhizomatischen Denken unvereinbar ist, lässt folgende Fragen offen: Welchen Gepräges ist solch

44 Die Oppositionen sind *binär* aus dem Grunde, dass sie – so komplex sie auch sein mögen – sich allesamt zurückführen lassen auf die Abhängigkeiten zwischen zwei Punkten. Auf die Arten der Abhängigkeiten gehen wir weiter unten ein.

45 Stephen Davies, *Musikalisches Verstehen*, in: Alexander Becker und Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main 2007, S. 48.

hierarchische und mehrdimensionale Organisation der Musik? Und wo ist diese zu suchen?

Eine erste, eher allgemeine Antwort findet sich in der vom strukturalistischen Denken postulierten Dichotomie von innerem und äußerem Bereich einer Disziplin. Dem inneren Bereich, der sich mit der Systemizität des zu analysierenden Gegenstandes beschäftigt, steht der äußere gegenüber, der den Gegenstand im Hinblick auf die verschiedenen Artikulationsarten seiner Welthaltigkeit⁴⁶ untersucht.⁴⁷ Dieser Gegenüberstellung entspricht die Trennung der Musikwissenschaft in mehrere Teilbereiche. Guido Adler schreibt, es obliege der Systematischen Musikwissenschaft, die „Kunstgesetze“ mitsamt ihren „Regeln [...] und Normen“ zu erklären und zu begründen und die „Erforschung des inneren Zusammenhangs [...] der Kunstwerke“ vorzunehmen.⁴⁸ Die Historische und Vergleichende Musikwissenschaft hingegen befassen sich mit all jenen Facetten der Musik, die sich mit ihrer Welthaltigkeit in Zusammenhang bringen lassen. Eine strukturalistische musikalische Analyse – die wir der Systematischen Musikwissenschaft zuordnen wollen – trachtet dementsprechend danach, die hierarchische und mehrdimensionale Organisation in den Werken selbst zu identifizieren, mithin in den aus den Partituren zu deduzierenden strukturalen Konfigura-

46 Der Ausdruck ist übernommen von Albrecht Wellmer, vgl. ders. *Versuch über Musik und Sprache* (Anm. 1), z. B. S. 166 ff.

47 Die Unterscheidung von innerem und äußerem Bereich geht auf Saussure zurück, der die Sprachwissenschaft in einen inneren und einen äußeren „Bezirk“ einteilt. Vgl. ders., *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin und New York 32001, S. 24-27.

48 Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Erster Jahrgang (1885), S. 11. Adler sieht in der Historischen Musikwissenschaft das Primat musikwissenschaftlicher Forschung, nicht in der Systematischen.

tionen. Kurzum, eine strukturalistische Analyse ist immanentistisch ausgerichtet; ihr „Ort“ liegt in den Partituren.

Führt die Unterscheidung von einem Innen und einem Außen zur Bestimmung des Ortes strukturalistischer Analysen, so verweisen die Dichotomien, denen wir in Kapitel 4.2 nachgegangen sind und auf die wir im Folgenden zurückgreifen, auf die den Analysen zugrundeliegenden Grundannahmen. Die erste der Dichotomien ist jene zwischen *langue* und *parole*. Obgleich Guerino Mazzolas Gleichsetzung von musikalischer Notation mit *langue* sowie musikalischer Aufführungen mit *parole*⁴⁹ zunächst plausibel anmutet, scheint sie uns ergänzungsbedürftig zu sein. Zwar lässt sich die *langue* aus den Partituren extrahieren, sie ist aber nicht mit diesen gleichzusetzen. Folgt man der Konvention, *langue* und „System“ als Synonyme auszuweisen, so zeigen sich Eigenheiten des letzteren zweifelsohne in den Notentexten. Jedoch mutet die Behauptung, in einer Partitur eines Kanons Mozarts würde das System der Tonalität in seiner Gesamtheit enthüllt, schlechterdings absurd an.⁵⁰ *Langue* wollen wir daher als Synonym für „musikalisches

49 Vgl. Guerino Mazzola et al., *All About Music. The Complete Ontology: Realities, Semiotics, Communication, and Embodiment*, Cham 2016, S. 75.

50 Über die Frage, wie die Gegenüberstellung von Partitur und Aufführungen in Zusammenhang mit dem Begriff des Werks zu bringen ist, herrscht Uneinigkeit. Nelson Goodman sieht in der „vollständigen Erfüllung der Partitur die einzige Forderung an einen echten Einzelfall eines Werkes“ und kommt zu dem Schluss, dass „die miserabelste Aufführung ohne wirkliche Fehler als ein solcher Fall [gilt], die brillianteste Aufführung mit einer einzigen falschen Note dagegen nicht.“ Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1997, S. 177. Die Konsequenz aus der Position Goodmans wäre, dass nur die wenigsten Aufführungen Einzelfälle von Werken darstellten. Ferner stellt sich die Frage, was Goodman unter einem Fehler versteht. Wäre eine Abweichung der gespielten von der notierten Dauer um nur wenige Millisekunden bereits ein Fehler? Bejahte Goodman dies, so gäbe es schlichtweg keine musikalischen Werke. Der Extremposition Goodmans stellt Albrecht Wellmer eine moderatere

System“ verstanden wissen, *parole* als Synonym für die musikalische Aufführung. Eine strukturalistische Analyse, der *langue* zugetan, hat sich demgemäß darum zu bemühen, das hinter der Partitur waltende System aufzudecken.

Der Unterscheidung von Synchronie und Diachronie, wie wir sie im Kapitel 4.2 vorgenommen haben, ist an dieser Stelle nichts hinzuzufügen: Partituranalysen sind synchronisch, gewisse Formen der Höranalyse und des intertextuellen Vergleichs sind diachronisch. Und abermals können wir mit der Analogbildung Mazzolas nur teilweise konform gehen: Folgt seine Verortung der synchronischen und diachronischen Achse noch unserer Auffassung von Synchronie als Beschreibungsmethode von Zuständen und Diachronie als Beschreibungsmethode der zwischen den Zuständen obwaltenden Transformationen⁵¹, so

gegenüber: Der Notentext sei insofern das Werk, als er durch eine musikalische Interpretationspraxis vervollkommenet werde. Vgl. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (Anm. 1), S. 88 f. Auch Roman Ingarden setzt Partitur und Werk nicht gleich, sondern sieht das Werk in der Konfrontation von Partitur und all ihren möglichen Konkretionen verwirklicht. Vgl. Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962, S. 127 f. In der seine Ausführungen einleitenden Gegenüberstellung von Werk und Aufführung arbeitet Ingarden folgende Unterschiede heraus (vgl. a. a. O., S. 7-16): 1. Das Werk ist eine von der intersubjektiven Zeit unabhängige „quasi-zeitliche Struktur“, seine Aufführung hingegen ein zeitlicher und wiederholbarer Gegenstand. 2. Das Werk entsteht und besteht unabhängig von den für seine Aufführung obligatorischen akustischen und taktilen Prozessen. 3. Während das Werk keine Lokalisierung im Raum hat, bedarf seine Aufführung eines Ortes. 4. Das Werk ist kein „sich hic et nunc entfaltendes akustisches Phänomen“ (S. 13), seine Aufführung demgegenüber im Hören gegeben. 5. Das Werk „ist im Gegensatz zu der offenen Mannigfaltigkeit seiner Ausführungen immer ein einziges Individuum“ (S. 14). 6. Das Werk ist, anders als seine Aufführung, kein vollständig bestimmter Gegenstand.

51 Vgl. Mazzola et al., *All About Music. The Complete Ontology: Realities, Semiotics, Communication, and Embodiment* (Anm. 49), S. 76. Warum Mazzola die (diachronische) Zeitachse, die gemeinhin horizontal dargestellt wird, in die Vertikale verlegt, ist schwer nachzuvollziehen. Man müsste die gesamte Graphik um 270 Grad drehen und sie zusätzlich spiegeln, um die gewöhnliche Verteilung

ist sein Verweis auf die Ethnologie und Ethnographie – die er als zwei Beispiele synchronischer Disziplinen anführt – mit der strukturalistischen Maxime, dass die Zustände in den gleichsam monadischen Werken selbst auszumachen seien, nicht in Einklang zu bringen.

Obwohl die Dichotomie von Syntagma und Paradigma gemeinhin mit dem Strukturalismus assoziiert wird, ist sie mitnichten eine genuin strukturalistische. Tatsächlich unterscheidet sich eine strukturalistische Analyse von den meisten anderen analytischen Methoden in dieser Hinsicht nicht wesentlich: Sie ist vollständig erst, wenn sie sowohl syntagmatische als auch paradigmatische Beziehungen berücksichtigt. Gleichwohl ergibt sich die Chronologie der analytischen Vorgehensweise gewissermaßen von selbst: Paradigmatische Beziehungen können nur unter der Voraussetzung herausgearbeitet werden, dass das System als solches bekannt ist. In einer Musik, deren System gänzlich unbekannt wäre⁵², müssten einstweilen die syntagmatischen Beziehungen daraufhin geprüft werden, ob sich aus ihnen verallgemeinerbare Regeln ableiten lassen. Von solchen Regeln ausgehend, ließen sich dann Rückschlüsse auf das System ziehen und von diesem ausgehend schließlich eine Analyse der paradigmatischen Beziehungen vornehmen. Die Analyse der Metrik von Mozarts 40. Sinfonie durch Leonard Bernstein, die uns im Zweiten Kapitel begegnete, zeigt dies in aller Klarheit: Ohne das Wissen um das System der Tonalität wäre es Bern-

von X- und Y-Achse herzustellen.

52 Wir kennen zugegebenermaßen keine solche. Eine Musik, deren System unbekannt wäre, wäre indes der ideale Untersuchungsgegenstand für eine strukturalistische Analyse: An ihr ließe sich der Entwicklungsstand der analytischen Methode bewerten.

stein unmöglich, zwei verschiedene Lesarten der Mozartschen Metrik seiner Analyse zugrunde zu legen. Nur dadurch, dass das System der Tonalität bereits der theoretischen Reflexion zugänglich gemacht wurde, mithin seine Prämissen, Regeln, Schemata, kurz: seine Beschaffenheit bekannt ist, ist Bernstein imstande, die polystrukturelle Verfasstheit der Mozartschen Metrik zur Diskussion zu stellen.

Am kompliziertesten gestaltet sich die Unterscheidung von *signifiant* und *signifié*, die wohl wichtigste der strukturalistischen Dichotomien, die zugleich mit der Frage nach dem musikalischen Sinn in engem Zusammenhang steht. Albrecht Wellmer sieht musikalischen Sinn in der Formbildung verwirklicht. Hinsichtlich des in der tonalen Musik bestehenden musikalischen Sinns schreibt er, dieser sei „etwas anderes [...] als sprachlicher Sinn, nämlich die Eigenschaft eines musikalischen Kraftfeldes von Spannung und Auflösung“. ⁵³ Da Spannung und Entspannung inhärente Eigenschaften des tonalen Systems sind, aber nicht notwendigerweise anderen Systemen eigen ⁵⁴, ist musikalischer Sinn demgemäß ein systemischer. Doch bleibt Wellmer an diesem Punkt nicht stehen: Er verortet musikalischen Sinn „im Kreuzungspunkt von Komposition, Realisation und Rezeption“ ⁵⁵ und verlässt auf diese Weise den hermetischen Bereich des Systems. Sinn, auf diese Weise

53 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (Anm. 1), S. 31.

54 Vorstellbar sind Systeme, deren Gesetzmäßigkeiten in keiner Weise denen des tonalen Systems gleichen. Zwar ist uns kein solches geläufig, aber potentiell ließe es sich konstruieren. Wellmer sieht in den *Structures I* von Pierre Boulez den Versuch einer Konstruktion einer neuen Musiksprache. Vgl. ders., *Versuch über Musik und Sprache* (Anm. 1), S. 49.

55 A. a. O., S. 83.

gedeutet, wäre ein ultrasystemischer, mithin einer, der des Systems bedarf und es zugleich transzendiert.⁵⁶

Ist der musikalische Sinn formbildend⁵⁷, so schließt eine derartige Definition das Vorhandensein von Klängen ein.⁵⁸ Vor diesem Hintergrund lassen sich die Ausführungen Gunnar Hindrichs zum musikalischen Sinn verstehen. Hindrichs Definition besagt, dass Klänge, die durch ihr Eingebundensein in ein funktionales Beziehungsgeflecht verständlich werden, Sinn generieren.⁵⁹ Nimmt man hingegen an, musikalischer Sinn sei nicht form-, sondern strukturbildend, so wäre er nicht notwendig bedingt durch das Vorhandensein von Klängen. Er wäre somit auch nicht in der Materialität des Klingenden zu suchen. Man

56 Das Wissen um die Beschaffenheit eines Systems kann zweifelsfrei die Wahrnehmung beeinflussen. Adorno schreibt dazu: „Wenn in tonaler Musik auf den neapolitanischen Sextakkord in C-Dur, mit dem des im Sopran, der Dominant-Septimakkord mit h im Sopran folgt, dann wird kraft der Gewalt des harmonischen Schemas der Schritt von des nach h, der ‚verminderte‘ Terz heißt, aber abstrakt gemessen ein Sekundintervall darstellt, in der Tat als Terz aufgefaßt, nämlich auf das dazwischenliegende und ausgelassene c mitbezogen. Eine solche unmittelbare Wahrnehmung eines ‚objektiven‘ Sekundintervalls als Terz ist jenseits der Tonalität ausgeschlossen: sie setzt das Koordinatensystem voraus und bestimmt sich durch die Differenz von diesem.“ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, S. 73. Eine von den „objektiven“ Phänomenen abweichende Wahrnehmung sollte indes – zumindest hypothetisch – auch in anderen Systemen als dem der Tonalität möglich sein.

57 Vgl. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (Anm. 1), S. 30.

58 Vgl. dazu die Ausführungen zur Struktur und Form im vorangehenden Kapitel.

59 Vgl. Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014, S. 186-190. Auf S. 192 zieht Hindrichs die folgende Schlussfolgerung: Werden die Klänge von anderen abgeschnitten, mithin ihrer Funktionalität entrissen, so verlieren sie als vereinzelt ihren Sinn. Es stellt sich sodann die Frage, ob die Bestrebungen John Cages, die Klänge *als solche* ins Zentrum des Komponierens zu rücken, darauf abzielten, musikalischen Sinn zu unterminieren. Albrecht Wellmer spricht in diesem Zusammenhang vom „Sinn des Sinnenzugs“, vgl. dazu sein Kapitel zu John Cage in ders., *Versuch über Musik und Sprache* (Anm. 1), S. 219-269; pointiert zusammengefasst findet sich eine Definition von „Sinn des Sinnenzugs“ auf S. 249.

könnte in diesem Fall auch sagen: Der Sinn ist unabhängig vom Signifikanten.

Solch eine Position vertritt Gilles Deleuze. Strukturen, die weder Bezeichnung noch innere Bedeutung haben⁶⁰, hätten indes einen Sinn, der sich einzig aus der Stellung der strukturalen Elemente in einem prä-extensiven topologischen Raum ergäbe.⁶¹ Sinn, so verstanden, wäre indes nicht nur losgelöst vom Signifikanten – in unserem Falle: vom Klang –, sondern auch von jedweder (menschlichen) Bedeutung. Insofern übernehme eine Analyse musikalischer Strukturen, die die Werke weder auf ihre klanglichen Konfigurationen noch auf ihre welthaltigen Bedeutungen hin untersucht, nebenher die Aufgabe, musikalischen Sinn offenzulegen.

Dass der Signifikant an der Erzeugung musikalischen Sinns nicht teilhat, sei mit folgender Überlegung demonstriert. Gesetzt den Fall, dass jede Struktur verschiedene materiale Realisierungen zulässt und ferner die Anweisungen des Komponisten zur Instrumentation ignoriert werden dürfen, wäre eine auf dem Klavier dargebotene Fassung einer Klaviersonate Beethovens in struktureller Hinsicht nicht verschieden von einer auf einem Synthesizer dargebotenen. Aber damit nicht genug: Nicht nur bliebe mit einer abweichenden Instrumentierung die Struktur als solche gewahrt, die gesamte Materialität wäre austauschbar. Ginge

60 Algirdas Julien Greimas spricht der Musik – die sich durch ihre Gebundenheit an den Signifikanten definiere – jedwede autonome Bedeutung ab. Bedeutend sei Musik nur insoweit sie sich den Signifikaten zuwende, die indes keine musikalischen, sondern „einfach menschliche“ seien. Vgl. Algirdas Julien Greimas, *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*, Braunschweig 1971, S. 7.

61 Vgl. Gilles Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin 1992, S. 15.

es also einzig um die Wahrung der einer Klaviersonate Beethovens zugrundeliegenden Strukturen, so könnten diese sich in mannigfacher Weise manifestieren – auch in Tastempfindungen oder Farbtönen.⁶² Voraussetzung wäre ein System, das jenes der Tonalität einschliesse und all ihre Relationen auszudrücken imstande wäre. Sämtliche Merkmale und Regeln der Tonalität müssten sich in solch ein System übersetzen lassen, etwa mithilfe eines Koeffizienten. Der Sinn – und das heißt: die Stellung der strukturalen Elemente – wäre der gleiche, bloß seine Manifestation eine andere.

Wenn wir nunmehr annehmen, dass eine strukturalistische musikalische Analyse musikalischen Sinn offenlegt und zugleich sich vom Klingenden – allgemeiner: vom Signifikanten – lossagen muss, stehen wir vor einem Dilemma: Da der Ort einer strukturalistischen Analyse die Partitur ist, muss sie ihren Ausgangspunkt nehmen im Notierten und damit im Signifikanten. Doch ist dieses Dilemma nicht weiter bedenklich. Freilich, Ausgangspunkt der Analyse bleiben die Signifikanten. Indes führt die Analyse weg von diesen hin zu den sinnerzeugenden Relationen.

Im vorigen Kapitel haben wir Funktionen als Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Funktiven bestimmt, wiewohl wir ihre Beschaffenheit nicht thematisiert haben. Dies gilt es nunmehr nachzuholen. Dazu greifen wir erneut die Begriffsserie „Funktiv“ / „Funktion“ / „Projektion“ auf, um schließlich vier Arten von Relationen herauszuarbeiten, die für eine strukturalistische musikalische Analyse von Belang sind.

62 Es sei an das in Kapitel 4.2 angeführte Beispiel Ju. D. Apresjans erinnert, vgl. S. 94 ff.

Anschließend entwerfen wir ein analytisches Instrument, mit dessen Hilfe interstrukturelle Zusammenhänge identifiziert werden können und das sich vom Begriff des „Konvergenzpunktes“ herleitet, den wir zuvor einführen werden. Auf zwei Schriften werden wir in den folgenden Ausführungen im Besonderen Bezug nehmen: Gilles Deleuzes Essay *Woran erkennt man den Strukturalismus?* und Algirdas Julien Greimas' *Strukturelle Semantik*.

Auch wenn sich die Termini Deleuzes und Greimas' von den unseren unterscheiden, so bezeichnen sie im Grunde dieselben Sachverhalte. Funktione – insofern es sich um deren primitivste Ausformung, den Punkt, handelt – heißen bei Deleuze „symbolische Elemente“⁶³, bei Greimas „Terme-Objekte“, die mit den Buchstaben A und B symbolisiert werden.⁶⁴ Das Gesamtinventar aller Terme-Objekte einer Funktion wollen wir als Lexikon bezeichnen und, in Anlehnung an die aus der Softwaretechnologie übliche Notation der Datenstruktur der Liste, wie folgt notieren: $L = [A, B]$ (vgl. Abb. 5a). Funktionen – die Verbindungen zwischen Funktiven – werden von Deleuze als „differentielle Verhältnisse“⁶⁵ bezeichnet; Greimas nennt sie „Relationen“, die der Buchstabe r darstellt.⁶⁶ Die Relation zwischen den Terme-Objekten A und B ließe sich notieren als $A / r / B$ (vgl. Abb. 5b).⁶⁷

63 Vgl. Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?* (Anm. 61), S. 9-14.

64 Vgl. Greimas, *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen* (Anm. 60), S. 14.

65 Vgl. a. a. O., S. 16.

66 Vgl. Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?* (Anm. 61), z. B. S. 23.

67 Vgl. Greimas, *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen* (Anm. 60), S. 16.

Auf dieser Stufe sind die differentiellen Verhältnisse bzw. Relationen als gleichsam ortlose Abstrakta noch „vorbestehend“.⁶⁸ Wir haben sie daher als „bloße Strukturen“ bezeichnet. Ihr Realwerden hingegen setzt eine Projektion voraus, die wir durch die Einführung der Begriffe des Parameter- und Zeitfeldes zu bewerkstelligen uns imstande sahen. Deleuze sieht die „Aktualisierung“ der Struktur durch „besondere Punkte“ gewährleistet, welche „den Raum der Struktur zeichnen.“⁶⁹ Greimas wiederum fügt der „abstrakte[n] Behauptung des Vorhandenseins der Relation (r) zwischen den beiden Termen“⁷⁰ einen Inhalt S hinzu, der die Relation nicht nur „präzisiert“, sondern überhaupt erst „aktualisiert“. Die vorhergehende Formel erweitert sich demnach zu $A / r(S) / B$.⁷¹ Solch „Aktualisierung“ – ob sie nun durch Punkte, Felder oder einen Inhalt realisiert wird – ist vergleichbar einer Projektion der vormals ortlosen Relationen in ein Koordinatensystem, wie es in Abb. 5c veranschaulicht wird.

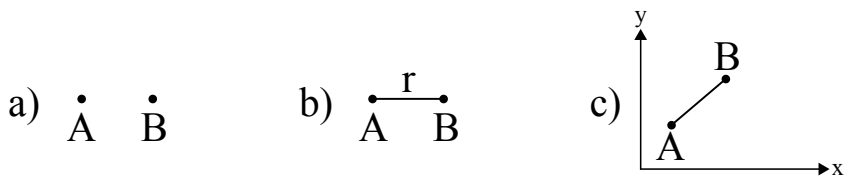


Abb. 5: Relationen 1: a) Lexikon, b) Relation $A / r / B$, c) Relation $A / r(S) / B$, eigene Darstellung.

68 Vgl. Nicolai Hartmann, *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Berlin 1938, S. 10.

69 Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?* (Anm. 61), S. 23.

70 Greimas, *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen* (Anm. 60), S. 16.

71 Vgl. Ebenda.

Soweit sind die Differenzen unserer Ausführungen zu denen Deleuzes und Greimas' im Wesentlichen terminologischer Art. Schließlich sind die Grundannahmen dieselben: Die Relationen zwischen Punkten bleiben abstrakt, solange sie nicht aktualisiert werden. In zwei Punkten gehen die Modelle Deleuzes und Greimas' indes über unsere bisherigen hinaus: erstens in der Explikation der verschiedenen Arten von Relationen; zweitens in der Beantwortung der Frage, wie sich Rückschlüsse auf die Zusammensetzung einer Struktur oder eines strukturalen Netzes ziehen lassen.

Es gibt vier Arten von elementaren Relationen⁷², die für unsere weiteren Analysen von Belang sind. Ihnen liegt das Bild zweier auf einer Gerade liegender Punkte zugrunde, die entsprechend ihrer Lage auf der Geraden verschiedene Verhältnisse zueinander ausbilden. Zwar evoziert dieses Bild die unzutreffende Vorstellung, „eine Relation [sei] etwas Drittes, das zwischen den beiden Relationsgliedern schwebt“, doch „gewinnt [durch sie] der sprachliche Ausdruck Anschaulichkeit.“⁷³ Die erste und einfachste Relation besteht zwischen zwei Punkten *A* und *B*, die eine abgeschlossene Strecke *[AB]* bilden und die wir als *bilaterale ein-eindeutige Relation* bezeichnen wollen. In Anlehnung an Greimas kann die graphische Darstellung aus Abb. 6a ersetzt werden durch die Formel: *s vs. -s*.⁷⁴ Eine Partituranalyse wird eine derartige

72 Alle anderen, komplizierteren Relationen fassen wir als von den elementaren abgeleitete auf. Aus diesem Grund spielt der für eine mathematische Bestimmung von Relationen maßgebende Begriff der Menge – und mit ihm die Begriffe der Reflexivität, Symmetrie, Asymmetrie, Transitivität und Konnexion – in unseren obigen Ausführungen auch keine Rolle.

73 Rudolf Carnap, *Der logische Aufbau der Welt*, Hamburg 1998, S. 46.

74 Vgl. Greimas, *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen* (Anm. 60), S. 17.

Relation dann ausmachen, wenn sie zwei Elemente isoliert betrachtet. Ein Beispiel für solch eine Vorgehensweise stellen statistische Analysen dar, die vom Gesamt aller sich zwischen zwei benachbarten Tönen ergebenden Intervalle eines Werkes oder Werkausschnittes auf die relative Häufigkeit jedes Intervalls schließen. Isolierte man etwa die ersten zwei Töne des unteren Systems des Klavierstückes *à r.* von Iannis Xenakis, so bildete sich zwischen ihnen solch eine Relation aus (Abb. 7a).⁷⁵

Die zweite Relation unterscheidet sich von der ersten dahingehend, dass einer der Punkte eingeschlossen, der andere hingegen ausgeschlossen ist, die beiden Punkte *A* und *B* somit eine halboffene Strecke $[AB)$ oder $(AB]$ bildeten. Solch eine Relation nennen wir eine *unilaterale ein-mehrdeutige Relation*. Sie liegt also nicht zwischen zwei Punkten *A* und *B*, sondern vielmehr zwischen einem Punkt *A* (bzw. *B*) und einem imaginären dritten Punkt *C*, der zugleich als Endpunkt der Strecke $[AC]$ (bzw. $[CB]$) fungiert (vgl. Abb. 6b). In Anlehnung an Greimas wählen wir für diese Relation die Formel s_1 vs. $n+s_1$ vs. s_2 mit $0 < n < s_2 - s_1$ – wobei s_1 den Endpunkt *A* symbolisiert, s_2 den Endpunkt *C* und $n+s_1$ den zwischen den Punkten *A* und *C* liegenden Punkt *B*. Wollen wir abermals das Verhältnis der ersten beiden Töne

⁷⁵ Es wird oben vorausgesetzt, dass das dem Stück zugrundeliegende Stimmungssystem bekannt ist. Ansonsten wäre das Intervall der kleinen Sekunde, das die diastematische Relation zwischen den beiden Tönen anzeigt, zu ersetzen durch eine bloß zahlenmäßige Differenz von $349,228 - 329,628 = 19,6$ Hz. Und selbst dieser Schritt wäre fragwürdig: Denn wer könnte behaupten, der über der zweiten Hilfslinie liegende Notenkopf symbolisiere einen Ton mit 349,228 Schwingungen pro Sekunde, wenn er nicht um das Stimmungssystem Bescheid wüsste, dass einen Kammerton namens a^1 mit einer Frequenz von 440 Hz annimmt?

des unteren Systems von $\grave{a} r$. bestimmen, wissen aber derweil um den dritten Ton (c^1), so ist eine solche Relation verschieden von der ersten in der Hinsicht, dass sie dem Vorderglied A nicht bloß *ein* Hinterglied⁷⁶ B zuordnet, sondern zusätzlich ein zweites, C (Abb. 7b). Auf diese Weise wird die Komplexität der Relation, die nurmehr ein Segment eines sie übersteigenden Zusammenhangs abbildet, erhöht, wenn nicht gar verdoppelt.

Wird fernerhin der Punkt A ausgeschlossen, so liegen die Endpunkte der offenen Strecke (AB) jenseits der beiden Punkte A und B und eine dritte Relation bildet sich heraus: die *multilaterale mehr-mehrdeutige Relation* (vgl. Abb. 6c). Einmal mehr erhöht sich der Komplexitätsgrad dieser Relation gegenüber der vorigen: Aus den drei Segmenten $[CA]$, $[CB]$ und $[CD]$ lassen sich die sechs Relationen $C / r / A$, $C / r / B$, $C / r / D$, $A / r / B$, $A / r / D$ und $B / r / D$ ableiten, die allesamt in die Analyse der Relation $A / r / B$ einbezogen werden müssen. Analysierte man zum Beispiel den zweiten und dritten Ton des unteren Systems von $\grave{a} r$. unter Berücksichtigung des ersten und vierten Tons, wiese man eine ebensolche Relation nach (Abb. 7c). Wir drücken sie, wieder in Anlehnung an Greimas, mit folgender Formel aus: s_1 vs. $n_1 + s_1$ vs. $s_2 - n_2$ vs. s_2 mit $0 < n_1 < ((s_2 - n_2) - s_1)$ und $0 < n_2 < (s_2 - (n_1 + s_1))$. s_1 steht hierbei für den Punkt C , $n_1 + s_1$ für den Punkt A , $s_2 - n_2$ für den Punkt B und s_2 für den Punkt D .

Die nächste, vierte Art der Relation geht insofern über die bisherigen hinaus, als sie eine Zwischenstellung einnimmt zwischen den ele-

76 Die Termini „Vorderglied“ und „Hinterglied“ gehen zurück auf Carnap, *Der logische Aufbau der Welt* (Anm. 73), S. 45.

mentaren und den komplexen Relationen. Sie erwächst aus dem Umstand, dass ein Punkt A auf einer Strecke liegt, ein Punkt B hingegen leicht versetzt über oder unter dieser (vgl. Abb. 6d). Solch eine *indirekte Relation* ist demzufolge eine konstruierte: Sie folgt einer Setzung des Analytikers. Ein Beispiel möge dies verdeutlichen: Der Anfangston f^1 des unteren Systems von \grave{a} r . taucht als Tiefton des am Anfang der zweiten Akkolade notierten Akkordes wieder auf (Abb. 7d). Der Analytiker mag diesen Zusammenhang herstellen; folgte er unserer graphischen Darstellungsmethode, so wäre ihm indes anzuraten, die beiden Töne (f^1) – und das heißt: die beiden imaginären Punkte A und B – als nicht auf der gleichen imaginären Strecke befindliche darzustellen. Zu Vieles spräche dagegen, allem voran die morphologische Diskrepanz und der Abstand zwischen den beiden Ereignissen. Aber woran erkennen wir, dass der Zusammenhang zwischen den beiden Tönen vom Analytiker nicht willkürlich hergestellt worden ist? Diesen Verdacht zu entkräften, wäre Aufgabe der nachfolgenden Analyse, wollte sie über das bloße Aufstellen einer Behauptung hinausgelangen. Sie müsste die Strecke, auf die der Punkt B liegt, zu rekonstruieren wissen, müsste, ausgehend von den beiden Punkten A und B , weitere strukturelle Verkettungen offenlegen und auf diese Weise ein Netz struktureller Beziehungen ausbreiten, in das die indirekte Relation sich einordnen ließe. Es zeigt sich, dass die Präsumtion indirekter Relationen immer auf komplexere Zusammenhänge verweist, die in den Bereich der formalen Analyse hineinragen können.

Je nach der Stellung des Punktes A ließe sich die indirekte Relation in verschiedene Formeln fassen: im Fall einer *indirekten bilateralen ein-eindeutigen Relation* als *s vs. nicht-s* (Abb. 6e); im Fall einer

indirekten unilateralen ein-mehrdeutigen Relation als s_1 vs. nicht- s vs. s_2 (Abb. 6f); im Fall einer indirekten multilateralen mehr-mehrdeutigen Relation als s_1 vs. $n+s_1$ vs. nicht- s vs. s_2 mit $0 < n < s_2-s_1$ (Abb. 6g).

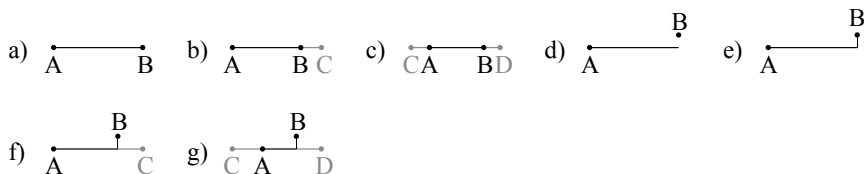


Abb. 6: Relationen 2: a) bilaterale ein-eindeutige Relation, b) unilaterale ein-mehrdeutige Relation, c) multilaterale mehr-mehrdeutige Relation, d) indirekte Relation, e) indirekte bilaterale ein-eindeutige Relation, f) indirekte unilaterale ein-mehrdeutige Relation, g) indirekte multilaterale mehr-mehrdeutige Relation, eigene Darstellung.

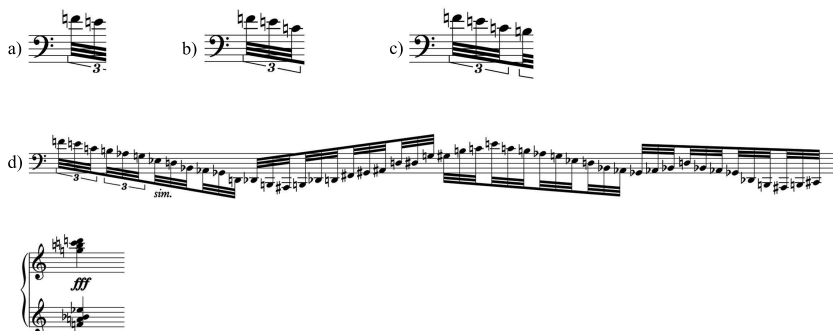


Abb. 7: Iannis Xenakis *à r.*, Anfang.

Die Annahme einer indirekten Relation impliziert das Vorhandensein zweier Strecken. Dies lässt sich schon allein aus dem Umstand erklären, dass strukturelle Punkte immer als Funktive wirken und demnach in Funktion zu anderen Punkten stehen. Die Klassifikation eines strukturalen Punktes als isoliertes, gleichsam extra-struktureles Objekt wäre schlichtweg widersinnig. Punkte, die gleich der Raumzeit entthobene Singularitäten außerhalb der strukturalen Ordnung stehen, wären zumindest keine strukturalen. Liegt demzufolge jeder strukturelle Punkt auf einer Strecke, so stellen sich in der Folge zwei Fragen: Welcherart sind die Beziehungen zwischen den beiden Strecken? Und wie finden wir die Punkte, an denen die Strecken miteinander konvergieren?

Wir wollen zwei Antworten darauf geben. Die eine ist technisch-analytischer Art; die andere nimmt Bezug zum zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit und ist eher abstrakteren Wesens. Beginnen wir mit der „technischen“ Antwort.

Strukturen sind, so Gilles Deleuze, multiseriell. Sie bestehen nicht nur aus einer Auswahl an Grundelementen, differentiellen Verhältnissen und der Verteilung besonderer Punkte, sondern zusätzlich aus dem Vorhandensein einer zweiten Serie, die komplexe Beziehungen zur ersten unterhält.⁷⁷ Der auf diese Weise erweiterte Strukturbegriff korrespondiert mit dem, was im vorigen Kapitel über die Parameter-Zeit-Felder gesagt wurde: Erst durch die Konfrontation zweier Felder werden die vormals bloßen Strukturen musikalisch instantiiert. Zu-

⁷⁷ Vgl. Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?* (Anm. 61), S. 38 f. Die einfachste Ausprägung einer Serie wäre – folgten wir unseren obigen Beispielen – die abgeschlossene Strecke *[AB]*.

dem sind die musikalischen Strukturen das Resultat der Stratifikation mindestens dreier musikalisch instantiiertes Strukturen. Multiserialität ist also ein Kennzeichen musikalischer Strukturen.

Ausgehend von einer musikalischen Struktur, gilt es nunmehr, jene *Konvergenzpunkte* freizulegen, an denen die Serien miteinander zusammenhängen. Aus gleich fünf Gründen ist die Analyse solcher Konvergenzpunkte bedeutsam für eine strukturalistische Analyse: Erstens erlauben Konvergenzpunkte den Sprung von einer Serie in eine andere und somit ihr Nachverfolgen (vgl. Abb. 8a). Auf diesem Wege können, zweitens, die Punkte beider (aller) Serien ausgemacht werden und alsdann, drittens, die Arten der intraseriellen Relationen, in die die Punkte eintreten. Damit wird, viertens, ein Vergleich kompletter Serien möglich und, fünftens, das Ziehen diagonaler Linien (Abb. 8b), will heißen: die graphische Rekonstruktion eines komplexen strukturalen Netzes. Die Analyse von Konvergenzpunkten ist auch deshalb besonders dazu geeignet, der Rekonstruktion strukturaler Netze voranzugehen, da sie objektive Zusammenhänge anzeigt. Schließlich stellt die Kreuzung zweier Serien unzweifelhaft einen Zusammenhang dar, sei dieser nun intendiert worden oder nicht.

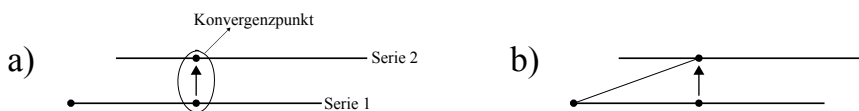


Abb. 8: Konvergenzpunkte, eigene Darstellung.

Wir wollen unsere Überlegungen an einem Beispiel verdeutlichen. Obgleich unser Beispiel nur zwei analytische Schritte vorführt, bestünde die ideale Vorgehensweise aus vier Schritten. In einem ersten Schritt würden die einzelnen musikalischen Strukturen an jenen Punkten voneinander isoliert, die eine Trennung zulassen. Hiernach, in einem zweiten Schritt, würden jene Punkte ausfindig gemacht werden, an denen die Parameter-Zeit-Felder sich zu musikalischen Strukturen zusammenschließen. In einem dritten Schritt begäbe sich die Analyse auf die Suche nach jenen Punkten, an denen die Parameterfelder und die Zeitfelder zusammentreffen. Die Übersetzung der den Parameter- und Zeitfeldern zugehörigen Proportionen in Zahlenwerte bildete den vierten Schritt.

Analysandum: Uns liegen zwei elektronisch generierte Klangergebnisse vor, die wir mithilfe eines Computerprogramms visualisiert haben. 1. Schritt: Wir trennen die Klangereignisse voneinander. In diesem imaginären Fall sind die Klangereignisse bereits durch eine Pause voneinander getrennt, so dass sich die Trennung unsererseits erübrigt und wir Fragen, die die Segmentierung suprastruktureller Einheiten betreffen, einstweilen unberücksichtigt lassen können. 2. Schritt: Die Analyse des uns vorliegenden Klangereignisses K (Abb. 9) weist folgende Charakteristika auf: K hat eine Dauer von 0,3 Sekunden; die dynamische Hüllkurve ist exponentiell an-, dann absteigend und erreicht ihre maximale Auslenkung bei 0,15 Sekunden; K besteht aus drei verschiedenen Frequenzen (800, 100 und 600 Hz), die je 0,1 Sekunden andauern; K besteht aus zwei verschiedenen Schwingungsformen (Sinus- und Rechteckwelle), die je 0,15 Sekunden andauern. Es zeigt sich, dass exakt in der Mitte von K zwei Veränderungen zeitgleich eintreten:

Die Dynamik erreicht ihre maximale Auslenkung und die Schwingungsform erfährt einen abrupten Wechsel von einer Sinus- zu einer Rechteckschwingung. Genau an diesem Konvergenzpunkt würde eine Analyse, die eine komplexere musikalische Struktur untersucht, ihren 3. Schritt ansetzen (denn nicht immer lassen sich bereits beim zweiten Schritt derart eindeutig die Charakteristika bestimmen und selten ist eine musikalische Struktur derart primitiv wie die unseres Beispiels): Sie würde etwa von dem die Dynamik steuernden Parameter-Zeit-Feld in das die Schwingungsform steuernden „springen“ und nunmehr letzteres verfolgen. Nachfolgend müsste sie die Beschaffenheit des die Schwingungsform steuernden Parameter-Zeit-Feldes analysieren, indem sie die relevanten Punkte und die Arten der Relationen zwischen ihnen bestimmte, um anschließend Gemeinsamkeiten im Aufbau der beiden Parameter-Zeit-Felder – etwa eine gleichartige Verteilung der Relationstypen – nachzuweisen.

Im nächsten Schritt wird die Analyse vom Parameter-Zeit-Feld der Schwingungsform über einen Konvergenzpunkt in ein anderes Parameter-Zeit-Feld, etwa jenes der Frequenzen, „springen“, dessen Strukturierung nachzeichnen, wieder nach Gemeinsamkeiten mit anderen Parameter-Zeit-Feldern suchen, usw. Gelingt der analytische Nachweis solcher supraseriellen Übereinstimmungen, können diese mit diagonalen Linien gekennzeichnet werden (wie wir es in Abb. 8b skizziert haben); allmählich entsteht ein Netz an Punkten und horizontalen und diagonalen Linien: das Strukturnetz. In einem letzten, dem 4. Schritt, würde die Analyse die Eigenschaften aller Parameter- und Zeitfelder gesondert in Zahlenform wiedergeben und könnte sogar auf den Zustand der bloßen Strukturen schließen.

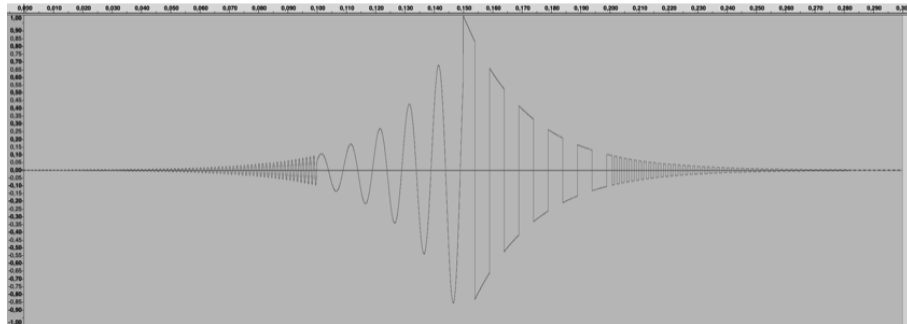


Abb. 9: Klangereignis K , eigene Darstellung.

Führen wir diesen vierten Schritt einmal durch und nehmen als Grundlage das Parameter-Zeit-Feld F der Frequenzen aus unserem Beispiel (vgl. Abb. 9). Dieses zerlegen wir in zwei Serien, die je ein Parameter- und ein Zeitfeld repräsentieren. Die Serie P des Parameterfeldes gibt die Werte der Frequenzen wieder, die Serie Z des Zeitfeldes die Werte der Dauern: $P_F = [800, 100, 600]$ und $Z_F = [0.1, 0.1, 0.1]$. Wollten wir die Lexika der beiden Serien notieren, so würden wir schreiben: $L(P_F) = [100, 600, 800]$ und $L(Z_F) = [0.1]$. Um zuallerletzt die bloßen Strukturen zu deduzieren, müssten wir die Parameter- und Zeitfelder noch abstrakter fassen. P_F zeigt uns drei verschiedene Werte, deren erster und dritter uns die Grenzwerte der dreiteiligen Funktion anzeigen. Z_F dagegen zeigt uns drei identische Werte. Die den bloßen Strukturen zugrundeliegenden Serien notieren wir daher wie folgt: $B(P_F) = [3, 1, 2]$ und $B(Z_F) = [1, 1, 1]$.⁷⁸

⁷⁸ Ein induktive Rekonstruktion wäre von hier aus problemlos möglich. Die Kombination von $B(P_F)$ und $B(Z_F)$ mit den Lexika $L(P_F)$ und $L(Z_F)$ ergibt P_F und

Auf eine besondere Form von Konvergenzpunkten sei ferner hingewiesen: den sogenannten *shiftern*. Unter *shifter*, die Mazzola als „signs that change meaning depending on the context of their users“⁷⁹ umschreibt, verstehen wir jene derart evidenten Konvergenzpunkte, die der Interpretation gewisse Entscheidungen gleichsam abnötigen. Zwar entfalten sich an den Konvergenzpunkten immer mindestens zwei Bedeutungen, in obigem Beispiel „Beginn des Decays der dynamischen Hüllkurve“ einerseits und „Änderung der Schwingungsform“ andererseits. Jedoch bleiben solche Konvergenzpunkte wenn nicht dem Analytiker, so doch dem Interpreten oftmals verborgen, sind sie ob ihrer geringen raumzeitlichen Ausdehnung doch auf einer submorphologischen Ebene zu verorten. *Shifter* sind also jene Konvergenzpunkte zu nennen, die vom Bereich musikalischer Strukturen in jenen der Morphologie gleichsam hineinragen, die mithin grundsätzlich hörbar sind und je nach Lesart Einfluss auf die Rezeption musikalischer Form nehmen können. Ein bekannter Effekt aus der Instrumentationspraxis kann als Beispiel herangezogen werden: Im durchbrochenen Satz findet die Übergabe einer Linie von einer Instrumentengruppe zu einer anderen des Öfteren auf einem gemeinsamen Ton statt.⁸⁰ Endton der einen Gruppe ist zugleich Anfangston einer anderen. Solch einer Doppelbedeutung muss eine Interpretation sich bewusst sein. Sie wird sich in einem solchen Fall für eine Auslegung entscheiden müssen: Entweder

Z_F. Die Kombination von P_F und Z_F wiederum ergibt F. Kombiniert man F mit den anderen Parameter-Zeit-Feldern, ergibt sich K.

79 Mazzola et al., *All About Music. The Complete Ontology: Realities, Semiotics, Communication, and Embodiment* (Anm. 49), S. 76 f.

80 Vgl. Ertuğrul Sevsay, *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel 2005, S. 443.

sie hebt das Ende der einen Linie oder den Beginn der anderen hervor, oder aber sie wird den betreffenden Ton zu kaschieren versuchen.⁸¹

Kommen wir zu unserer zweiten Antwort auf – oder vielmehr zu einer Reflexion über – die Frage, welcherart die Beziehungen zwischen zwei Strecken sind und wie diese analytisch offengelegt werden können. Dazu wollen wir auf ein Phänomen rekurrieren, das Deleuze mit den Begriffen „Objekt = x, Rätselobjekt oder großes Mobile“⁸² umschreibt und das den „Konvergenzpunkt der divergenten Serien“⁸³ darstelle. Dieses „besondere Objekt“⁸⁴, das „die Eigenschaft [hat], nicht dort zu sein, wo man es sucht“⁸⁵, das „an seinem Platz fehlt“⁸⁶, „sich beständig verschiebt“⁸⁷, „unablässig springt“⁸⁸, aber zugleich zwischen den Serien vermittelt, „die Differenzen der ganzen Struktur verteilt“⁸⁹, ja, als „Un-Sinn [...] die beiden Serien beseelt, indem er durch sie zirkuliert“⁹⁰ – erinnert dieses „Objekt = x“ uns nicht an das amorphe musikalische Denken, das als solches seiner Greifbarkeit sich entzieht, das

81 Stellen solcher Art, die „vermöge der Unvollkommenheit der Notenschrift“ eine Interpretation geradezu provozieren, nennt Roman Ingarden „Unbestimmtheitsstellen“. In ihnen sieht er die möglichen Konkretationen des „schematischen Gebilde[s]“ der Partitur angelegt. Vgl. ders., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (Anm. 50), S. 126 ff. Eine musikalische Interpretationsgeschichte erwüchse demzufolge aus der defizitären Anlage musikalischer Notation. Ingarden schreibt dazu auf S. 134: „Der geschichtliche Prozeß der angeblichen Wandlung des Musikwerkes ist in Wirklichkeit nur ein Prozeß des Entdeckens und Aktualisierens immer neuer Möglichkeiten der zu dem Werkschema gehörigen potentiellen Gestalten des Werkes.“

82 Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?* (Anm. 61), S. 42.

83 A. a. O., S. 41.

84 Ebenda.

85 A. a. O., S. 44.

86 Ebenda.

87 A. a. O., S. 45.

88 Ebenda.

89 Ebenda.

90 A. a. O., S. 47.

aber in seinen Geronnenheiten Rückschlüsse zulässt auf die diese Geronnenheiten verursachenden Praxen? Erlauben wir uns an dieser Stelle, dem Leser eine Antwort schuldig zu bleiben – und ihm stattdessen anheimzustellen, ob er mit folgender Vermutung übereinstimmt oder nicht: Vielleicht bedarf es gerade der Rekonstruktionen komplexer Netze strukturaler Konvergenzpunkte um die anderen, eher rätselhaften „Konvergenzpunkte = x“ wenn schon nicht zu enträtseln, so sich ihnen doch zumindest ein wenig zu nähern.

4.5 Das Strukturnetz: Eine Skizze

Ginge es uns vorrangig darum, musikalische Strukturen zu analysieren und darzustellen, so wäre dies der Ort, eine umfassende Ausarbeitung des Strukturnetzes, das wir vordem gelegentlich erwähnten und das, wenn nicht die Basis, so doch ein unverzichtbares Hilfsmittel aller nachfolgenden Analysen bilden müsste, einzuleiten. Der Titel zu diesem Kapitel indes verrät unsere eigentliche Absicht: Nicht umfangreiche Ausarbeitung, sondern umrisshafter Entwurf sollen die nachfolgenden Ausführungen sein. Dass es sich bei einem solchen Entwurf nur um *eine* und nebst dem unvollständige Darstellungsform wird handeln können, dürfte naheliegen. Verzichteten wir aber ganz darauf, eine Skizze des Strukturnetzes vorzulegen und ließen auf das vorige Kapitel sogleich eines, das von musikalischen Gestalten handelte, folgen, wir gingen über Versprochenes hinweg¹ und ließen zudem die Gelegenheit unbenutzt, das Vorige erneut aufzugreifen und anhand mehrerer Graphiken zu veranschaulichen. Halten wir es hier also mit Johann Georg Sulzer, der schrieb:

Wir fühlen hier die Gefahr, uns in sehr weitläufige [...] Bemerkungen einzulassen, und wollen lieber die Seegel [sic] einziehen, lieber unvollständig, als schwerfällig, und [...] langweilig und unbrauchbar sprechen.²

1 Vgl. S. 133 f. der vorliegenden Arbeit.

2 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln*

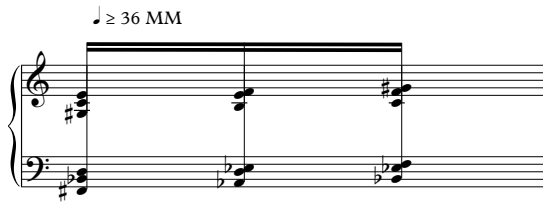


Abb. 10: Iannis Xenakis, *Naama*, die ersten drei Akkorde.

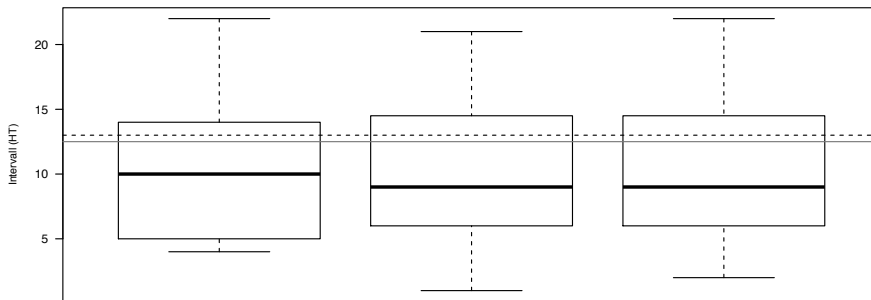


Abb. 11: Iannis Xenakis, *Naama*, die ersten drei Akkorde, Boxplots, eigene Darstellung.

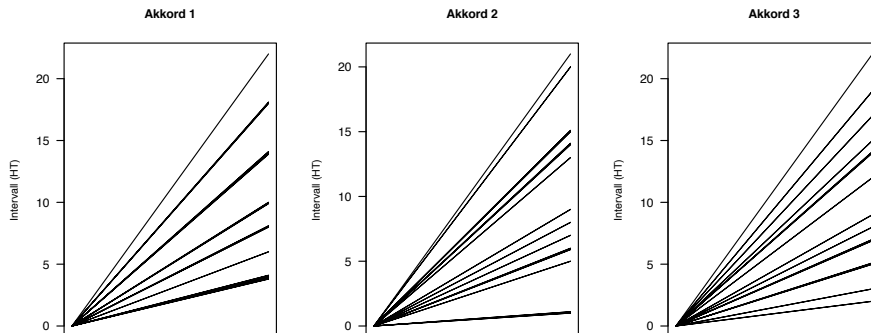


Abb. 12: Iannis Xenakis, *Naama*, die ersten drei Akkorde, Linienbündel, eigene Darstellung.

abgehandelt, Norderstedt 2017, S. 842 (Nachdruck der Ausgabe von 1771).

Abbildung 10 zeigt die ersten drei Akkorde des Cembalostückes *Naama* von Iannis Xenakis.³ Deren Intervalle sind in Abb. 11 durch Box-Whisker-Plots dargestellt, die auch als Boxplots oder Kastengraphiken bezeichnet werden. Sie finden verbreitete Anwendung in der Statistik, um größere Datensätze zu visualisieren und deren Streuungs- und Lagemaße mit anderen Datensätzen zu vergleichen. In Abb. 12 werden die Intervalle der drei Akkorde durch Strecken visualisiert, die allesamt aus dem Nullpunkt des Koordinatensystems hervorgehen und die wir als „Linienbündel“ bezeichnen wollen.

Die Boxplots der Abb. 11 zeigen also die Intervalle der Akkorde an. Wir haben alle Intervalle berücksichtigt und nicht nur solche zwischen benachbarten Tönen. Für den ersten Akkord ergeben sich somit folgende Intervalle (die Zahlen entsprechen der Anzahl an Halbtönen): 4 (*Fis-B*), 8 (*Fis-d*), 14 (*Fis-gis*), 18 (*Fis-c¹*), 22 (*Fis-e¹*), 4 (*B-d*), 10 (*B-gis*), 14 (*B-c¹*), 18 (*B-e¹*), 6 (*d-gis*), 10 (*d-c¹*), 14 (*d-e¹*), 4 (*gis-c¹*), 8 (*gis-e¹*), 4 (*c¹-e¹*). Werden diese Zahlen in aufsteigender Reihenfolge angeordnet, erhalten wir eine Liste mit folgenden Zahlen: 4, 4, 4, 4, 6, 8, 8, 10, 10, 14, 14, 14, 18, 18, 22. Die Intervalle des zweiten Akkordes ergeben folgende Liste: 1, 1, 5, 6, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 14, 15, 15, 20, 21; die des dritten ergeben 2, 3, 5, 5, 7, 7, 8, 9, 12, 14, 14, 15, 17, 19, 22.

Die Boxplots selbst bestehen aus drei Komponenten: erstens, einem Rechteck, der „Box“; zweitens, zwei vertikalen gestrichelten Linien, die das Rechteck nach oben und unten verlängern und mit einem

3 Eine kurze Analyse des Stückes findet sich in James Harley, *Xenakis. His Life in Music*, New York und London 2011, S. 157-159.

horizontalen Strich – der „Antenne“ oder dem „Whisker“ – abgeschlossen sind; drittens, einer dicken horizontalen Linie innerhalb des Rechtecks.

Die obere und untere Begrenzung der Box zeigt das obere und untere Quartil der Daten an. Es handelt sich um statistische Lagemaße: Oberhalb des oberen Quartils liegen die oberen 25% der Daten, unterhalb des unteren Quartils liegen die unteren 25% der Daten. Im ersten Akkord liegt das untere Quartil bei 5 Halbtönen, das obere dagegen bei 14 Halbtönen. Die Box entspricht also dem Bereich, in dem die mittleren 50% der Daten liegen – und damit zugleich dem Interquartilsabstand IQA, der sich aus der Differenz von oberem und unterem Quartil errechnet. Der IQA im ersten Boxplot ist folglich 9. Die „Whisker“ zeigen in Abb. 11 den größten und kleinsten Wert des gesamten Datensatzes an. Damit ist zugleich der gesamte Wertebereich des Datensatzes – seine „Spannweite“ – beschrieben, der im Falle des ersten Boxplots von 4 bis 22 Halbtöne reicht. Die dicke horizontale Linie innerhalb der Box schließlich zeigt den Zentralwert, den „Median“ an, der dem mittleren Wert des gesamten Datensatzes entspricht und beim ersten Boxplot bei 10, beim zweiten und dritten bei 9 Halbtönen liegt.⁴

Ferner sehen wir in Abb. 11 zwei horizontale Linien, eine durchgezogene graue und eine gestrichelte schwarze. Sie geben Auskunft über die Progressionen, also die Übergänge von einem Akkord zum

4 Noch weitere Daten wären mit Boxplots darstellbar, etwa „Ausreißer“, also Daten, die ober- und unterhalb des 1,5-fachen des Interquartilsabstandes liegen. Auch die Mittelwerte – die in Abb. 11 bei 10,53, 10,33 und 10,6 liegen – könnten mit einer gestrichelten Linie oder auch einem farbigen Punkt gekennzeichnet werden. Für unsere Zwecke reicht die Visualisierung von oberem und unterem Quartil, Whisker und Median aber vollkommen aus.

nächsten. Diese setzen sich aus drei Merkmalen zusammen: aus der Art der Progression (diskret oder kontinuierlich), deren Richtung (aufwärts oder abwärts) und deren Größe (Intervall).

Die genau in der Mitte liegende durchgezogene graue Linie repräsentiert den Wert, von dem ausgehend die Progressionen als Abweichungen gekennzeichnet werden. Sie zeigt gleichsam den Mittelwert der Progressionen an, die am häufigsten vorkommende Progression. In Abb. 11 könnte die graue Linie eine in diskreten (Art) Tonschritten (Größe) aufsteigende (Richtung) Progression bezeichnen. Die gestrichelte Linie zeigt die eigentliche Progression an, gibt hier also Auskunft über Art, Richtung und Größe des Fortschreitens vom ersten zum zweiten, vom zweiten zum dritten und vom dritten zum vierten Akkord. Je weiter die gestrichelte Linie von der grauen sich entfernt, umso weniger hat die Progression mit jener mittleren gemein, die von der grauen Linie symbolisiert wird. Anders gewendet: Selten vorkommende Progressionen werden durch an den Rändern der Graphiken liegende gestrichelte Linien angezeigt. In Abb. 11 ist die gestrichelte Linie nur leicht versetzt über der grauen Linie eingezeichnet, was indiziert, dass die Progressionen der ersten drei Akkorde sich nur leicht vom Mittelwert entfernen. Ein Blick auf Abb. 10 bestätigt dies: Zwar steigen alle Intervalle diskret, doch sind neben Tonschritten ferner Terzen vorhanden.

Bereits diese kurzen Ausführungen weisen auf ein wesentliches Charakteristikum unserer Darstellungsmethode hin: Die horizontalen Linien bezeichnen vollständige musikalisch instantiierte Strukturen; sie fassen deren Eigenschaften also bereits zusammen. Verdeutlichen wir dies an einem Beispiel.



Abb. 13: Ludwig van Beethoven, 3. Klaviersonate, Takte 1-4.

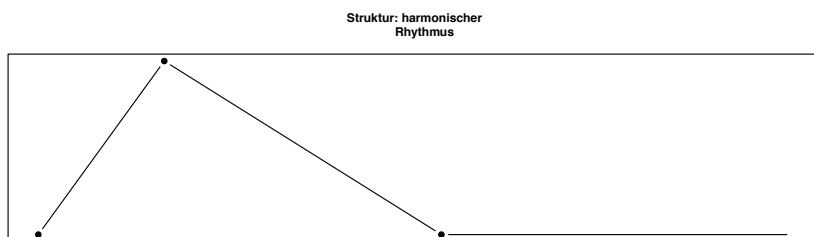


Abb. 14: Ludwig van Beethoven, 3. Klaviersonate, Takte 1-4, Harmonik, eigene Darstellung.

Abbildung 13 zeigt die ersten vier Takte aus dem ersten Satz der dritten Klaviersonate Beethovens, Abb. 14 deren Harmonik. Jeder Harmoniewechsel wird in Abb. 14 mit einem Punkt dargestellt: die Tonika mit dem ersten, die Dominante mit dem zweiten, die auf die Dominante folgende Tonika mit dem dritten. Die Linien zwischen den Punkten geben die Abhängigkeiten zwischen den Punkten an – in den Worten Louis Hjelmslevs: die Funktionen zwischen den Größen.⁵ Abb. 14 zeigt

⁵ Vgl. Louis Hjelmslev, *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, München 1974, S. 38

aber nicht nur den zweimaligen Funktionswechsel an, sondern auch die Übereinstimmung der ersten mit der dritten Größe anhand der identischen vertikalen Position des ersten und dritten Punktes. Es sind Funktionen wie diese, die von den horizontalen Linien in Abb. 11 dargestellt werden. Wollte man also das „Innenleben“ solcher Funktionen offenlegen, wären ergänzende Graphiken in der Art von Abb. 14 gedeihliche Hilfsmittel.

Was einem im ersten Moment als grobe Vereinfachung vorkommen mag, erweist sich in der Tat als eine der Stärken unserer Darstellungsform: Sie verliert sich nicht im Detail, sondern fasst strukturelle Merkmale anschaulich zusammen. Der Vergleich mit Abb. 12 bestärkt uns in dieser unserer Annahme: Dort werden alle Intervalle angezeigt, ausgehend von einem imaginären Punkt $0|0$, der die Stille vor dem ersten Klang des Stückes symbolisieren soll. Und bildete diese Darstellungsform unsere vorangegangenen Ausführungen nicht am ehesten ab? Wäre sie nicht diejenige, die man intuitiv mit einem „Strukturnetz“ am ehesten in Verbindung bringen würde, besonders dann, wenn viele solcher „Bündel“ mit diagonalen Linien miteinander verbunden würden?

Gewiss. Allein, die Darstellung geriete zu unübersichtlich. Schon das Kennzeichnen der Relationen zwischen den Intervallen des ersten und zweiten Akkordes schwärzte das Blatt nicht unerheblich, zumal wenn *alle* Funktionen dargestellt würden – schließlich müssten alle End- und Anfangspunkte aller Linien miteinander verbunden werden,

(Linguistische Reihe, Band 9). Unter „Größen“ versteht Hjelmslev Funktive, die selbst keine Funktionen, sondern bloße Komponenten von Funktionen sind.

ganz zu schweigen von den indirekten Relationen, die sich in unserem Beispiel zwischen dem ersten und dritten Akkord ergäben. Kurzum: Das Blatt gliche vor lauter Linien einem einzigen Tintenfleck.

Neben seiner Anschaulichkeit bietet die Darstellung mit Boxplots und horizontalen Linien noch weitere Vorteile. Zum Ersten lassen sich Ähnlichkeiten und Unterschiede der musikalisch instantiierten Strukturen und ihrer Progressionen mit nur wenigen Blicken gewahr werden. Aus Abb. 11 etwa lässt sich ablesen, dass die Interquartilsabstände und die Mediane der drei Akkorde nahezu identisch sind⁶, nicht aber deren kleinste Werte, die von den unteren Whiskern symbolisiert werden. Zum Zweiten können Gruppenbildungen auf diese Weise leicht identifiziert werden. So deuten die Ähnlichkeiten der Boxplots und das Vorhandensein nur einer gestrichelten horizontalen Linie in Abb. 11 darauf hin, dass die drei Akkorde eine Gruppe bilden. Der Vergleich solcher Gruppen kann zum Dritten einerseits dabei helfen, Periodizitäten zu erkennen⁷, andererseits, die Analyse der musikalischen Syntax zu stützen. Schließlich, zum Vierten, lassen sich durch den Vergleich von Boxplots verschiedene Stile miteinander vergleichen, womöglich gar Übereinstimmungen und Unterschiede aufdecken, mit denen man wohl kaum gerechnet hätte. Möge ein weiteres Beispiel diesen letzten Punkt veranschaulichen.

6 Die IQAs der drei Akkorde betragen 9; 8,5 und 8,5 Halbtöne; die Mediane 10, 9 und 9 Halbtöne.

7 Vgl. Kap. 4.3 der vorliegenden Arbeit, S. 130 und Gottfried Michael Koenig, *Process and Form: Selected Writings on Music*, hg. von Kees Tazelaar, Hofheim 2018, S. 115.

Rasch (♩=80)

The image shows a musical score for Arnold Schönberg's Präludium, Op. 25, measures 1-2+. The score is in 6/8 time and features dynamic markings p, sf, fp, mf, and pp. The tempo is marked 'Rasch' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is written for piano and includes a trill in the final measure of the second measure.

Abb. 15: Arnold Schönberg, *Präludium* aus *Suite Op. 25*, Takte 1-2+.

Largo

The image shows a musical score for Johann Sebastian Bach's h-Moll Fuge, measures 1-3. The score is in C major and features a trill in the final measure of the third measure. The tempo is marked 'Largo'.

Abb. 16: Johann Sebastian Bach, h-Moll Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Takte 1-3.

Allegro

The image shows a musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's Klaviersonate C-Dur KV 545, measures 1-4. The score is in C major and features a trill in the final measure of the fourth measure. The tempo is marked 'Allegro'.

Abb. 17: Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545, Takte 1-4.

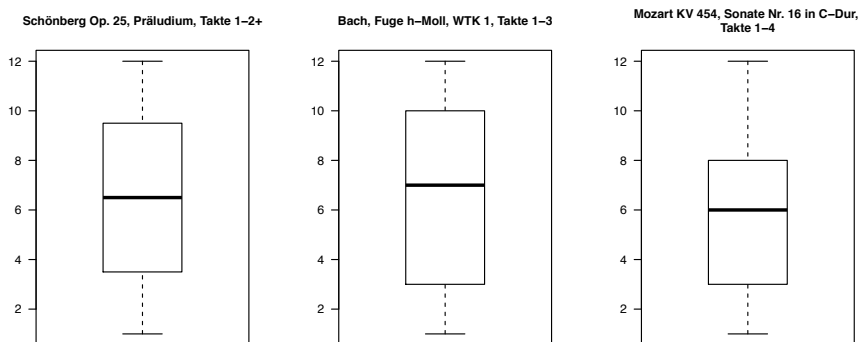


Abb. 18: Boxplots: Tonhöhen der Abbildungen 15-17, eigene Darstellung.

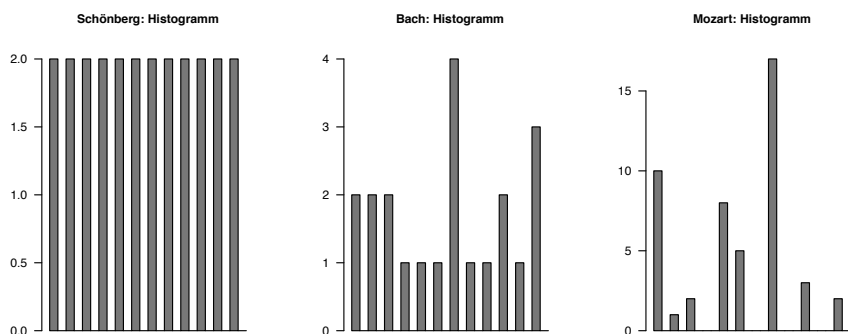


Abb. 19: Balkendiagramm: Häufigkeit der verwendeten Tonhöhen, eigene Darstellung.

Abb. 15 zeigt den Anfang des Präludiums von Schönbergs *Suite Op. 25*; Abb. 16 die ersten drei Takte aus Bachs h-Moll Fuge des ersten Bandes des Wohltemperierten Klaviers; Abb. 17 den Anfang der 16. Klaviersonate Mozarts in C-Dur KV 545. Anders als in Abb. 11 bestehen die von den Boxplots in Abb. 18 symbolisierten Datensätze aber nicht aus den Intervallen, sondern aus den Tonhöhen, genauer: aus den sog. Tonqualitäten, den Tonhöhenbezeichnungen unabhängig von der

Oktavlage.⁸ Abb. 19 schließlich, ein Balkendiagramm, gibt Auskunft über die Häufigkeit der verwendeten Tonhöhen. Der linke Balken zeigt hier die Tonqualität *c* an, der rechts danebenliegende *cis*, usw., der rechte Balken schließlich das *h*.

Folgende Merkmale lassen sich mühelos aus Abb. 18 ablesen: Erstens, die Spannweiten aller drei Beispiele sind identisch. *c* und *h* bilden also die Grenzwerte in allen drei Boxplots. Zweitens, die Mediane ähneln einander. Bei Schönberg liegt dieser bei 6,5, was der Tonqualität *fif*⁹ entspricht; bei Bach liegt er bei 7, also beim *fis*; bei Mozart bei 6, also beim *f*. Die eine Hälfte aller Tonqualitäten liegt also über oder entspricht dem *fif / fis / f*, die andere Hälfte liegt unter oder entspricht dem *fif / fis / f*. Drittens, die Interquartilsabstände differieren: Bei Schönberg liegt der IQA bei 5,5, bei Mozart bei 5, bei Bach bei 7. Daraus folgt, dass die Längen der vier Quartile sich ebenfalls unterscheiden – was wiederum bedeutet, dass die Streuungen der Tonqualitäten divergieren.

Noch mehr lässt sich den Abbildungen entnehmen: So deutet die Symmetrie des Boxplots zum Schönbergbeispiel auf eine Gleichverteilung aller Tonqualitäten hin. Der Boxplot zum Bachbeispiel dagegen zeigt, dass die oberen 25% der Werte sich in einem kleineren Bereich befinden, als es bei Schönberg der Fall ist. Während im Boxplot zum Schönbergbeispiel das obere Quartil von 9,25 bis zum Maximalwert 12

8 Vgl. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), s. V. *Tonigkeit*, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Bd. 4*, Zürich und Mainz³2001, S. 252.

9 Es wird hier folgende Nomenklatur für Vierteltöne verwendet: Ein Viertelton höher bekommt die Endung *-if*, ein Viertelton tiefer die Endung *-ef*. Also beispielsweise *des, def, d, dif, dis*.

reicht, erstreckt sich letzteres im Boxplot zum Bachbeispiel von 10 bis 12. Ein Viertel aller Tonhöhen besteht folglich aus den Tonqualitäten *a*, *b* und *h*. Umgekehrt zeigt das obere Quartil im Boxplot zum Mozartbeispiel, dass ein Viertel aller Tonhöhen die zwischen *g* und *h* liegenden Tonqualitäten erhält.

Ein Blick auf das Säulendiagramm in Abb. 19 bestätigt unsere Lesart der Abb. 18 und gewährt zugleich weitere Einsichten. Bei Schönberg – wenig überraschend, handelt es sich doch um eine, genauer: um Schönbergs erste Zwölftonkomposition¹⁰ – kommen alle Tonqualitäten mit der gleichen Häufigkeit vor, nämlich genau zweimal. Bei Bach werden zwar auch alle zwölf Tonqualitäten verwendet, allerdings in verschiedenen Häufigkeiten. Der Ton der Dominante, *fis*, erscheint am häufigsten (viermal), gefolgt vom Ton der Tonika, *h* (dreimal). Das Säulendiagramm zum Mozartbeispiel dagegen zeigt, dass nur die der Tonart C-Dur zugehörigen Tonqualitäten, mit einmaligem Vorkommen des *cis*, auftreten. Eine Gemeinsamkeit mit dem Bachbeispiel hingegen liegt in der Abundanz des Dominanttons begründet, wenn gleich letzterer bei Mozart ungleich öfter vorkommt (absolut und relativ). Damit wäre erklärt, warum im dritten Boxplot der Abb. 18 die Hälfte aller Werte oberhalb der von der Ziffer 6 symbolisierten Tonqualität *f* liegen.

Fassen wir zusammen: Die vergleichende Lektüre der Abbildungen 18 und 19 zeigt, dass die Lexika – die wir in Kap. 4.4 als das Ge-

10 Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974, S. 252, 261, 485.

samtinventar aller Terme-Objekte einer Funktion definiert haben¹¹ – des Mozart- und des Schönbergbeispiels sich stärker voneinander unterscheiden als jene des Bach- und des Schönbergbeispiels. Das mag kaum überraschen, dies sei zugestanden. Doch was hier nur beispielhaft und anhand weniger Takte vorgeführt wurde, dürfte gerade bei beträchtlich größeren Datensätzen sich als wirkungsvoll erweisen, zumal „harte“ numerische Daten die Analysen stützten. Was wir indes bislang als gegeben angenommen haben, sind die Merkmale des Parameterraumes der Frequenzen. Wir gingen aus von einem gekerbten Raum mit einem Kammerton als Bezugspunkt (dem Boulezschen „Brennpunkt“¹²), von Bereichen des Frequenzraumes, die im Verhältnis 2:1 zueinander stehen (Oktaven), schließlich von deren zwölfteiler Teilung, wobei jeder der zwölf Tonschritte das 1,05946-fache des vorangegangenen Wertes darstellt (was der 12ten Wurzel aus 2 entspricht).¹³ Mag die unausgesprochene Präsomtion systemischer Merkmale in den vorigen Beispielen noch entschuldbar sein vor dem Hintergrund, dass es sich durchweg um Klaviermusik handelte, sie wäre prekär im folgenden Beispiel: Stockhausens *Elektronische Studie II*.

11 Vgl. S. 156 der vorliegenden Arbeit.

12 Vgl. Pierre Boulez, *Musikdenken heute I*, Mainz 1963, S. 75 f. (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V).

13 Vgl. Donald E. Hall, *Musikalische Akustik. Ein Handbuch*, Mainz 2008, S. 137.

Studie II

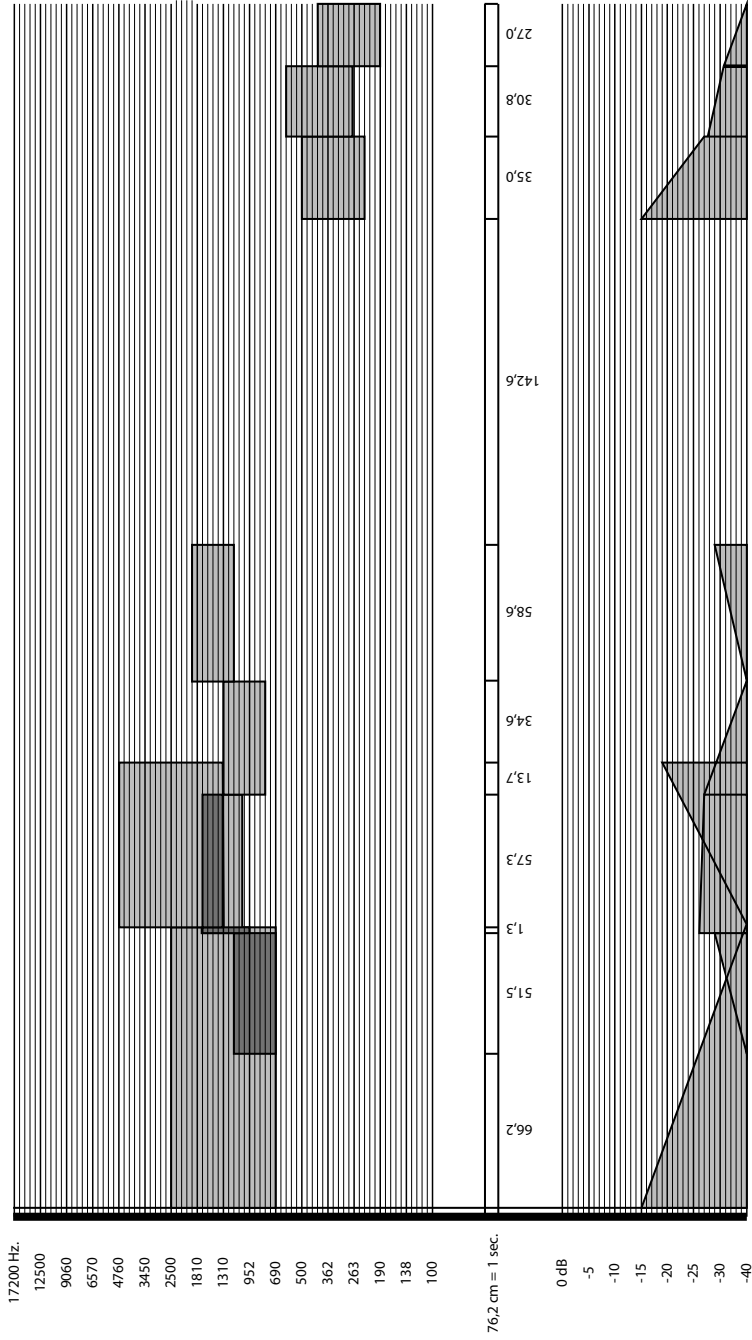


Abb. 20: Karlheinz Stockhausen, *Elektronische Studie II*, Seite 1, eigene Darstellung.

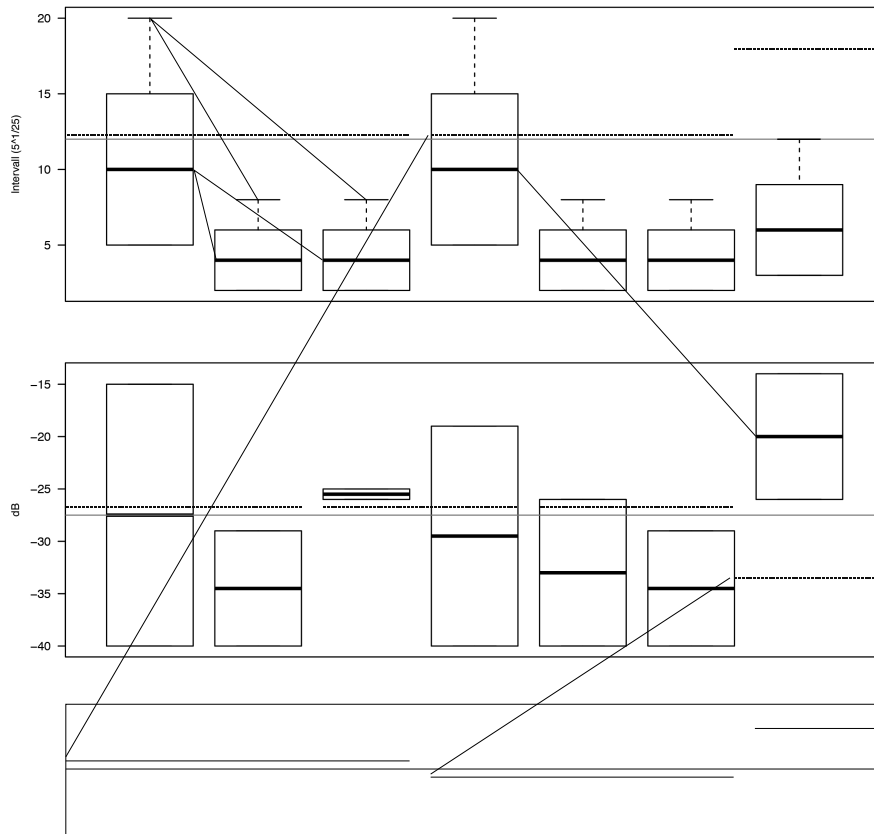


Abb. 21: Karlheinz Stockhausen, *Elektronische Studie II*, Strukturnetz des Anfangs, eigene Darstellung.

Die *Elektronische Studie II* entstand im Jahr 1954 im Studio für Elektronische Musik im Westdeutschen Rundfunk und ist eines der ersten Werke seriell organisierter elektronischer Musik.¹⁴ Das Material

¹⁴ Analysen und Kommentare zu diesem Stück finden sich u. a. in Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1.*

des Stückes besteht ausschließlich aus Sinustönen, deren fünf zu Akkorden addiert werden, die Stockhausen als „Tongemische“¹⁵ bezeichnet. Deren Tonhöhen fußen auf einem System, das sich von jenem gleichstufigen der vorigen Beispiele erheblich unterscheidet: Der Tonraum, der von 100 bis 17200 Hertz reicht, wird mit der konstanten Intervalleinheit $^{25}\sqrt{5}$ in 81 Stufen geteilt. Fünf dieser 81 Tonhöhen werden sodann zu Tongemischen kombiniert, wobei die Abstände zwischen den Tonhöhen 1, 2, 3, 4 oder 5 Intervalleinheiten betragen.¹⁶ Auf diese Weise ergeben sich 193 Tongemische, die Stockhausen im Vorwort zu seiner Partitur nummeriert auflistet. Das erste der Tongemische etwa umfasst die Frequenzen 100, 107, 114, 121 und 129 Hz, das zweite 107, 114, 121, 129 und 138 Hz. Die Abstände zwischen den Tönen beider Tongemische betragen also je eine Intervalleinheit.

Die Partitur ermöglicht beim Vergleich mit den Tabellen, die Stockhausen im Vorwort abbildet, die Rekonstruktion der exakten Tonhöhen der Tongemische. So liegt die untere Frequenz des ersten Ton-

Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens, Köln 1963, S. 44; ders., *Texte zu eigenen Werken zur Kunst Anderer Aktuelles. Band 2. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis*, Köln 1975, S. 37-42; Peter Manning, *Electronic and Computer Music*, Oxford 2013, S. 49 f. Zum Begriff der Elektronischen Musik, der gemeinhin die in Köln realisierte Tonbandmusik der 1950er Jahre meint, vgl. Martin Supper, s. V. *Elektronische Musik*, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart und Kassel 2016, S. 220; vgl. ferner Jean-Noël von der Weid, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main und Leipzig 2001, S. 302 f. sowie Stefan Fricke und Lydia Jeschke, *SWR2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon*, Baden-Baden 2007, S. 33-36.

15 Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Nr. 3 Elektronische Studien. Studie II*, Partitur, Wien 2000, S. IV.

16 Stockhausen schreibt ebenda, das konstante Intervall zwischen den Tonhöhen sei 1, 2, 3, 4 oder 5 mal $^{25}\sqrt{5}$ – was nicht stimmt: Das konstante Intervall zwischen den Tonhöhen ist vielmehr $^{25}\sqrt{5^n}$ mit $n = 1, 2, 3, 4, \text{ oder } 5$.

gemisches der ersten Partiturseite (vgl. das obere System in Abb. 20) bei 690 Hz, die obere bei 2500. Mithilfe der Tabellen lassen sich die mittleren drei Frequenzen ermitteln: 952, 1310 und 1810 Hz. Der Abstand zwischen den Tonhöhen beträgt folglich fünf Intervalleinheiten.

Die Boxplots im oberen Fenster der Abb. 21 verdeutlichen diesen Sachverhalt. Wie in Abb. 11 repräsentieren die Boxplots hier wieder die Intervalle und nicht wie in Abb. 18 die Frequenzen.¹⁷ Dies lässt sich gut nachvollziehen anhand der Spannweite des ersten Boxplots: Dieser reicht von 5 bis 20 Intervalleinheiten.¹⁸ Da zwischen den Tönen des vom ersten Boxplot repräsentierten Akkordes je fünf Intervalleinheiten liegen und wir alle, nicht nur die benachbarten Intervalle berücksichtigen, bezeichnet der erste Boxplot die folgende aufsteigend geordnete Liste, deren Werte die Intervalleinheiten wiedergeben: 5, 5, 5, 5, 10, 10, 10, 15, 15, 20.¹⁹ Der zweite Boxplot zeigt ein Tongemisch, deren Tonhöhen je zwei Intervalleinheiten auseinander liegen; ihm liegt folgende geordnete Liste zugrunde: 2, 2, 2, 2, 4, 4, 4, 6, 6, 8. Der dritte

17 Ein elaboriertes Strukturnetz müsste über unsere Skizze hinausgehen und beides anzeigen: Intervalle sowie Frequenzen und deren Verhältnisse. Dies dürfte mühelos zu bewerkstelligen sein, sei es durch eine vertikale Anordnung der Boxplots, die die Frequenzen und nicht die Intervalle berücksichtigt, sei es durch Färbung der Boxplots.

18 Das Fehlen eines unteren Whiskers zeigt an, dass die unteren 25% des Datensatzes einzig aus dem kleinsten Wert des Datensatzes bestehen.

19 Zur Herleitung: Zwischen dem untersten Ton (690 Hz) und dem zweituntersten (952 Hz) liegen fünf Intervalleinheiten; zwischen dem untersten und dem mittleren (1310 Hz) 10; zwischen dem untersten und dem zweitobersten (1810 Hz) 15; zwischen dem untersten und dem obersten 20. Ausgehend vom zweituntersten Ton erhalten wir 5, 10 und 15 Intervalleinheiten, ausgehend vom mittleren 5 und 10, zwischen dem zweitobersten und dem obersten nochmals 5. Macht zusammen 5, 10, 15, 20, 5, 10, 15, 5, 10 und 5 – aufsteigend geordnet 5, 5, 5, 5, 10, 10, 15, 15 und 20.

Boxplot gleicht dem zweiten; die Intervallabstände des zweiten und dritten Akkordes sind demnach identisch.

Folgendes lässt sich aus der Gegenüberstellung der Boxplots ablesen: Boxplots 1 bis 3 bilden eine Gruppe – bzw. eine Struktur –, die in den Boxplots 4 bis 6 wiederholt wird. Der siebte Boxplot setzt die Wiederholung nicht fort – was zeigt, dass sich im Parameterfeld der Frequenzen genau an dieser Stelle die Struktur ändert.

Dies wird zugleich von der weiter am oberen Rand platzierten gestrichelten Linie bekräftigt. Zwar erfolgen ab dem siebten Tongemisch die Progressionen von einem Tongemisch zum nächsten in diskreten Schritten – die für die Elektroakustische Musik so typischen sich transformierenden heterogenen Klangobjekte bestimmen die Morphologie dieses frühen Werkes noch nicht²⁰ –, und auch wechseln auf- und absteigende Intervalle in einem ausgewogenen Verhältnis einander ab. Doch ist der Intervallabstand hier weitaus größer: Liegen zwischen den tiefsten Tönen der ersten sechs Tongemische höchstens 8 Intervalleinheiten bzw. 525 Hertz, so beträgt der Abstand vom sechsten zum siebten Tongemisch 25 Intervalleinheiten bzw. 911 Hertz.

Verglichen mit der ungewöhnlichen und neuartigen Tonhöhenorganisation nimmt sich die Dynamik der *Studie II* schlicht aus; ja, sie bleibt hinter der Differenziertheit instrumentaler und vokaler Musik weit zurück. Aus nur zwei Grundtypen dynamischer Gestaltung besteht das gesamte Stück: linear an- oder abschwellenden Hüllkurven.²¹ Diese

20 Vgl. Curtis Roads, *Composing Electronic Music. A New Aesthetic*, Oxford 2015, S. 68 f. und S. 112-129.

21 Das dritte Tongemisch auf der ersten Partiturseite (vgl. Abb. 20) ist ein spezieller Fall, denn es spottet des Hörers Erwartung Hohn durch die vermeintliche

sind notiert im unteren System der Partitur (vgl. Abb. 20). Jedem im oberen System notierten Tongemisch korrespondiert insofern eine dynamische Hüllkurve, deren Spitzenwerte 0 und -40 Dezibel nicht über- resp. unterschreiten.

Die Boxplots im mittleren Fenster der Abb. 21 stellen diese Hüllkurven dar. Sie haben keine Whisker, da ihre Datensätze nur aus zwei Werten, dem Maximal- und Minimalwert, bestehen.²² Das einfache Äußere der Boxplots ist insoweit zurückzuführen auf den einfachen Aufbau der Hüllkurven selbst. Weniger einfach hingegen ist die Einteilung der Boxplots in Gruppen, mithin ihre Verkettung zu Strukturen. Deutete die zweimalige Abnahme der Spannweiten zwar abermals auf zwei Dreiergruppen – und somit auf eine Bijektion der Strukturen des Parameterfeldes der Frequenzen und des Parameterfeldes der Dynamik –, so sprächen zwei Punkte für eine Einteilung der Boxplots in Zweiergruppen – und somit auf ungleiche Strukturlängen der beiden Parameterfelder: Erstens folgt einem höheren Median stets ein tieferer; zweitens folgt einer absteigenden Hüllkurve stets eine aufsteigende. Beides wird von den gestrichelten horizontalen Linien dargestellt. Diese weichen von dem durch die graue Linie dargestellten Mittelwert nur leicht ab, was sich etwa aus dem Umstand erklären ließe, dass zwar auch die

Exposition eines gleichbleibend lauten Klanges. Der Hörer dürfte ja die um nur ein Dezibel fallende Hüllkurve als gleichbleibend laut empfinden. Doch weder folgen dem dritten Tongemisch Klänge mit gleichbleibender Lautstärke, noch weist auch nur ein anderes Tongemisch des Stückes einen derart geringen dynamischen Ambitus auf.

²² Der Median, der sich im Falle einer geraden Anzahl an Werten aus dem Mittelwert der beiden mittleren Werte des Datensatzes errechnet, entspricht hier folglich dem Mittelwert des gesamten Datensatzes. Daher teilt die dicke schwarze Linie die Boxplots im mittleren Fenster der Abb. 21 auch in zwei genau gleich lange Hälften.

graue Linie abwechselnd ab- und aufsteigende Hüllkurven abbildete, die durchschnittlichen Differenzen zwischen den Medianen der Box-Plots allerdings geringer ausfielen. Was auch immer die graue Linie nun genau abbildete – dass die gestrichelte Linie ab dem siebten Boxplot unter- oder oberhalb der ihr vorangehenden liegen muss, zeigt allein ein Blick in die Partitur: Nicht mehr folgen ab- und aufsteigende, sondern nurmehr absteigende Hüllkurven einander.

Zwischen dem Tonhöhen- und dem Schallstärkensystem notiert Stockhausen die Dauern der Tongemische (vgl. Abb. 20). Eine Sekunde entspricht 76,2 cm des Tonbandes. Das erste Tongemisch, das bis zum dritten vertikalen Strich reicht und demnach eine Bandlänge von $66,2 + 51,5 + 1,3 = 119$ cm einnimmt, hat demgemäß eine Dauer von $119 / 76,2 = 1,56168$ Sekunden. Die anderen Tongemische sind 0,675; 0,769; 0,931; 0,633 und 0,769 Sekunden lang, das siebte Tongemisch schließlich 0,459 Sekunden. Wieder ergeben sich zwei Dreiergruppen, die die groben Verhältnisse „lang – kurz – mittel“ angeben, welche wiederum durch die Faktorstufen²³ 3:1:2 ersetzbar wären.²⁴ Und wieder zeigt sich: Die Struktur der Zeitdauern ändert sich ab dem siebten Tongemisch. Denn einerseits nehmen die Dauern vom siebten bis zum neunten Tongemisch ab (0,459; 0,404 und 0,354 Sekunden), so dass die groben Verhältnisse der Abfolge „lang – mittel – kurz“ bzw. der Sukzession der Faktorstufen 3:2:1 entsprechen. Andererseits sind die Dauern selbst viel geringer als die vorherigen. So stehen das kürzeste der ersten sechs

23 Vgl. Andrie de Vries und Joris Meys, *R für Dummies*, Weinheim 2015, S. 111.

24 Die genauen numerischen Verhältnisse der Dreiergruppen sind 2,313:1:1,139 und 1,471:1:1,215. Die beiden Dreiergruppen selbst stehen im Verhältnis 1,288:1 zueinander.

Tongemische und das längste der folgenden drei immerhin im Verhältnis von 1,379:1 zueinander.²⁵

Dass sich die Struktur der Zeitdauern ändert, bekundet die dritte der sich im unteren Fenster der Abb. 21 befindenden horizontalen Linien. Das Fenster symbolisiert das Zeitfeld, die mittlere Linie wiederum die am häufigsten vorkommende rhythmische Struktur. Letztere könnte in Abb. 21 eine dreigliedrige Struktur mit der Abfolge „lang – kurz – mittel“ vertreten, deren durchschnittliche Dauern aber etwas unter bzw. etwas über der ersten bzw. zweiten Dreiergruppe lägen. Die Abfolge „lang – mittel – kurz“ und die Verwendung kürzerer Dauern ab dem siebten Tongemisch rechtfertigte somit die größere Differenz der dritten horizontalen zur mittleren Linie.

Wie schon in den Parameterfeldern der Frequenzen und der Dynamik geben auch die Linien im Zeitfeld vollständige Strukturen wieder. Deren Eigenschaften könnten zusätzlich unter Zuhilfenahme von beigefügten Erklärungen, Legenden oder Graphiken (ähnlich jener in Abb. 14) aufgeschlüsselt werden. Die diagonalen Linien dagegen, die die Parameter- und das Zeitfeld miteinander verbinden, zeigen weitere – nicht tatsächliche, sondern allfällige – Beziehungen auf: Solche zwischen Medianen verschiedener Boxplots, zwischen Whiskern, zwischen verschiedenen Progressionen. Es wäre genau dies der Ort, an dem die eigentliche Konstruktion des Strukturnetzes begönne, ja, man dürfte wohl sagen: Erst hier begönne Analyse im emphatischen Sinne, wollte

25 Das kürzeste der ersten sechs Tongemische ist das fünfte mit einer Bandlänge von 48,3 cm, die einer Dauer von 0,633 Sekunden entspricht; das längste der folgenden drei Tongemische ist das siebte mit einer Bandlänge von 35 cm, die einer Dauer von 0,459 Sekunden entspricht. $0,633 / 0,459 = 1,379$.

sie mehr sein als Datensammlung und -auswertung. Doch genau an diesem Ort schließen wir, unserem besagten Ansinnen gemäß, nur eine Skizze vorführen zu wollen, unsere Überlegungen zum Strukturnetz, um uns den musikalischen Gestalten zuzuwenden. Wir nehmen also in Kauf, die Parameterfelder der Klangfarbe übergangen zu haben.²⁶ Und auch dem etwaigen Einwand, dass die Wahrnehmung von Musik wohl zusammenfasse, was wir zergliedert haben²⁷, möchten wir nur kurz ent-

26 Das sehr komplexe Phänomen der Klangfarbe darf, so Matthias Handschick, im „streng physikalischen Sinne [...] nicht als Parameter bezeichnet werden, da es sich bei der Klangfarbe um ein mehrdimensionales Phänomen handelt. Lediglich aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive betrachtet kann Klangfarbe als Parameter gelten.“ (Matthias Handschick, *Musik als ‚Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung‘. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, Hildesheim u. a. 2015, S. 98, Fußnote 318.) Die Ausarbeitung des Strukturnetzes müsste dieser Mehrdimensionalität Rechnung tragen, indem sie strikt zwischen dem Parameterfeld der Dynamik und jenem der Klangfarbe unterscheidet. Nach unserem Ermessen gehörte die mit Dynamikvorschriften bezeichnete Lautstärke (bzw. der in Dezibel gemessene Schalldruckpegel) wie auch die Hüllkurven, die Joachim Stange-Elbe als der Klangfarbe zugehörig definiert (vgl. ders., *Computer und Musik. Grundlagen, Technologien und Produktionsumgebungen der digitalen Musik*, Oldenburg 2015, S. 19), ins Parameterfeld der Dynamik. In diesem wären auch die Akzente einzuordnen, wohingegen jene Artikulationsvorschriften, die die Tonlängen bezeichnen – *legato*, *tenuto*, *staccato*, usw. –, im Zeitfeld visualisiert werden müssten. Die Schwingungsformen dagegen und deren Modifizierungen würden wir, wie wir bereits in Kapitel 4.3 expliziert haben, dem Parameterfeld der Klangfarbe zuordnen. In diesem wären, zumindest in instrumentaler und vokaler Musik, besonders die „Spieltechniken“ in den Blick zu nehmen: Flatterzunge, Flageolettöne, der Einsatz von Dämpfern besonders bei Blasinstrumenten, Klappengeräusche, Tonfärbungen durch Veränderung des Luftanteils, usw., also all das, was vor allem den Partituren Neuer Musik gemeinhin in einem Vorwort erklärend vorangestellt wird.

27 Zur „Wahrnehmung rhythmischen Geschehens“ schreibt Roswitha Thomas in dies., *Der Begriff der Gestalt in der Musik und der Psychologie*, in: Isabelle Frohne-Hagemann (Hg.), *Musik und Gestalt. Klinische Musiktherapie als integrative Psychotherapie*, Paderborn 1990, S. 32: „Die Erscheinungsweise des Rhythmus wird bestimmt durch das Tempo, die rhythmischen Proportionen, die Artikulation und nicht zuletzt das Metrum und die Taktart. Diese Kategorien bedingen einander.“ Diese Definition ist etwas zu eng gefasst. Weder bilden alle Musiken Metrum und Taktart aus; man denke nur an das „technophile Bumbum“

gegen: Nicht die Wahrnehmung von Musik war Thema dieses Kapitels, sondern die Darstellung musikalischer Strukturen.

Fassen wir abschließend das Vorige stichwortartig zusammen:

- Die Boxplots geben Aufschluss über die Lexika und deren Streuungen.
- Horizontale Linien geben Aufschluss über die Progressionen.
- Die Progressionen orientieren sich an einem mittleren Bezugspunkt, der gekennzeichnet ist in Form einer durchgezogenen Linie.
- Diagonale Linien geben Aufschluss über interstrukturelle Zusammenhänge. Sie können sämtliche Parameter- und Zeit-Felder miteinander verbinden.

Die in den musikalischen Werken subkutan obwaltenden Strukturen, deren Gesamt man sich am ehesten noch als vielverzweigtes, möglicherweise unendlich komplexes Labyrinth vorstellen mag, lassen sich mit der von uns skizzierten Darstellungsmethode nachzeichnen. Anders als andere Darstellungsmethoden, die strenggenommen bloße Transpositionen von einem Notationssystem in ein anderes vorstellen²⁸, liegt die Stärke des Strukturnetzes darin, Zusammenhänge aufzu-

einiger Technomusik (vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Musik*, Weilerswist 2016, S. 113). Noch müssen die von Thomas aufgezählten Komponenten einander immer bedingen; man denke nur an die gegenüber älterer Musik deutlich ausgeprägtere Dissoziation musikalischer Parameter in Neuer Musik. Und doch verweist Thomas' These von der Bedingtheit musikalischer „Kategorien“ auf einen wichtigen Punkt, der unseren Überlegungen zu den musikalischen Strukturen gleichsam eingeschrieben ist, nämlich die vielschichtige Anlage, ja die polystrukturelle Verfasstheit musikalischer Gestalten.

28 Ein eindrückliches Beispiel ist die Übertragung der beiden Anfangstakte aus Johann Sebastian Bachs dreistimmigem *Adagio* aus der sechsten Sonate in G-Dur für Violine und Cembalo, BWV 1019, in Linien durch Paul Klee, die dieser als „Mikroskopierung“ bezeichnet. Vgl. Régine Bonnefoit, *Die Linientheorien von*

zeigen, die man eben *nicht* sieht und *nicht* hört. Das hingegen, was man hört, soll Thema des nächsten Kapitels sein: die musikalischen Gestalten.

Paul Klee, Bonn 2009, S. 144 f. Vgl. außerdem Handschick, *Musik als ‚Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung‘* (Anm. 26), S. 82 f.

5. GESTALT

5.1 Zum Begriff der Gestalt

Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Dieser Satz bedarf keines Beleges, keiner Fußnote. Er fehlt in keinem Buch, keinem Aufsatz, keinem Gespräch über den Begriff der Gestalt. Im Wortlaut verschieden, der Sache nach aber bereits in der Metaphysik des Aristoteles zu finden¹, wurde er zum geflügelten Wort jedoch erst durch den epochalen Aufsatz *Über Gestaltqualitäten* des österreichischen Philosophen Christian von Ehrenfels (1859-1932) zum Phänomen der Gestaltwahrnehmung.² Doch so oft der Satz darnach verwendet wurde, ebenso oft wurde mit ihm Verschiedenes gemeint. Denn was genau heißt hier „Summe“, was sind deren „Teile“, und ganz besonders: Was ist dieses ominöse „Mehr“? Und ist „Gestalt“ schlechthin gleichzusetzen mit dem „Ganzen“, wie es beispielsweise bei Hanno Schimmel zum Ausdruck

-
- 1 Vgl. Aristoteles, *Metaphysik*, hg. von Karl-Maria Guth, übers. von Adolf Lasson, Berlin 2016, S. 136: „Das, was aus Bestandteilen so zusammengesetzt ist, daß es ein einheitliches Ganzes bildet, nicht nach Art eines Haufens, sondern wie eine Silbe, das ist offenbar mehr als die bloße Summe seiner Bestandteile. Eine Silbe ist nicht die Summe ihrer Laute; *ba* ist nicht dasselbe wie *b* plus *a*, und Fleisch ist nicht dasselbe wie Feuer plus Erde.“
 - 2 Christian von Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten*, in: Ferdinand Weinhandl (Hg.), *Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum hundertjährigen Geburtstag von Christian von Ehrenfels*, Darmstadt³ 1960, S. 11-43, erstmals veröffentlicht in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, XIV, 3, 1890.

kommt, der den zweiten Absatz des Vorwortes zu dem von ihm herausgegebenen Buch *Gestalt. Erscheinungsformen in Architektur und Kunst* mit dem nunmehr zur Formel erstarrten Satz *Gestalt > ∑ Teile* überschreibt?³

An diesen Fragen scheiden sich die Geister. Erschwerend hinzu kommt, dass der Begriff der Gestalt wegen seiner interdisziplinären Ausrichtung in den verschiedenen Fachbereichen parallel verwendet wird⁴; er ist, als „travelling concept“, als eine wandernde, Disziplinen überschreitende Leitkategorie⁵, *terminus technicus*, Schlagwort und Kampfbegriff der Wissenschaften, der Künste und der Politik zugleich. So mag er dem einen dazu dienen, „das Rätsel des Lebendigen und des Ursprungs der Formen zu lösen“, dem anderen, „das Geheimnis der Kreativität zu enthüllen“, wieder einem anderen, „das Zustandekommen der schönen bzw. stimmigen Form oder die Bedingungen des gelungenen Kunstwerks [...] zu beleuchten.“⁶ Und wird „Gestalt“ bei dem einen metaphysisch überhöht⁷, so zieht der nächste wiederum den

3 Hanno Schimmel (Hg.), *Gestalt. Erscheinungsformen in Architektur und Kunst*, Frankfurt am Main 2000, S. 7.

4 Vgl. Annette Simonis, ‚Gestalt‘ als ästhetische Kategorie. Transformationen eines Konzepts vom 18. bis 20. Jahrhundert, in: Jonas Maatsch (Hg.), *Morphologie und Moderne: Goethes ‚anschauliches Denken‘ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin und Boston 2014, S. 248 (Klassik und Moderne. Schriftenreihe der Klassik Stiftung Weimar, Band 5).

5 A. a. O., S. 253.

6 Annette Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Köln 2001, S. 4.

7 Die Rede ist von Franz Rosenzweig, der in *Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main 1988, auf S. 285 schreibt: „Denn dadurch unterscheidet sich Gestalt von Figur, daß die Gestalt zwar aus mathematischen Figuren zusammensetzbar sein mag, daß aber in Wahrheit ihre Zusammensetzung nicht geschehen ist nach einer mathematischen Regel, sondern nach einem übermathematischen Grund“. Vgl. dazu Simonis, ‚Gestalt‘ als ästhetische Kategorie (Anm. 4), S. 245.

Sinn des Begriffes in Zweifel, wenn er fragt: „Is the Concept of Gestalt Really Necessary?“⁸ Kurz gesagt: Unter dem Begriff der Gestalt lassen sich die verschiedensten Konzepte subsumieren. Allein der Blick auf die Verwendung des Begriffes im Bereich der Politik während einer Spanne von nur knapp drei Jahrzehnten vermag dies eindrücklich zu zeigen.

Im Jahr 1932 erscheint Ernst Jüngers großangelegter Essay *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*⁹, der wahlweise als „Bibel des Totalitarismus und der Gewalt“¹⁰, als „faschistisches Kunstwerk“¹¹ oder als „Klassiker des *revolutionären Nationalismus*“¹² rezipiert wurde. In ihm beschwört Jünger den Arbeiter als bestimmende Figur eines neuen Weltgeistes herauf¹³, als „mythische Größe, die in die Geschichte eintritt, zunächst als Titan, sie zerstörend vielleicht.“¹⁴ Gestalt wird im *Arbeiter* gleichgesetzt mit dem „innersten Träger“, der „zugleich tätige[n] und leidende[n] Kernsubstanz dieser unserer [...] Welt“¹⁵; außerdem sei sie gekennzeichnet durch Entwicklungslosigkeit:

8 Peter M. Simons, *Gestalt and Functional Dependence*, in: Barry Smith (Hg.), *Foundations of Gestalt Theory*, München und Wien 1988, S. 181 (Philosophia Resources Library).

9 Ernst Jünger, *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*, Stuttgart 1981, erstmals veröffentlicht 1932 in Hamburg.

10 A. a. O., S. 314.

11 Vgl. Jürgen Brokoff, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt (1932)*, in: Matthias Schöning (Hg.), *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2014, S. 115. Zum *Arbeiter* vgl. ferner ders., in: a. a. O., S. 105-116.

12 Helmut Dahner, *Was war Nationalbolschewismus?*, in: Gewerkschaftliche Monatshefte, Band 14, Nr. 5, 1963, S. 293-297.

13 Vgl. Jünger, *Der Arbeiter* (Anm. 9), S. 316.

14 A. a. O., S. 319.

15 A. a. O., S. 66.

Eine Gestalt *ist*, und keine Entwicklung vermehrt oder vermindert sie. Entwicklungsgeschichte ist daher nicht Geschichte der Gestalt, sondern höchstens ihr dynamischer Kommentar. Die Entwicklung kennt Anfang und Ende, Geburt und Tod, denen die Gestalt entzogen ist.¹⁶

Der Satz vom übersummativen „Mehr“ fehlt auch hier nicht und wird mit einer Reihe von Bildern veranschaulicht. Eines der Kapitel trägt sogar den bezeichnenden Titel *Die Gestalt als ein Ganzes, das mehr als die Summe seiner Teile umfasst*.¹⁷ In diesem schreibt Jünger:

Ein Mensch ist mehr als die Summe der Atome, der Glieder, Organe und Säfte, aus denen er besteht, eine Ehe ist mehr als Mann und Frau, eine Familie mehr als Mann, Frau und Kind. Eine Freundschaft ist mehr als zwei Männer und ein Volk mehr, als durch das Ergebnis einer Volkszählung oder durch eine Summe von politischen Abstimmungen zum Ausdruck gebracht werden kann.¹⁸

Wenige Absätze später heißt es dann:

Zwischen dem Körper in der Sekunde des Todes und dem Leichnam in der darauf folgenden besteht nicht die mindeste Beziehung; dies deutet sich darin an, daß der Körper mehr als die Summe seiner anatomischen Teile ist.¹⁹

16 A. a. O., S. 82. Zum Begriff der Gestalt bei Jünger vgl. Annette Simonis, *Gestalt*, in: Schöning, *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Anm. 11), S. 325-327.

17 Vgl. Jünger, *Der Arbeiter* (Anm. 9), S. 33-48.

18 A. a. O., S. 35.

19 A. a. O., S. 36.

Der Arbeiter stieß auf taube Ohren sowohl bei den Nationalsozialisten als auch bei ihren Gegnern²⁰ – was wohl weniger am Begriff der Gestalt selbst als an dessen Auslegung durch Ernst Jünger lag. Denn dass der Gestaltbegriff durchaus zu propagandistischen Zwecken instrumentalisiert werden konnte, zeigen die Schriften des Husserl-Schülers Ludwig Ferdinand Clauß.²¹ In *Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt*²² unternimmt Clauß den Versuch, Menschen anhand ihrer physiognomischen Züge und ihrer „seelischen Grundhaltung“²³ in Rassen einzuteilen, deren sechs er sodann anführt und miteinander vergleicht.

Da wäre zum ersten der „Leistungsmensch“ der nordischen Rasse, der sich auszeichne durch sein „herrentümliches Wesen“²⁴; ihm folgen der „fälische Verharrungsmensch“, der „mittelländische Darbietungsmensch“ – der übrigens nur eine unter den schlanken Langkopfrassen ausmache²⁵ –, der ungestalte²⁶ „wüstenländische Offenbarungsmensch“, der „vorderasiatische Erlösungsmensch“ – von diesem seien die seelisch Entarteten besonders unter den im Abendlande leben-

20 Vgl. a. a. O., S. 315. In einem Brief Ernst Jüngers an Henri Plard vom 24. September 1978 schreibt ersterer: „[...] aber weder die Nationalsozialisten noch ihre Gegner konnten etwas damit [dem Buch *Der Arbeiter*, A. K.] anfangen.“

21 Vgl. zur rassischen Gestaltkonzeption im Nationalsozialismus ferner Daniela Bohde, *Gestalt*, in: Tristan Weddigen (Hg.), *Mythen der Kunstwissenschaft – Art Historical Mythologies*, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 2007, Jg. 35, Nr. 3, Marburg 2007, S. 67-72, auch [online] URL: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/11280/5142> [abgerufen am 26.12.2021].

22 Ludwig Ferdinand Clauß, *Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt*, München³1933.

23 Vgl. a. a. O., S. 67.

24 Vgl. a. a. O., S. 13-30 und S. 14.

25 Vgl. a. a. O., S. 143.

26 Vgl. a. a. O., S. 58.

den Juden zu finden²⁷ – und schließlich der „ostische Enthebungsmensch“, dessen Erscheinung der des nordischen Leistungsmenschen am deutlichsten widerspreche²⁸ und der sich grundsätzlich „allen Dingen und Menschen [...] untertan“²⁹ fühle. „Beweise“ für die Richtigkeit seiner rassistischen Ideologie erbringt Clauß mit seinen auf Reisen selbst aufgenommenen Photographien. Er nennt dies die „mimische Methode“³⁰ und die „Wissenschaft“³¹, der er frönt – die voraussetzungslose, auf sich selber beruhende³² –, „Rassenseelenforschung“.³³ Dabei beginnt er, vorerst die „typischen“ rassistischen Formen vorführend, seine „Untersuchung“ mit der Beschreibung „stilreiner“ Antlitze, auf die später die weniger vollkommenen, die „stilwidrigen“ folgen. Unverkennbar tut sich die Gewogenheit Clauß' für die „nordische Rasse“ an mehreren Stellen des Buches kund³⁴, obgleich er am Ende seines Buches, ganz einer objektiven Wissensbildung verpflichtet, klarstellt, dass er von der Rede „begabterer“ Rassen oder vorangestellter Kulturen nicht viel halte.³⁵

27 Vgl. a. a. O., S. 98.

28 Vgl. a. a. O., S. 103.

29 Vgl. a. a. O., S. 104.

30 Vgl. a. a. O., S. 119.

31 „Wissenschaft“ klingt dann zum Beispiel so: „[D]ie Arme [eines „ostischen“, sich die Haare ordnenden Mädchens, A. K.] bewegen sich unluftig und gezwungen im Raume wie ein Huhn, das fliegt“; und das „psychologische“ Moment dieser Wissenschaft äußert sich in Sätzen wie den folgenden, in denen Clauß die Ablichtung einer Frau in Gegenwart ihrer Freundin beschreibt: „Die Freundin ist für solche Frauen [...] stets die Nebenbuhlerin. Aus dem Bilde spricht heimliche Angst vor Bevorzugung der andern [...]. Der Ausdruck ist bemüht, einen wühlenden, häßlichen Neid hinter einem traumhaften Rätsel zu verstecken.“ A. a. O., S. 151, 166.

32 Vgl. a. a. O., S. 123.

33 Vgl. a. a. O., S. 119.

34 Vgl. z. B. a. a. O., S. 44.

35 Vgl. a. a. O., S. 170.

In der vier Jahre später erscheinenden Zusammenfassung *Rasse ist Gestalt*³⁶ allerdings verschärft sich der Ton. Ziele „Gestalt“ in *Rasse und Seele* immerhin noch auf „den Menschen als Ganzes“, also auf seinen Leib wie auf die durch ihn, je nach „Stilreinheit“ mehr schlecht oder recht verkörperte „Gestalt-Idee“³⁷, so kann mit dem Begriff der Gestalt nunmehr nur noch der reinrassige Mensch gemeint sein: „Denn solche Formeln wie ‚nordisch mit vorderasiatischem Einschlag‘ bedeuten keine Erfassung einer Gestalt, sondern den Hinweis darauf, daß alle Gestalterfassung hier versagt.“³⁸

Gut 20 Jahre später, östlich des Eisernen Vorhangs, firmiert „Gestalt“ im Titel des Essaybandes *Begriff und Gestalt*³⁹, herausgegeben vom Kunsthistoriker, zeitweiligen Abgeordneten der DDR-CDU und damaligen Direktor des CDU-nahen Union-Verlages Hubert Faensen. Obwohl in diesem Buch eine Auseinandersetzung mit dem Gestaltbegriff ausbleibt, legt dieser sich doch gleichsam wie eine Klammer um die Texte des Bandes, die im Übrigen allesamt vom Bestreben zeugen, „aus christlichem Geistesgut den Weg zu finden in eine neugeordnete Gesellschaft.“⁴⁰ Denn „Gestalt“, so der Herausgeber im knappen, nur aus einer halben Seite bestehenden Vorwort, sei mehrschichtig, weise über sich hinaus und nehme ferner die entscheidende Rolle bei Bestimmung der Kunst ein: „In der Wissenschaft bestimmt der Begriff, in der

36 Ludwig Ferdinand Clauß, *Rasse ist Gestalt*, in: Philipp Bouhler (Hg.), *Schriften der Bewegung*, Heft 3, München 1937.

37 Vgl. Clauß, *Rasse und Seele* (Anm. 22), S. 117.

38 Vgl. Clauß, *Rasse ist Gestalt* (Anm. 36), S. 20 f.

39 Hubert Faensen (Hg.), *Begriff und Gestalt*, Berlin 1958.

40 A. a. O., S. 5.

Kunst die Gestalt.“⁴¹ Der vorgeblichen Mehrschichtigkeit des Gestaltphänomens tragen denn auch die sich in Inhalt, Stil und Ausrichtung voneinander unterscheidenden Texte Rechnung, die zwischen philosophischem Essay, Predigt, geschichtlicher *Tour d'Horizon* und Agitprop schwanken und von so unterschiedlichen Themen wie der Erneuerung deutscher Kirchenmusik, christlichem Theater, einer Ethik der Körperkultur oder dem Verhältnis von Existenzialismus und christlicher Philosophie handeln.

Wieder nur wenige Jahre später (und nur wenige Kilometer weiter westlich) taucht „Gestalt“ im Titel einer Rede des SPD-Politikers und damaligen Bundestagsvizepräsidenten Carlo Schmid auf (der sich im Übrigen als Übersetzer von Baudelaires *Les Fleurs du Mal* hervorgetan hat): „Die Idee und Gestalt des Menschen“⁴² darf gelesen werden als flammendes Plädoyer für kulturelle Freiheit – und damit für die Freiheit des Geistes. Eine größere Differenz zwischen einer derartig konzipierten Gestalt des Menschen und jener des NSDAP-Mannes Ludwig Ferdinand Clauß ist wohl kaum vorstellbar.

„Gestalt“ purveys an intriguing mixture of science and mystery, and with a Teutonic tinge which tickles the palate of German-speakers and non-German-speakers alike.“⁴³ Unsere bisherigen Beispiele, alleamt dem deutschen Sprachraum entnommen, scheinen diese Worte Peter Simons' zu belegen. Gewiss, der Begriff der Gestalt, der auf das

41 Ebenda.

42 Carlo Schmid, *Idee und Gestalt des Menschen*, in: Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte, Jg. 7, 1960, S. 285-287. Die Rede wurde gehalten in der Schlussitzung des „Kongresses für kulturelle Freiheit“ in Berlin am 22. Juni 1960, vgl. a. a. O., S. 285.

43 Peter M. Simons, *Gestalt and Functional Dependence* (Anm. 8), S. 160.

althochdeutsche Verb *gistalt* zurückgeht⁴⁴, nur im Deutschen gebräuchlich ist⁴⁵ oder sich zumindest einer Übersetzung in andere Sprachen, zumal ins Englische, widersetzt, ist „mit der Goetheschen Aura aufs engste verschränkt“ und bezieht „im deutschen Sprachraum von dort einen wesentlichen Teil seiner Attraktivität“.⁴⁶ Und gewiss, der Begriff der Gestalt erfährt besonders zur Zeit der vorletzten Jahrhundertwende eine „erstaunliche Hochkonjunktur in der Kulturtheorie, Ästhetik und Poetik“.⁴⁷ Indes ist der Begriff der Gestalt weder eine Angelegenheit deutscher Dichter und Denker, noch eine Schöpfung des 20. Jahrhunderts – wie es der folgende kurze Exkurs belegen mag.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts erschien in Katalonien das laut Gershom Scholem „wohl radikalste Produkt der Kabbala in der Epoche Isaaks des Blinden und seiner Schüler“⁴⁸, das Buch *Sefer ha Temuna*, dessen Titel man sowohl als „Buch vom Bilde“, nämlich dem Bilde Gottes⁴⁹, als auch als „Buch von der Gestalt“, nämlich der Gestalt der hebräischen Buchstaben“, übersetzen kann und dessen Verfasser bisher unbekannt geblieben ist.⁵⁰ Es handelt von der

Vorstellung aufeinanderfolgender Perioden kosmischer Entwicklung von je siebentausend Jahren, in denen der Weltprozess sich nach bestimmten

44 Vgl. Wolfgang Pfeifer (Hg.), s. V. *Gestalt*, in: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Berlin 2018, S. 441.

45 Vgl. Bazon Brock, *Gestaltbewertung. Reflexive Formen*, in: Schimmel (Hg.), *Gestalt. Erscheinungsformen in Architektur und Kunst* (Anm. 3), S. 77.

46 Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin* (Anm. 6), S. 15.

47 Simonis, *„Gestalt“ als ästhetische Kategorie* (Anm. 4), S. 245.

48 Gershom Scholem, *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, Berlin 2001, S. 419.

49 Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1973, S. 105. Vgl. auch Scholem, *Ursprung und Anfänge der Kabbala* (Anm. 48), S. 407.

50 Vgl. Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (Anm. 49), S. 105.

theosophischen Gesetzen auswirkt, um im fünfzigsten Jahrtausend [...] zu seinem Ursprung zurückzukehren⁵¹

oder „nach der Meinung einiger späterer Kabbalisten sogar ins das Nichts.“⁵² Die theosophischen Gesetze werden bestimmt von den *Sefiroth*. Diese sind die „göttlichen Emanationen [...], in denen sich die schöpferische Kraft Gottes entfaltet“⁵³, gleichsam die „Urkategorien“, deren es zehn gibt⁵⁴ und die sich alsdann in den *Schemittoth* ausprägen, ebenjenen zeitlichen Zyklen von je siebentausend Jahren. Unsere sichtbare Welt entströmt also der verborgenen emanierenden Gottheit. Sie ist somit Konkretation der aus dem „Nichts“ entspringenden göttlichen Kraft, die von einigen Kabbalisten auch „Ur-Tora“ (*Tora Keduma*) genannt wurde und mit dem „Dokument [...], das mit Tinte auf eine Pergamentrolle niedergeschrieben“ wurde, freilich nicht verwechselt werden sollte.⁵⁵ Vielmehr handelt es sich bei solch „okkulten Tora“ um eine Art „präexistenziellen Wesens“. Die von Moses am Sinai empfangene Tora stellt also, in anderen Worten, nur *eine* mögliche Dekodierung der

51 Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt am Main 1980, S. 195.

52 Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (Anm. 49), S. 106. Die Vorstellungen zyklischer kosmologischer Modelle haben im Übrigen eine lange Geschichte, die bis zum heutigen Tag nicht abzureißen scheint. Welche solcher Modelle in der modernen theoretischen Physik diskutiert werden, referiert Brian Greene in anschaulicher Weise in ders., *Die verborgene Wirklichkeit. Paralleluniversen und die Gesetze des Kosmos*, München 2011, S. 146-159. Vgl. zum Zusammenhang zyklischer Modelle mit der Formbildung komponierter abendländischer Kunstmusik ferner Karl H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg 1969, S. 7 f.

53 Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (Anm. 49), S. 53.

54 Vgl. a. a. O., S. 135.

55 Vgl. Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (Anm. 49), S. 60 f.

göttlichen Struktur dar. Die Gestalt der 22 hebräischen Buchstaben bildet mithin nur *eine*, unserer Schemitta gemäße, gestalthafte Manifestation göttlichen sichverströmenden Seins, gleichsam Verwirklichung des gestaltlosen, „zusammengefaltete[n] Inhalt[es]“ ebenjener okkulten Ur-Tora.⁵⁶

In diesem Spannungsfeld von konkret Gegenständlichem und Abstraktem, von ihrer beider Verquickung und Dependenz, bewegen sich viele Gestalt-Theorien. So auch die vielleicht älteste unter ihnen: jene des Aristoteles, wie er sie in den als *Metaphysik* bekannt gewordenen Schriften ausbreitet. Zwar fungiert „Gestalt“, zumal in der Übersetzung durch Adolf Lasson⁵⁷, mehr als Synonym für „Form“ denn als eigenständiger Begriff. Doch kann eine sehr genaue Lesart des Kapitels zum Thema des „begrifflichen Wesens“⁵⁸ gleichwohl zu einer Definition des Begriffes der Gestalt führen.

Dazu sei der Begriff des „Substrates“ als Ausgangspunkt gewählt. Dieser könne dreierlei bedeuten: Erstens, Materie; zweitens, Form; drittens, die Vereinigung beider.⁵⁹ Aristoteles führt dies aus: „Was ich mit der Materie meine ist etwa das Erz; die Form ist dann der Umriß, die Gestalt; und die Bildsäule als ein Ganzes ist das, wozu beide sich vereinigen.“⁶⁰ Interpretierte man das Wörtchen *ist* im Satz „die Form ist [...] die Gestalt“ als mathematisches Ist-gleich-Zeichen, so wäre „Gestalt“ gleichbedeutend mit „Form“. Wenn Aristoteles nach-

56 Vgl. Scholem, *Ursprung und Anfänge der Kabbala* (Anm. 48), S. 412.

57 Vgl. Aristoteles, *Metaphysik* (Anm. 1).

58 Vgl. a. a. O., S. 99-148.

59 Vgl. a. a. O., S. 101.

60 Ebenda.

folgend schreibt: „[...] unter Form verstehe ich das begriffliche Wesen“⁶¹, so hieße das wiederum, dass auch „Gestalt“ begriffliches Wesen sei. Und wenn nunmehr die Teile solch begrifflichen Wesens sich dadurch kennzeichneten, dass sie, ganz im Gegensatz zu den bloß materiellen Teilen oder den aus Form und Materie zusammengesetzten Teilen, im Ganzen enthalten seien⁶², so ist der Gestaltbegriff der Gestalttheorie des 20. Jahrhunderts, dessen vornehmliche Eigenschaft gerade darin besteht, dass er seine Teile transzendiert, hier bereits vorweggenommen. Gestalt, verstanden als begriffliches, immaterielles Wesen, fungiert bei Aristoteles also als unauflösbare Einheit, als Ganzheit. „Was aber nicht mit Materie verbunden, sondern rein immateriell ist, dasjenige, dessen Begriff nur Begriff der Form ist, das läßt sich nicht auflösen“.⁶³

Wir sehen: Die Diskursgeschichte der Gestaltidee hat bereits eine lange Geschichte hinter sich, als sie „um 1900 einen Punkt erreicht hat, an dem sie sich in ein ganzes Netz von unterschiedlichen Entwicklungslinien auffächert, sich mit anderen, ihr bislang fremden Traditionen verschränkt und Anregungen bzw. Argumentationsmuster in die verschiedensten modernen Wissensbereiche ausstrahlt.“⁶⁴ Einen Ausschnitt aus jener Diskursgeschichte der Gestaltidee im 20. Jahrhundert sollen die folgenden Betrachtungen bieten.

61 A. a. O., S. 120.

62 Vgl. a. a. O., S. 118.

63 Vgl. a. a. O., S. 119. Der griechische Begriff für Form ist *Eidos*, εἶδος; man kann ihn im Deutschen auch mit „Gestalt“ übersetzen.

64 Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin* (Anm. 6), S. 21.

Beginnen wir, wie bereits im dritten Kapitel, mit der Biologie. Diese sei ohne Zweifel „der klassische Ort des Gestaltphänomens innerhalb der Wissenschaft“⁶⁵, so Friedrich Karl Schumann, einer jener am in den 1940er Jahren in Halle (Saale) veranstalteten interdisziplinären „Gestalt-Kolloquium“⁶⁶ beteiligten Forscher, auf den noch zurückzukommen sein wird. Insofern dürfte es nicht überraschen, dass das erste der insgesamt 29 Hefte der auf dieses Kolloquium zurückgehenden Schriftenreihe *Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie* sich der Biologie, genauer: den biologischen Gestalten widmet.

*Goethes morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie*⁶⁷ heißt jenes erste Heft. Seine Autoren, Wilhelm Troll und Karl Lothar Wolf, verfolgen in ihm den durchaus nicht geringen Anspruch, „die Grundlage [zu] entwickeln für die urbildliche Betrachtung im Gesamtbereich der Naturwissenschaft“⁶⁸, und sie tun dies, indem sie der „Blindheit für alle sich der Quantisierung entziehenden Eigenschaften der Welt“⁶⁹ entschieden entgegentreten. Bevor Troll und Wolf jedoch die sich für eine urbildliche Betrachtung eignenden biologischen Gestalten untersuchen, erörtern sie zunächst deren

65 Friedrich Karl Schumann, *Gestalt und Geschichte*, Leipzig 1941, S. 1 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 6).

66 Vgl. Max Steck, *Mathematik als Begriff und Gestalt*, Halle (Saale) 1942, S. VII (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 12) und Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin* (Anm. 6), S. 16 f.

67 Wilhelm Troll und Karl Lothar Wolf, *Goethes Morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie*, Tübingen ³1950 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 1). Vgl. auch die Ausführungen weiter oben in Kapitel 3, S. 53-54, 60 und 79.

68 A. a. O., S. 7.

69 A. a. O., S. 11.

Antipoden, die Gestalten der Physik und Chemie – nur um diese von jenen umso klarer zu scheiden. Schließlich sei es „unstatthaft, die biologischen Gestalten auf jene zu reduzieren, die uns im Bereich der exakten Naturwissenschaften entgegentreten.“⁷⁰ Und reduzieren, das hieße, in der „gestuften Folge naturwissenschaftlicher Disziplinen“⁷¹ von der „Gestalt des ganzen Organismus“⁷² eine Stufe hinab, in den „Bereich des weniger Gestalteten“⁷³, schreiten. Dabei sei in der Chemie immerhin noch „die Möglichkeit [...] zu urbildlicher [...] Betrachtung“⁷⁴ gegeben, was der Physik nun wirklich völlig ermangle.⁷⁵ Gerade die Gestalten der Physik seien also letztlich abstrahierte Mengen⁷⁶ und damit dem Materiellen, oder, wie die Autoren sich ausdrücken: der „Substanz“ verpflichtet⁷⁷, weshalb ihnen in jener Stufenfolge auch ein niederer Platz beschieden sei.

„Substanz“: Das ist die bewahrende, allgemeine Ur-Sache, quantitativ unzerstörbar und teilbar bis ins Unendliche, Keimzelle aller stofflichen Qualitäten. Ganz anders die Gestalt: Sie ist – gemahnend an das Goethesche Diktum von dem in steter Bewegung Schwankenden⁷⁸ – bildend, bewirkend, wandelbar, auch sind ihr Grenzen der Kleinheit gegeben.⁷⁹ Ferner kommen der Gestalt folgende vier Eigenschaften

70 A. a. O., S. 12.

71 A. a. O., S. 15.

72 A. a. O., S. 25.

73 A. a. O., S. 20.

74 A. a. O., S. 15.

75 Vgl. a. a. O., S. 20.

76 Vgl. a. a. O., S. 13.

77 Vgl. a. a. O., S. 17.

78 Vgl. Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit, S. 49.

79 Vgl. Troll und Wolf, *Goethes Morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie* (Anm. 67), S. 17 f. Nur einige Seiten später

zu⁸⁰: Erstens, sie hat keine Teile.⁸¹ Zweitens, sie hat weder Menge noch Größe.⁸² Drittens, sie vermehrt sich durch Vervielfältigung ihrer selbst. Viertens, mehrere Gestalten können in zusammengesetzten Körpern koexistieren.

Allein die Aufzählung der vier Gestalteigenschaften zeigt die unverhohlene Kritik Trolls und Wolfs am Positivismus des 19. Jahrhunderts deutlich genug. Sie machen denn wohl auch deutlich, gegen wen und was sie sich wenden – den naturwissenschaftlichen Atomismus und seine metaphysische Überhöhung in der Monadenlehre Leibniz' einerseits⁸³, die nominalistische Gestaltanalyse, die die Formen der Lebewesen nur als Materie begreift, andererseits⁸⁴ –, wie auch, wofür sie sich verbürgen bzw. welcher Form der Analyse sie huldigen – der „realistischen Gestaltanalyse“, die die Gestalt eines Lebewesens als in sich geschlossene Einheit begreift.⁸⁵ Gestalt wird in *Goethes morphologischer Auftrag* aber nicht nur, gleichsam in Aristotelischer Manier, verquickt mit dem Immateriellen; noch bildete man die Gestaltkonzeption der Autoren zur Gänze ab, wenn man hinzufügte, dass sie Gestalt zudem

distanzieren sich die Autoren indes von obiger Definition, dass die Substanz allgemeine Ur-Sache sei. Sie schreiben auf S. 30: „Gestalt ist also im eigentlichen Wortsinne Ur-Sache.“ Wäre „Substanz“ demnach Ur-Sache im uneigentlichen Wortsinne?

80 Vgl. hierzu und im Folgenden a. a. O., S. 18.

81 Solch Zuschreibung überrascht, ja, sie nimmt sich ungewöhnlich aus. Schließlich geht es den meisten sich mit dem Phänomen der Gestalt befassenden Autoren um die Bestimmung des Verhältnisses von Ganzem und seinen Teilen. Letztere als nichtig zu erklären, bedeutet denn zugleich, jedes solche Verhältnis als gegenstandslos von sich zu weisen.

82 Dies kollidiert mit obiger Aussage, dass der Gestalt Grenzen der Kleinheit gegeben seien.

83 Vgl. a. a. O., S. 16.

84 Vgl. a. a. O., S. 27.

85 Vgl. a. a. O., S. 26.

als geschlossene Einheit begriffen. Gestalt ist hier vielmehr *der* Schlüssel zum Verständnis letzter Dinge, denn durch ihr werde „ein Urbild zur Darstellung [gebracht], das in ihr enthalten ist, obgleich es als solches nicht unmittelbar in Erscheinung zu treten braucht und in der von ihm beherrschten Mannigfaltigkeit meist in ‚Verkleidung‘ auftritt.“⁸⁶ Zumindest in dieser Hinsicht ist die Gestaltkonzeption Trolls und Wolfs nicht unähnlich der des Autors vom *Sefer ha Temuna*, der in den Buchstaben des hebräischen Alphabetes ebenfalls Urbildliches zu sehen vermeinte.

Otto Julius Hartmann, Biologe, Naturphilosoph und über 30 Jahre lang Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft, anerkennt in *Gestaltstufen der Naturreiche*⁸⁷, dem 19. Heft der Reihe *Die Gestalt*, auch die Idealität von Gestalten. Allerdings, so betont Hartmann, tragen Gestalten neben der ihre Eigenart bestimmenden Idealität immer auch Realität an sich, also das, „was ihnen [...] körperliche, räumlich-materielle Wirklichkeit [...] gibt“.⁸⁸ Eigentliches Hauptthema seines Buches ist indessen ein anderes: das Verhältnis von Raum und Zeit und wie dieses sich in den drei Lebensformen Kristall, Pflanze und Tier manifestiert.

Raum und Zeit werden von Hartmann als polarischer Gegensatz interpretiert⁸⁹, das heißt als zwei negativ bzw. dialektisch aufeinander bezogene Phänomene. Während der Raum nämlich Urbild des „starren,

86 A. a. O., S. 31.

87 Otto Julius Hartmann, *Gestaltstufen der Naturreiche*, Halle (Saale) 1945 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 19).

88 A. a. O., S. 23.

89 Vgl. a. a. O., S. 17.

gebannten Seins“ ist⁹⁰ und damit erstarrte, gefrorene Zeit⁹¹, ist die Zeit das alle „Seinseindeutigkeit vernichtende[] Werden“⁹² und damit beweglich gewordener, verjüngter Raum.⁹³ Ganz Anthroposoph, bezeichnet Hartmann den Raum auch als „Leib“, die Zeit als „Seele“ der Welt.⁹⁴ Wie aber manifestieren sich Raum und Zeit in den Kristallen, Pflanzen und Tieren? Hartmann gibt darauf die folgende Antwort: Die Kristalle sind Einheiten eines chemisch und morphologisch Einfachen⁹⁵, sie sind präformiert⁹⁶ und daher dem reinen Raum verhaftet.⁹⁷ In diesem Bereich des Raumhaften und Leblosen sind alle Prozesse reversibel⁹⁸, will heißen: Zeit spielt hier keine Rolle. Pflanzen dagegen sind Gestalten in einem neuen, höheren Sinne, da sie räumlich *und* zeitlich ausgedehnt sind und daher etwas Mannigfaches darstellen.⁹⁹ Daher eignet sich, so die Überzeugung des Autors, der Begriff der Präformation, wie er auf die Entwicklung der Kristalle angewandt werden könne, auch nicht zur Beschreibung der pflanzlichen Entwicklung; jener der Epigenese sei angebrachter, da mit ihm das „Werden eines absolut

90 Vgl. a. a. O., S. 35.

91 Vgl. a. a. O., S. 19.

92 A. a. O., S. 35.

93 Vgl. a. a. O., S. 19.

94 Vgl. a. a. O., S. 36.

95 Vgl. a. a. O., S. 50.

96 Vgl. a. a. O., S. 55.

97 Vgl. a. a. O., S. 37.

98 Vgl. a. a. O., S. 46. Wenn alle Prozesse reversibel sind, wird die unseren Alltag bestimmende Vorstellung eines gerichteten Zeitpfeils hinfällig. Welche Formen solch Aufhebung der Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts annimmt, beschreibt Eva-Maria Houben in ihrer Habilitationsschrift *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.

99 Vgl. Hartmann, *Gestaltstufen der Naturreiche* (Anm. 87), S. 50.

Neuen“ ausgedrückt werde.¹⁰⁰ Zwar ist das Gewachsene der Pflanze, ähnlich den Kristallen, ein „unwiederbringlich Veräußertes, Erstarrtes“.¹⁰¹ Insofern sind beide, Kristalle und Pflanzen, kosmozentrisch, „in schlafhafte Selbstvergessenheit und Ohnmacht versunken“.¹⁰² Doch während Zeit im Naturreich der Kristalle linear und unidirektional ausgerichtet ist, manifestiert sie sich in den Pflanzen als aufknäuelnder Faden mit Zeithintergrund und -vordergrund.¹⁰³ Pflanzen sind somit mehr als Gestalt: In ihnen liegt bereits Gestaltung.¹⁰⁴ Das Tier- und Menschenreich schließlich steht an höchster Stufe: Es ist das Reich „primärer Verborgenheit und Innerlichkeit“.¹⁰⁵ Tiere und Menschen sind dementsprechend egozentrisch, sogar dem Wesen der Musik verwandt: Wie diese, so sind auch jene nicht einfach bloß „in“ der Zeit; vielmehr tragen sie Zeit in sich. In ihnen vereint sich Vergangenes und Kommendes, sie sind „noch weniger raumhaft und materiell, also noch mehr zeithaft und unmateriell“.¹⁰⁶

100 Vgl. a. a. O., S. 55. Womöglich eignen sich die Begriffe Präformation und Epigenese auch für die Beschreibung musikalischer Sachverhalte, etwa bei der Gegenüberstellung Stockhausenscher Formelkomposition und Boulezscher Wucherung. Erstere ist dadurch gekennzeichnet, dass ein zumeist melodisches Gebilde die Grundlage alles weiteren Geschehens bildet, die gesamte Form also durch die Formel gleichsam präformiert ist. Die Boulezsche *prolifération*, die Wucherung, ist dahingegen dynamischer angelegt: Ihre Wachstumsprozesse sind nicht schablonenhaft vorstrukturiert, sondern regeln sich, zumindest der Idee nach, gleichsam von selbst. Vgl. dazu weiter oben Kap. 4.4, S. 145.

101 Vgl. Hartmann, *Gestaltstufen der Naturreiche* (Anm. 87), S. 96.

102 A. a. O., S. 73.

103 Vgl. a. a. O., S. 44.

104 Vgl. a. a. O., S. 39.

105 A. a. O., S. 73.

106 A. a. O., S. 85.

Wie bereits Troll und Wolf bemüht auch Hartmann sich um eine „Überwindung der ‚Gestaltblindheit‘“¹⁰⁷, bescheidet sich damit jedoch nicht. Zwar erweist er der Morphologie seine Reverenz, habe sie doch ein „über das Atomistisch-Summenhafte hinausliegendes Weltprinzip entdeckt“.¹⁰⁸ Doch gehe es letztlich darum, sie zu überwinden, aufzusteigen zu dem, was sich in den Gestalten zeigt: ein „Überräumliches, Übermaterielles und Übersinnliches“.¹⁰⁹ Solch Übergestalthaftes charakterisiert dann auch den dritten seiner Zeitbegriffe. Neben der abstrakten „mathematischen Uhrenzeit“, wie sie ihre Verkörperung im Reich der Kristalle findet, und der psychologischen Zeit, wie sie im Bereich tierischen und menschlichen Lebens anzutreffen ist, proklamiert Hartmann die „zeitigende“ Zeit, deren Dauer der Ewigkeit entspricht.¹¹⁰ Hartmann hat sich, so dürfen wir resümieren, in *Gestaltstufen der Naturreiche* nichts Geringeres vorgenommen, als mit und durch den Gestaltbegriff das Übersinnliche, ja, das Ewige zu fassen. Man könnte auch sagen: den Weg nachzuzeichnen vom Kristall bis hin zu Gott, *per aspera ad astra*.

In *Gestalt und Geschichte*¹¹¹, dem sechsten Heft besagter Reihe, verfasst vom bereits zitierten Friedrich Karl Schumann, rückt das *asperum* wieder mehr in den Vordergrund. Nicht Übersinnlichem und Ewigem wird hier nachgegangen, sondern, viel erdenhafter, dem Menschen

107 A. a. O., S. 13.

108 A. a. O., S. 105.

109 Vgl. a. a. O., S. 105 f.

110 Vgl. a. a. O., S. 110 f.

111 Schumann, *Gestalt und Geschichte* (Anm. 65).

und seiner Gestalthaftigkeit. Dass diese zugleich geschichtlichen We-
sens ist, dies ist These dieses Buches.

Schumann verfiicht, wie Troll und Wolf, die These der Nichttransponierbarkeit des Gestalthaften von einer Seinsstufe auf eine andere.¹¹² Die Seinsstufe, deren er sich annimmt, ist die des Geschichtlichen; seine Arbeit, wie es der Titel seines Buches nahelegt, somit eine, die die geschichtliche Gestalt ins Auge fasst. Und letztere sei „in anderen Tiefen, sozusagen im Hinzutreten einer anderen Dimension Gestalt, als es die biologische Gestalt ist.“¹¹³ Solch andere Seinsstufe verlangt denn auch eine andere Methode. Nicht das Allgemeine, Konstante, Wiederkehrende, das zu untersuchen sich die reinen Naturwissenschaftler zur Aufgabe gemacht haben – nicht also *die* biologischen Gestalten, nicht *die* Kristalle, *die* Pflanzen, *die* Tiere –, ist Untersuchungsgegenstand geschichtlicher Forschung, sondern das Konkret-Einzige, das „Dieshafte“ menschlichen Lebens.¹¹⁴ Die Zeitstruktur solch Konkret-Einzigen sei aber nicht die Zeit der physikalischen Gleichungen – die Hartmannsche „Uhrenzeit“ –, sondern die wirkliche, die verlaufende und gelebte Zeit, und das heißt: die „schicksalträchtige Zeit, also die Zeit, in der auch menschliche Existenz sich zeitigt“ und die allein deshalb geschichtlich bezogen ist.¹¹⁵ Um es auf den Punkt zu bringen: Schumann konzipiert eine idiosynkratische Struktur mit eigenem Zeitbegriff, die er „geschichtliche Seinsstufe“ nennt und in der der Mensch,

112 Vgl. a. a. O., S. 2 f.

113 A. a. O., S. 3.

114 Vgl. a. a. O., S. 6 f.

115 Vgl. a. a. O., S. 8.

um es mit Anthony Giddens zu sagen¹¹⁶, die Rolle des Akteurs spielt. Der Mensch wird damit zum Träger des Geschichtlichen überhaupt. So heißt es denn auch: „Die Gestalthaftigkeit der Geschichte ist die Gestalthaftigkeit des Menschen“.¹¹⁷

Hiermit ist Schumann indes nicht am Ende seiner Überlegungen angekommen. Denn nun stellt Schumann – oder sollten wir sagen: der Theologe Schumann? – die Frage nach dem Ausdrucksmittel menschlicher Geschichtlichkeit. Antwort: Diese sei das Wort. Mehr noch: Erst mit dem Wort beginne wirkliche Geschichte.¹¹⁸ Hier gibt Schumann letztlich die Antwort auf die Frage nach der Gestalt des Menschen. Wenn das Wort Geschichte gebärt und damit geschichtliche Gestalt, so gebärt es zugleich die Gestalt des Menschen. Diese basiert demnach auf seiner sich im Wort bekundenden Ausdrucksfähigkeit. Am unmittelbarsten, so fährt Schumann fort, erschließt sich das Wort – und, so wollen wir hinzufügen, mit ihm die Gestalt des Menschen – im Verbum und seinen drei Grundfunktionen des Bezeichnens, des Ausdrucks und des Anredens. Die Funktion des Bezeichnens entspricht der dritten Person des Verbums („es“), die Funktion des Ausdrucks der ersten („ich“), die des Anredens schließlich der zweiten („du“). Letzterer weist Schumann eine ausgezeichnete Stellung zu, denn sie sei unter den dreien „wohl das bedeutsamste Moment an der Geschichtlichkeit des Daseins und daher auch entscheidend für das Verständnis von – ‚Gestalt und

116 Vgl. Anthony Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt am Main und New York ²1995.

117 Schumann, *Gestalt und Geschichte* (Anm. 65), S. 11.

118 Vgl. a. a. O., S. 21.

Geschichte“.¹¹⁹ Doch – und an diesem Punkt bringt Schumann seine Überlegungen zum Abschluss – gehöre zum Wort noch eine vierte Dimension, die ihrem Wesen nach nicht gestalthaft ist: die Funktion des Bejahens und Verneinens.¹²⁰ Der Mensch ist folglich „das Wesen, das Ja oder Nein sagen kann“¹²¹, er ist „immer am Ja und Nein zerbrechende und doch an ihm immer neu sich abstoßende und suchende Gestalt.“¹²²

Im Nachfolgeheft *Gestalt und Zeit*¹²³, dem siebten der Reihe, wird, nun wieder von der Biologie, dem „klassischen Ort des Gestaltphänomens“, ausgehend, das Verhältnis von Gestalt und Zeit thematisiert. Autor des Buches ist Viktor von Weizsäcker, seines Zeichens Mediziner, Neurologe, Anthropologe und Onkel des späteren Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker.

Vorerst geht es ihm um die Bestimmung der biologischen Zeit. Diese, so führt er, im eklatanten Widerspruch zu Schumann, aus, unterscheide sich von der geschichtlichen Zeit darin, dass sie nicht bloß Vergangenes im Gedächtnis aufbewahre¹²⁴, sondern dass sie Prolepsis und Anamnesis vereinige. Unter Prolepsis versteht Weizsäcker „das vor-

119 A. a. O., S. 25. Die Ähnlichkeit zur Dialogphilosophie eines Martin Buber, wie er sie knapp zwanzig Jahre vor Veröffentlichung des Essays Schumanns in *Ich und Du* ausbreitet, ist, gerade vor dem Hintergrund der eher nationalistischen Ausrichtung vieler der in der Reihe *Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie* veröffentlichter Texte, frappant. Vgl. Martin Buber, *Ich und Du*, Köln 1962.

120 Vgl. Schumann, *Gestalt und Geschichte* (Anm. 65), S. 29.

121 A. a. O., S. 29.

122 A. a. O., S. 30.

123 Viktor von Weizsäcker, *Gestalt und Zeit*, Göttingen²1960.

124 Vgl. a. a. O., S. 14, 22 f.

wegnehmende Enthaltensein der Form in jedem Teil“¹²⁵; sie ist das antizipierende Moment geschichtlicher Zeit. Unter Anamnese – eigentlich „die Wiedererinnerung der Seele an die Ideen, die sie in einem früheren Dasein vor ihrer Verbindung mit dem Körper gekannt hat“¹²⁶ – fasst er die „Simultanisierung des Sukzessiven“¹²⁷, wie sie etwa zutage tritt bei der stroboskopischen Gestaltwahrnehmung¹²⁸, der Zusammenfassung zweier sukzessiv dargebotener unbewegter Objekte zu einer Gestalt. Anamnese ist demnach ein Akt der Erinnerung.¹²⁹ Genau diese Vereinigung von Erinnerung und Vorwegnahme ist es, die die biologische Zeit von der bloß aufbewahrenden der Geschichte – und erst recht von der bloß objektiven Zeit der klassischen Physik – unterscheidet. Die biologische Zeit ist „Gegenwartszeit“, „zeitüberbrückende Gegenwart“.¹³⁰

Alsdann bringt Weizsäcker die derart definierte biologische Zeit in Zusammenhang mit dem Begriff der Gestalt. Nicht aber entstehe Gestalt in der Zeit. Im Gegenteil: Da die zeitüberbrückende Gegenwart der biologischen Zeit, die „Vergangenes und Zukunft zur Einheit“ zusammenbinde, „sich *überall* selbst als Gegenwart setzen kann“¹³¹, entstehe

125 A. a. O., S. 18.

126 Johannes Hoffmeister, s. V. *Anamnese*, in: ders., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 1955, S. 38.

127 Weizsäcker, *Gestalt und Zeit* (Anm. 123), S. 49. Vgl. ferner a. a. O., S. 33.

128 Auch die Adepten der Gestaltpsychologie weisen auf Versuche mit Stroboskopen hin, um ihre Theorien zur Gestaltwahrnehmung zu begründen. Vgl. zum Beispiel Wolfgang Metzger, *Gestaltpsychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982*, hg. von Michael Stadler und Heinrich Crabus, Frankfurt am Main 1986, S. 324 f.

129 Vgl. Weizsäcker, *Gestalt und Zeit* (Anm. 123), S. 32.

130 Vgl. a. a. O., S. 22 f.

131 A. a. O., S. 41.

Zeit in der Gestalt. Gestalt steht demnach „primär zu Zeit, die sekundär ist“¹³², ja, sie ist an sich „etwas Zeitloses“.¹³³ „Denn Gestalten fordern Synchronismus von objektiv nicht mehr Seiendem mit objektiv noch nicht Seiendem in einer Gegenwart – sie entlaufen also dem Gesetz der objektiven Zeit und werden in objektiver Zeit zunichte.“¹³⁴

In *Mathematik als Begriff und Gestalt*¹³⁵, dem 12. Heft der Reihe, verfasst von Max Steck, wird Gestalt erstmals in Verbindung gebracht mit dem Materiellen, „die materiale Seite“ als „das eigentlich Gestalt-hafte“ ausgewiesen.¹³⁶ Demgemäß schwört Steck hier auch aller Em-phase, allem Geheimnisvollen im „intriguing mixture of science and mystery“, ab. Ihm geht es schlichtweg um die Herausarbeitung der gestaltlich-materiellen Seite der Mathematik, die er durch die Gegenüber-stellung von mathematischer Gestalt und mathematischem Begriff her-auszuarbeiten sucht.

Letzterer stehe für den formalen Aspekt mathematischer Erkenntnis, er sei „reines Denkgebilde“¹³⁷; die mathematische Gestalt hingegen stehe für die „materiale[], inhaltlich-bestimmte[], sinn- und bedeutungserfüllte[]“¹³⁸ Seite der Mathematik, ist also neben ihrer Ver-schränkung mit einer spezifisch mathematischen Materialität ferner ge-knüpft an die Semantik des Mathematischen.¹³⁹ Zwar liege im Wesen

132 A. a. O., S. 42.

133 A. a. O., S. 48.

134 A. a. O., S. 54.

135 Max Steck, *Mathematik als Begriff und Gestalt* (Anm. 66).

136 Vgl. a. a. O., S. 29.

137 Vgl. a. a. O., S. 12.

138 A. a. O., S. 11.

139 An diesem Punkt setzt Steck an, wenn er das ominöse „Mehr“ des eingangs angeführten Satzes expliziert. Das Ganze sei nämlich insofern mehr als die Summe seiner Teile, als es ein Mehr an Sinn und Bedeutung sei. Vgl. a. a. O., S.

des Mathematischen beides beschlossen – Begriff und Gestalt –, wie auch nur deren beider Einheit ebenjenes auch von Steck als „Idee“ bezeichnetes Wesen kennzeichne.¹⁴⁰ Doch sei die Mathematik in eine Gestaltkrise geraten, die es rechtfertige, sich des Bereichs des Gestalthaften anzunehmen und eine „Morphologie des Mathematischen“ einzuleiten.¹⁴¹ Der Kernpunkt dieses von Steck postulierten mathematischen Gestaltproblems liege darin, dass übersehen werde, dass ein Axiomensystem nur dann ein spezifisch mathematisches sein könne, wenn es gestaltlich „realisiert“ bzw. objektiviert werde, das heißt „indem man bestimmte Gestalten den Begriffen koordiniert“. Ohne Realisierung also keine mathematische Gestalt, oder positiv formuliert: „Wo immer Realisierung ist, da ist Gestalt.“¹⁴² Die bisher entwickelten Axiomensysteme krankten also genau daran, dass sie lediglich formalbegriffliche Zusammenhänge aufwiesen, aber nichts aussagten „über das Wesen des Geometrischen, des Arithmetischen oder des Mechanischen“.¹⁴³ Außerdem ließen sie die „Grundgestalten“¹⁴⁴ unbeachtet, in denen das spezifisch Geometrische, Arithmetische oder Mechanische sich ausdrückt. Für die Geometrie wäre dies der Punkt – wobei der Punkt der Euklidischen Geometrie keinesfalls derselbe Punkt sei wie jener der analytischen Geometrie, die Gerade der Euklidischen Geo-

17.

140 Vgl. a. a. O., S. 12 und 30.

141 Vgl. a. a. O., S. 14.

142 A. a. O., S. 21. Kursiv im Original.

143 Vgl. a. a. O., S. 23. Übertrüge man dies auf den Bereich der Musik, wäre das „Wesen“ des Musikalischen ebenfalls nicht in den Strukturen, sondern in den realisierten, also: hörbar gemachten Strukturen, gleichsam in ihrer „Stofflichkeit“ zu suchen.

144 Wir kommen auf die Grundgestalten im nächsten Unterkapitel zurück, wenn wir vom musikalischen Museum handeln.

metrie keinesfalls dieselbe wie jene der projektiven Geometrie, die Ebene der Euklidischen Geometrie keinesfalls dieselbe Ebene wie jene der nicht-euklidischen hyperbolischen Geometrie.¹⁴⁵

Damit reiht Steck sich ein in die Reihe der Vorgenannten, die allesamt nicht müde waren, zu betonen, dass Gestalt in jedem Bereich – oder, esoterischer ausgedrückt: auf jeder Seinsstufe – sich auf ihre je eigene Art ausprägt. Doch so unterschiedlich ihrer aller Konzeptionen des Begriffes der Gestalt auch gewesen sein mögen, und trotzdem ihrer aller Eifer, den Begriff der Gestalt zu klären, anzuerkennen bleibt: Das von ihnen verfochtene Wissenschaftsideal, das durch die Referenz auf Goethe sich als ein spezifisch deutsches begriff, verharrte auf dem „naturwissenschaftlichen Erkenntnisstand des 18. Jahrhunderts“.¹⁴⁶ Nicht so die Ausführungen jener, von denen die Hallischen Gestaltler sich abzusetzen suchten¹⁴⁷ (oder deren Schriften sie schlichtweg ignorierten) und denen wir im Folgenden nachgehen: den Gründungsvätern der Gestaltpsychologie.¹⁴⁸

145 Vgl. a. a. O., S. 31.

146 Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin* (Anm. 6), S. 17 f. Was allerdings nicht bedeutet, dass die Arbeiten der Hallischen Gestaltler von den Nazis belobigt worden wären. Simonis schreibt dazu a. a. O., S. 18: „Wie es heißt, sind die Nazis auf jene ‚Annäherungsversuche‘ jedoch nicht eingegangen, und zeitweilig wurden die modernen Gestaltadepten sogar durch die Dienststelle Alfred Rosenbergs mißtrauisch beobachtet und bespitzelt. Man hielt die ‚Hallischen Gestaltler‘ für spekulative Metaphysiker und mystische Träumer, die sich selbst und die Bedeutung ihres Ansatzes maßlos ‚überschätzten‘ und bei denen man deshalb darauf sehen müßte, daß sie innerhalb der festen Grenzen ihres Fachs blieben.“

147 Vgl. z. B. Weizsäcker, *Gestalt und Zeit* (Anm. 123), S. 32 f.

148 Wenn wir uns mit den Anfängen dieser Disziplin befassen, sprechen wir von Gestaltpsychologie und nicht von Gestalttheorie, da deren Gründer Psychologen waren und ihre Konzepte aus Themenbereichen der Psychologie entwickelten. Sobald die Theorie aber den Charakter einer „übergeordneten ‚Meta‘-Theorie“ annimmt, ist es angemessener, von Gestalttheorie zu sprechen. Vgl. Hellmuth

„Wie können wir verstehen, dass die vielfältigen Eindrücke der Wahrnehmung zu mehr oder weniger sinnhaltigen Gebilden (‚Gestalten‘) zusammenkommen?“¹⁴⁹ So lautet die Grundfrage der Gestaltpsychologie, nach deren Beantwortung jene Gründungsväter wie auch alle ihnen nachfolgenden Generationen an Gestaltpsychologen trachteten. Als Geburtsstunde jener Wissenschaft gilt das Jahr 1890, in dem der berühmte, eingangs erwähnte Aufsatz Ehrenfels’, *Über Gestaltqualitäten*, veröffentlicht wurde. Vermittelst diesem – und etwas später in dem den Beginn der oftmals verkürzt als „Gestalttheorie“ bezeichneten Berliner Schule der Gestalttheorie markierenden Vortrag Max Wertheimers vor der Kant-Gesellschaft im Dezember 1924, *Über Gestalttheorie* – wird die Goethesche Maxime, dass Gestaltlehre Verwandlungslehre sei und Gestalten daher „sinnerfüllte, aber prinzipiell unvollständige und ergänzungsbedürftige Entwicklungsgebilde, die von ästhetischen Gesetzen wie Steigerung und Polarität reguliert werden“¹⁵⁰, in die Psychologie getragen. Mit Goethe und entgegen den mechanisch-materialistischen Ansätzen der Psychophysik des 19. Jahrhunderts – von den Gestaltpsychologen gerne als „Elementar-Psychologie“ apostrophiert¹⁵¹ – brachte die Gestaltpsychologie sodann den „Nachweis einer der physiologischen Reizverarbeitung entgegenstehenden psychologischen ‚Eigenlogik‘.“¹⁵² Worin solch Eigenlogik, worin der den

Metz-Göckel (Hg.), *Gestalttheorie aktuell. Handbuch zur Gestalttheorie. Band 1*, Wien 2008, S. 15.

149 Herbert Fitzek, *Gestaltpsychologie kompakt. Grundlinien einer Psychologie für die Praxis*, Wiesbaden 2014, S. 2.

150 A. a. O., S. VII.

151 Vgl. Hans Hiebisch, s. V. *Gestaltpsychologie*, in: Georg Klaus und Manfred Buhr (Hg.), *Philosophisches Wörterbuch. Band 1*, Westberlin ¹²1987, S. 498 ff.

152 Fitzek, *Gestaltpsychologie kompakt* (Anm. 149), S. 2.

Gestalten eignende „figurale Eigensinn“¹⁵³ besteht, dies wollen wir im Folgenden auseinandersetzen. Dazu gehen wir einstweilen zurück an den Anfang allen gestalttheoretischen Sinnens: zu Christian Freiherr von Ehrenfels.

Ehrenfels, Philosoph und Professor an der Karl-Ferdinands-Universität in Prag von 1896 bis 1929, macht in seinem Aufsatz *Über Gestaltqualitäten* – in dem auch der berühmte, dieses Kapitel eröffnende Satz nicht fehlt¹⁵⁴ – klar, auf welchem Gebiet er sich bewegt: dem der Psychologie. Wie die Hallischen Gestaltler, so spricht auch Ehrenfels sich aus gegen unberechtigte Übertragungen von einem Gebiet auf ein anderes, wortwörtlich: gegen „eine unberechtigte Übertragung physikalischer Anschauungen auf psychisches Gebiet“.¹⁵⁵ Ausgehend von Ernst Machs Schrift *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*¹⁵⁶ entwickelt er sein Konzept der Gestaltqualitäten, deren Träger die Gestalten sind. Und der Gestaltqualitäten Existenz bekunde sich – und dies ist die These Ehrenfels’, auf die hernach so oft Bezug genommen wurde – unter anderem in der Ähnlichkeit¹⁵⁷ von Melodien. Ehrenfels verdeutlicht dies anhand des Anfangs der Melodie des Liedes *Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus*.¹⁵⁸

153 Vgl. ebenda.

154 Vgl. Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten* (Anm. 2), S. 19.

155 A. a. O., S. 16. Vgl. auch a. a. O., S. 14.

156 Vgl. a. a. O., S. 11.

157 Der bereits aus dem zweiten Kapitel bekannte Louis Hjelmslev schreibt, bezogen auf den Bereich der genetischen Sprachwissenschaft, dass Ähnlichkeit, solange sie sich auf äußere Merkmale beziehe, als wissenschaftliches Beschreibungskriterium nicht in Frage komme. Vgl. ders., *Die Sprache*, Darmstadt 1968, S. 96.

158 Vgl. Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten* (Anm. 2), S. 18 f.

Transponierte man diesen von C-Dur nach Fis-Dur, hätten beide Melodien keinen Ton gemein. Trotzdem wäre die Melodie in Fis-Dur jener in C-Dur ähnlich, sie wäre „nach der gewöhnlichen Sprechweise sogar *dieselbe*“¹⁵⁹, gesetzt, man spielte beide Melodien im selben Rhythmus. Vertauschte man hingegen die Reihenfolge der Töne der Ausgangsmelodie und spielte die dergestalt variierte Melodie ansonsten im selben Rhythmus, so glichen sich zwar die Tonhöhen beider Melodien, nicht aber die Melodien selbst. Daraus schließt Ehrenfels, dass „die Melodie oder Tongestalt etwas anderes ist als die Summe der einzelnen Töne, auf welchen sie sich aufbaut.“¹⁶⁰ Wenn die absoluten Tonhöhen bei der Bestimmung einer (musikalischen) Gestalt nicht von Belang sind, die Ähnlichkeiten der beiden ersteren Melodien jedenfalls nicht auf der Ähnlichkeit ihrer Elemente beruhen, dann muss Gestalthaftigkeit offenkundig in etwas anderem gründen: in den „immer gleiche[n] Beziehungen zwischen den Elementen“¹⁶¹ – oder, in unseren Worten, der Isomorphie beider Melodien.¹⁶² Um es auf den Punkt zu bringen: Über die Gestalt einer Melodie entscheidet nicht die Summe der einzelnen Töne, sondern, unter anderem¹⁶³, die Abfolge der Intervalle¹⁶⁴, insofern sie hörend erfasst werden kann (denn vom Hörer geht

159 Ebenda.

160 A. a. O., S. 19.

161 A. a. O., S. 20.

162 Zum Begriff der Isomorphie vgl. weiter oben Kap. 4.3, S. 132, Fußnote 64.

163 „Unter anderem“ deshalb, weil Ehrenfels hier nur *einen* Parameter herausgreift, an der Gestaltbildung aber, wie wir noch sehen werden, auch andere Parameter beteiligt sind.

164 Ehrenfels drückt sich etwas umständlich aus, spricht von den Tonschritten, den Übergängen von einem Ton zum anderen (vgl. Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten* [Anm. 2], S. 19). Diese allein machten die Melodie allerdings nicht zur nämlichen, schließlich könne man dieselben Intervalle in anderer Konstellation bringen.

Ehrenfels aus). Und was hier anhand einer Melodie gezeigt wurde, betrifft, so lautet das Credo der Gestaltpsychologie, alle Gestalten: Sie werden charakterisiert durch zwei Kriterien: Übersummativität und Transponierbarkeit¹⁶⁵ – später bekannt geworden als die beiden Ehrenfels-Kriterien.

Was also ist die Gestaltqualität? Ehrenfels selbst ist hier keineswegs um Klarheit bemüht. Sträubt er sich zunächst noch dagegen, eine Definition dieses Begriffes zu geben¹⁶⁶, so reicht er eine solche in etwas kryptischen Worten dann doch nach:

Unter *Gestaltqualitäten* verstehen wir solche positive [sic] Vorstellungsinhalte, welche an das Vorhandensein von Vorstellungskomplexen im Bewußtsein gebunden sind, die ihrerseits aus voneinander trennbaren (d. h. ohne einander vorstellbaren) Elementen bestehen.¹⁶⁷

Andere formulieren das klarer, etwa Werner Stangl – „Gestaltqualität ist [...] eine [...] Bezeichnung für Eigenschaften eines Ganzen, die nur diesem zukommen, nicht aber den die Gestalt konstituierenden

Warum er von Tonübergängen spricht und nicht von Intervallen, darüber wollen wir nicht spekulieren. Doch erlauben wir uns einmal zu fragen: Was wäre ein Tonübergang dem eigentlichen Wortsinne nach? Etwa die kurze Zeitspanne, die die Release-Phase des einen und die Attack-Phase des folgenden Tones umfasst?

165 Margret Kaiser-el-Safti macht darauf aufmerksam, dass Johann Friedrich Herbart bereits vor Ehrenfels auf die Transponierbarkeit von Akkorden als Kriterium musikalischer Gestaltbildung hinwies. Vgl. dies., *Einleitung*, in: Carl Stumpf, *Erkenntnislehre*, Lengerich 2011, S. 19.

166 So heißt es in Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten* (Anm. 2), S. 16 über den Begriff der Gestaltqualität: „[D]er Begriff ist durch das Vorhergehende schon genugsam erläutert, um hier mit dem neuen Terminus eingeführt zu werden“.

167 A. a. O., S. 21.

Elementen bzw. Einzelheiten des Ganzen“¹⁶⁸ – oder auch Hellmuth Metz-Göckel, der die „Gestaltqualität“ einer Melodie schlechterdings mit derem „besondere[n] Charakter“ gleichsetzt.¹⁶⁹ Dieses Charakteristische nun, diese Gestaltqualität im Beispiel Ehrenfels’ ist, so wollen wir schließen, nichts anders als die Intervallik der Melodie in ihrer ganz spezifischen Reihenfolge. Die Intervalle sind daher, solange sie wahrnehmbar sind, eine die Gestalt bestimmende Qualität, das heißt: eine Gestaltqualität.

Das aber ist nicht alles. Denn Ehrenfels unterscheidet ferner zwischen zeitlichen und unzeitlichen Gestaltqualitäten. Zu ersteren gehört die Sukzessiv-Intervallik von *Muss i denn*, da sie gleichsam nur stückweise wahrgenommen wird, d. h. es wird immer nur je *ein* Element perzipiert, während die anderen Elemente erinnert oder antizipiert werden.¹⁷⁰ Letztere, die unzeitlichen Gestaltqualitäten, dagegen wären zwar, wie die zeitlichen, ebenso unabhängig von der absoluten Tonhöhe und „im Gedächtnisse auch bei mangelnder Fähigkeit, absolute Tonhöhen festzuhalten“¹⁷¹, reproduzierbar; doch könne „deren Grundlage vollständig in Wahrnehmungsvorstellung [...] gegeben sein“.¹⁷² Anders gewendet: Die unzeitlichen Gestaltqualitäten sind auch übersummativ und transponierbar, aber darüber hinaus simultan wahrnehmbar. Sie zeigen sich in Harmonien und Klangfarben.¹⁷³ Melodien – ver-

168 Werner Stangl, s. V. *Gestaltqualität*, in: ders., *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik*, 2020, [online] URL: <https://lexikon.stangl.eu/19940/gestaltqualitaet/> [abgerufen am 26.12.2021].

169 Metz-Göckel, *Gestalttheorie aktuell* (Anm. 148), S. 20.

170 Vgl. Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten* (Anm. 2), S. 22.

171 A. a. O., S. 23.

172 A. a. O., S. 22.

173 Vgl. a. a. O., S. 22 f.

standen als übersummativ Gebilde mit idiosynkratischer Sukzessiv-Intervallik und Klangfarbe – schließen also zeitliche und unzeitliche Gestaltqualitäten gleichermaßen ein.

Gibt es denn – so könnte man nach dem Vorgesagten ja vermuten – typisch musikalische Gestaltqualitäten? Will heißen: Kann es sein, dass

Gestaltqualitäten verschiedener, anscheinend disparater Vorstellungsgebiete (wie z. B. ein Crescendo, das Zunehmen des Lichtes bei anbrechendem Tag, das Steigen einer Erwartung eine direkte Ähnlichkeit aufweisen, welche, über die Gleichheit gemeinschaftlicher Merkmale (hier etwa der Zeit) hinausreichend, dennoch in den Phänomenen selbst [...] ihren Sitz hat?¹⁷⁴

Und kann man die Gestaltqualitäten ferner in eine Rangordnung bringen, hierarchisieren, etwa derart, dass ein bestimmter Akkord oder eine bestimmte Melodie „höher“ einzustufen ist als eine andere (eine für den Kritiker nicht ganz unwesentliche Frage)?

Auf die erste Frage bleibt uns Ehrenfels die Antwort schuldig. Er macht insofern Gebrauch vom Recht des Pioniers, bestimmte Fragen zu stellen ohne sie indes zu beantworten.¹⁷⁵ Auf die zweite gibt er – allerdings erst knapp 30 Jahre später¹⁷⁶ – folgende Antwort: Ja, es gibt

174 A. a. O., S. 34.

175 Auf S. 34 a. a. O. heißt es: „Wie sich dies indessen auch verhalten möge, – so viel kann nicht bestritten werden, daß Ähnlichkeit zwischen Gestaltqualitäten in reichstem Maße anzutreffen ist“.

176 Vgl. Christian von Ehrenfels, *Höhe und Reinheit der Gestalt*, in: a. a. O., S. 44-46 und Walter Ehrenstein, *Christian von Ehrenfels' Kriterium der Gestalthöhe*, in: a. a. O., S. 121-131, besonders S. 125.

höhere und niedere Gestalten. Höhere Gestalten seien nämlich jene, in denen „das Produkt von Einheitlichkeit des Ganzen und Mannigfaltigkeit der Teile ein größeres ist.“¹⁷⁷ Das soll besagen: „Bei gleichem Grad von Mannigfaltigkeit ihrer Teile sind die Gestalten die höheren, welche diese Mannigfaltigkeit zu einer strengeren Einheit verbinden. Bei gleicher Einheit sind die Gestalten die höheren, welche die größere Mannigfaltigkeit umschließen.“¹⁷⁸ Nicht alle Gestalten weisen also die gleiche Ausgeprägtheit an Gestaltetheit auf. Was nicht überrascht: Denn eine Erdscholle oder einen Steinhaufen mit einer Schwalbe zu vergleichen¹⁷⁹ – oder, so wollen wir hinzufügen, DJ Ötzi's *Anton aus Tirol* oder Nicki Minaj's *Anaconda* mit Mahlers *Neunter* oder Beethovens *Großer Fuge* –, hieße doch wohl, Äpfel mit Birnen zu vergleichen. Warum die Musik Mahlers oder Beethovens höher gestaltet, die Musik DJ Ötzi's oder Nicki Minaj's weniger gestaltet ist, darauf wollen wir am Ende dieses Kapitels genauer antworten. Kehren wir jedoch vorerst zurück zu den Gründungsvätern der Gestalttheorie, genauer: zu deren zweitem.

Es ist dieser Carl Stumpf, der sich von Ehrenfels schon darin unterscheidet, dass er nie von sich behauptet hat, „ein allumfassendes Erklärungsprinzip entdeckt zu haben.“ Zwar habe er „Gänge angebohrt,

177 Vgl. Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten* (1932), in: a. a. O., S. 63. Vgl. ferner ders., *Über Gestaltqualitäten* (Anm. 2), S. 44. Ehrenfels unterscheidet ferner die Gestalthöhe von der Gestaltreinheit. Letztere unterscheidet sich von ersterer dadurch, dass sie ein unübersteigbares Maximum enthalte, „während Steigerung der Gestaltungshöhe ins Unendliche denkbar ist.“ Eine mathematisch genaue Kugel, ein mathematisch genauer regelmäßiger Polyeder seien Gestalten von „nicht mehr überbietbarer Reinheit“. Man könnte dies auf folgende Formel bringen: Je geringer die Komplexität einer Gestalt und je höher ihre Geordnetheit, desto reiner ist sie. Vgl. a. a. O., S. 44 f.

178 A. a. O., S. 44.

179 Vgl. a. a. O., S. 63.

[...] die in die Tiefe führen“, bescheide sich aber damit, „auf der Wanderschaft zu sterben.“¹⁸⁰ Wie Ehrenfels, ja, wie überhaupt fast alle Gestalttheoretiker, rekurriert er auf musikalische Phänomene, um die von ihm verwendeten Begriffe zu explizieren. Was nicht Wunder nimmt, gilt Stumpf doch gemeinhin als Begründer der Ton- und Musikpsychologie.¹⁸¹ Nicht aber anhand der Melodie, dem so beliebten Vorzeigebeispiel der Gestalttheoretiker, sondern anhand der Harmonie erläutert Stumpf das einigende Prinzip des Ganzen, das er „Verschmelzung“ nennt und das später bei Ehrenfels Gestaltqualität heißen wird.¹⁸²

Was zeichnet das Ganze aus? „Welches Ganze?“, würde Stumpf hier wohl entgegnen, nur um daraufhin fortzufahren: „Deren gibt es doch zwei!“ Zum einen seien da die Komplexe, das sind Ganze bzw. Inbegriffe von Erscheinungen, die sich mit jeder Veränderung ihrer Teilinhalte änderten; zum anderen seien da die Gestalten, Ganze bzw. Inbegriffe von Verhältnissen zwischen Sinnesinhalten, also Verhältnisganze.¹⁸³ Solch Verhältnisganze wären nun aber nicht identisch mit der bloßen Summe der Verhältnisse aufeinanderfolgender Teile. Vielmehr wären alle Verhältnisse zu berücksichtigen, nicht bloß solche zwischen benachbarten Gliedern. So bestehe ein C-Dur-Dreiklang eben nicht nur aus zwei Terzen, sondern zusätzlich aus einer Quint. Doch könne man die Intervalle als solche auch nicht einfach isolieren, etwa indem man

180 Kaiser-el-Safti, *Einleitung*, in: Stumpf, *Erkenntnislehre* (Anm. 165), S. 41.

181 Vgl. z. B. den Klappentext in Margret Kaiser-el-Safti und Matthias Ballod (Hg.), *Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf*, Würzburg 2003 sowie S. 7.

182 Stumpf sprach von „Verschmelzung“ erstmals im Jahr 1873, also 17 Jahre vor Veröffentlichung des Essays Ehrenfels'. Vgl. Kaiser-el-Safti, *Einleitung*, in: Stumpf, *Erkenntnislehre* (Anm. 165), S. 37.

183 Vgl. hierzu und im Folgenden Stumpf, *Erkenntnislehre* (Anm. 165), S. 229 ff.

die Tonpaare *f* und *a* (große Terz), *c* und *es* (kleine Terz) sowie *e* und *h* (Quinte) als identisch mit dem aus den Tönen *c*, *e* und *g* bestehenden Dreiklang ausgabe. Denn außer den drei Verhältnissen des Durdreiklanges hätten wir bei den drei Tonpaaren zusätzlich „eine Menge anderer, und die drei Verhältnisse selbst haben so, wie sie da gegeben sind, nichts miteinander zu schaffen, keines von ihnen ist durch die beiden anderen gefordert, bedingt.“¹⁸⁴ Allerdings sind Gestalten Stumpf zufolge nicht bloße Verhältnisganze. Ihnen ist ein weiteres Moment eigentümlich: „Gestalten können niemals für sich, sondern immer nur an und in einem gestalteten Material wahrgenommen werden.“¹⁸⁵ Zwar bestehe das „Wesen“ einer Gestalt aus ebenjenem abstrakten „Netz an Beziehungen“¹⁸⁶, doch bedarf es, so es der Wahrnehmung zugänglich gemacht werden soll, nun einmal der Materialisierung. Um die Worte Stecks in diesem Zusammenhang abermals anzuführen: Wo immer Realisierung ist, da ist Gestalt.

Neben der Klärung solch „prinzipieller Fragen“¹⁸⁷ ist Stumpf zudem daran gelegen, den verschiedenen Arten von Gestaltetheit nachzugehen. Dementsprechend unterteilt er die Gestalten in fundierte und nichtfundierte, bloß-phänomenale und physische, starke und schwache, zerlegbare und unzerlegbare, schließlich in Raum-, Zeit- und Tongestalten, die wiederum stetig oder unstetig (diskret) bzw. simultan oder sukzessiv sein können.¹⁸⁸ Doch selbst hier geht er Prinzipiellem auf den

184 A. a. O., S. 231.

185 A. a. O., S. 232. Vgl. ferner a. a. O., S. 246.

186 A. a. O., S. 242.

187 Vgl. a. a. O., S. 255.

188 Fundierte Gestalten gehen aus Willensakten hervor, werden also subjektiv erzeugt, nichtfundierte dagegen sind „vorgezeichnet“, entstehen also ohne

Grund. So stellt er die folgende, durchaus gewichtige Frage: „[B]ei welchen Veränderungen des Materials wird eine Gestalt überhaupt unkenntlich, bei welchen wird sie als verzerrt, bei welchen als unverändert transponiert, bei welchen als überhaupt unverändert aufgefaßt?“¹⁸⁹ Mit Blick auf die Beschaffenheit der Melodie¹⁹⁰ wäre dann zu fragen: Welche Parameter außer der Abfolge der Intervalle sind gestaltbestimmend? Sind Tempo, Dynamik und Klangfarbe auch Gestaltqualitäten? Stumpf gibt darauf die folgende Antwort: „Ferner hat jede Melodie ihr charakteristisches Tempo, das nur in sehr engen Grenzen variieren darf. In dieser Hinsicht ist sie also nicht transponierbar, während die absolute

subjektives Zutun. Bloß-phänomenale Gestalten werden „mit Bewußtsein und Absicht als bloße Erscheinungen betrachtet“, wie es bei Akkorden und Melodien der Fall ist, physische dagegen auf „wirkliche Dinge bezogen“ wie auf die Organismen der Pflanzen- und Tierwelt. Starke Gestalten – ein Begriff, der auf Wolfgang Köhler zurückgeht – sind jene, in denen eine größere, schwache Gestalten jene, in denen eine geringere Einheitlichkeit oder Kohärenz vorherrscht. Ganz ähnlich, wie es Schönberg in seiner *Harmonielehre* ausbreitet, argumentiert Stumpf, dass die Intervalle „der Oktave, der Quinte, Quarte, Terz usw. [...] einen einheitlichen Gesamteindruck in immer geringerem Grade“ gewährten, Dissonanz also nichts anderes sei als die niedrigste Verschmelzungsstufe. Zerlegbare bzw. zusammengesetzte Gestalten „enthalten andere Gestalten, die auch für sich bestehen können“, unzerlegbare bzw. einfache nicht. Im Übrigen sind einfache Gestalten immer starke, zusammengesetzte immer schwache. Stetige Gestalten sind sich kontinuierlich verändernde, unstetige sind gerastert, selbst, wenn die Einheiten einer solchen Rasterung „nur eben merklich“ sind. Simultane Gestalten, z. B. Akkorde, können auf einmal wahrgenommen werden, sukzessive Gestalten, z. B. Melodien, nur schrittweise. Vgl. a. a. O., S. 256, 257, 261, 263, 264, 269, 280 und Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien u. a. 2005, S. 16-18.

189 Stumpf, *Erkenntnislehre* (Anm. 165), S. 271.

190 Stumpf definiert Melodie als „eine diskret-sukzessive, selbständige, unzerlegbare, bestimmt rhythmisierte Tongestalt.“ A. a. O., S. 270. Dass es sich bei einer Melodie um eine Gestalt und nicht um eine Und-Summe handelt, hielt Stumpf im Übrigen für eine Selbstverständlichkeit. Demgemäß polemisierte er auch gegen Ehrenfels. Er schreibt: „Hat denn überhaupt jemals ein Psychologe oder auch sonst jemand eine Melodie als Summe aufeinanderfolgender Töne, als bloße ‚Undverbindung‘ definiert? Mir ist die psychologische wie die musiktheoretische Literatur ziemlich gut bekannt, aber eine solche Eselei ist mir nirgends unter die Augen gekommen.“ A. a. O., S. 243.

Tonhöhe, die absolute Tonstärke und die Klangfarbe beliebig verändert werden können, wenn nur die Veränderung für alle Töne gleichmäßig erfolgt.“¹⁹¹

Wirklich beliebig? Ließe sich die Melodie von *Muss i denn* also in einen zwischen 15.000 und 20.000 Hertz liegenden Frequenzbereich transponieren und wäre als solche noch erkennbar? Ließe sich das Hauptthema des langsamen Satzes des 5. Klavierkonzertes Beethovens oberhalb eines Schalldruckpegels von 150 Dezibel noch als solches erkennen? Und ließe die Realisierung der Cellosuiten Bachs mit einem Synthesizer, der den Modulationsindex einer FM-Synthese in höchste Höhen triebe, auch deren Gestalten zurück?

Wir kommen auf diese Fragen zurück, wollen sie aber zumindest in Teilen schon mit Stumpf beantworten. Dieser unterstreicht nämlich, dass das Hören von Musik „unter äußerst reichlicher Mitbeteiligung intellektueller Funktionen“¹⁹² geschieht – was auch heißt, dass der Hörer zumindest ein grundlegendes Verständnis vom Tonsystem haben muss, in dem die jeweilige Gestalt erklingt.¹⁹³ Wenn nun etwa eine tonale Melodie in einen Frequenzbereich zwischen 15.000 und 20.000 Hertz transponiert wird, dürfte es dem Hörer schwerfallen, diese als Variante ebenjener Melodie auszumachen, wie es ihm auch schwerfallen dürfte, solch eine hohe Melodie überhaupt dem System der Tonalität zuzuordnen. So weitreichend, wie Stumpf meint, können die Veränderungen also nicht sein. Gestaltwahrnehmung ist daher immer zugleich syste-

191 A. a. O., S. 271.

192 A. a. O., S. 272.

193 Vgl. a. a. O., S. 271.

misch bedingte Gestaltwahrnehmung. Um es mit Stumpf zu sagen: „Die Töne werden von einem Huhn vielleicht ebenso gehört wie von einem Beethoven, eine Melodie als solche sicher nicht.“¹⁹⁴

Waren Ehrenfels und Stumpf die geistigen Väter der Gestaltpsychologie, so gelten als deren Begründer Wolfgang Köhler, Kurt Koffka und Max Wertheimer, wobei besonders des letzteren Vortrag *Über Gestalttheorie*¹⁹⁵ hier hervorgehoben sei. Dort schreibt Wertheimer, der bei Ehrenfels und Stumpf studierte¹⁹⁶ (und im Übrigen des ersteren „Kühnheit“ positiv hervorhebt¹⁹⁷): „Gestalttheorie ist etwas mitten aus konkreter Arbeit Erwachsenes [...]. Ganz konkrete Probleme sind es, die den Boden gegeben haben“.¹⁹⁸ Weder Überräumliches noch Übermaterielles ist hier Ausgangs- oder Endpunkt der Überlegungen Wertheimers, sondern „Erlebtes“, die „direkte Erfahrung“.¹⁹⁹ Und diese sei – und hierin würden alle bisher angeführten Autoren zustimmen – eben nicht erklärbar aus der Summierung wie auch immer gearteter (gleichsam atomarer) Elemente. An die Stelle des Zusammenhanges „Reiz als stückhafte Erregung eines peripheren Nerven auf der einen Seite und stückhafte Empfindung auf der anderen Seite“²⁰⁰ tritt nunmehr das

194 A. a. O., S. 272.

195 Max Wertheimer, *Über Gestalttheorie*, Erlangen 1925 (Sonderdrucke des Symposium. Heft 1). Die Gedanken der Berliner Schule der Gestaltpsychologie, die im Folgenden expliziert werden, wurden zum ersten Mal in einer Fußnote in einer Monographie einer Schülerin Wertheimers, Gabriele Gräfin von Wartensleben, formuliert. Vgl. D. Brett King und Michael Wertheimer, *Max Wertheimer & Gestalt Theory*, New Brunswick (USA) 2005, S. 105 ff.

196 Vgl. a. a. O., S. 3, 42-44.

197 Vgl. Wertheimer, *Über Gestalttheorie* (Anm. 195), S. 46.

198 A. a. O., S. 39.

199 Vgl. Metz-Göckel, *Gestalttheorie aktuell* (Anm. 148), S. 21.

200 Wertheimer, *Über Gestalttheorie* (Anm. 195), S. 51.

„Feld“, das „aktuell gestaltbildende[] und damit sinnmachende[] Ganze“.²⁰¹

Der Mensch ist einem Felde gegenüber und was in dem Felde geschieht hängt nun – und hier ist eines der schönsten Stücke der Arbeit – im wesentlichen damit zusammen, daß das Feld dahin tendiert, sinnvoll zu werden, einheitlich zu werden, von innerer Notwendigkeit beherrscht zu werden.²⁰²

Das Feld ist insofern dynamisch, ihm sind „bestimmte universelle Organisationsprinzipien“²⁰³ eigen, bestimmte Tendenzen, „Feldtendenzen“²⁰⁴ – besser bekannt unter dem Namen „Gestaltgesetze“.

Deren grundlegenden sechs, die in den folgenden Jahrzehnten um dutzende weitere ergänzt wurden, legt Wertheimer dar in seinem Text *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*²⁰⁵, der in der von ihm und anderen Gestaltpsychologen herausgegebenen Zeitschrift *Psychologische Forschung*²⁰⁶ veröffentlicht wurde. Bezugspunkt seiner Überle-

201 Fitzek, *Gestaltpsychologie kompakt* (Anm. 149), S. 5.

202 Wertheimer, *Über Gestalttheorie* (Anm. 195), S. 49. Der Begriff des Feldes spielte auch in der Seriellen Musik der 1950er und 1960er Jahre eine Rolle. Was es mit dem Begriff auf sich hat, erläutert Gottfried Michael Koenig in einer Email vom August 2020 an den Verfasser wie folgt: „Ein ‚Feld‘ war demnach der Spielplatz für den ‚gelenkten Zufall‘. [...] Felder wurden gesehen als Zeitkapseln, die – im Verhältnis zueinander – definiert waren durch ihre Form und ihren Inhalt (dessen Aufgabe es war, den Umriss zu konstituieren).“

203 Verena Mayer, s. V. *Gestalttheorie*, in: Peter Prechtel und Franz-Peter Burkard (Hg.), *Metzler Lexikon Philosophie*, Stuttgart³2008, S. 215.

204 Vgl. Fitzek, *Gestaltpsychologie kompakt* (Anm. 149), S. 5.

205 Max Wertheimer, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, in: *Psychologische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*, hg. von Kurt Koffka u. a., 4. Band, Berlin 1923. Bei der betreffenden Ausgabe handelt es sich um eine Festschrift für Carl Stumpf.

206 Vgl. King und Wertheimer, *Max Wertheimer & Gestalt Theory* (Anm. 195), S. 128 f.

gungen bildet eine fortlaufende Reihe von Punkten, die einander in alternierenden Abständen von jeweils 3 mm und 12 mm abwechseln. Das erste dieser Gesetze ist das Gesetz der Nähe: Die Zusammengefasstheit von Elementen „resultiert [...] im Sinn des kleinsten Abstandes.“²⁰⁷ Das zweite Gesetz, das der Gleichheit, besagt, dass Gebilde dann als zusammengefasst wahrgenommen werden, wenn sie sich gleichen, etwa in ihrer Form, Farbe, Tonhöhe oder Tonstärke.²⁰⁸ Das dritte Gesetz ist das Gesetz des gemeinsamen Schicksals. Es besagt, dass Gruppen, deren Veränderungen sich gleichen, zusammengefasst werden.²⁰⁹ Laut dem vierten Gesetz, dem der Prägnanz, werden jene Gebilde bevorzugt wahrgenommen, deren Form am „eindeutigsten, sichersten, unweigerlichsten“²¹⁰ ist, wie es beim rechten Winkel der Fall ist. Abweichungen von solch „ausgezeichneten“ Formen werden als „nicht ganz richtig“, schlecht, falsch oder „etwas scheppet“ wahrgenommen; so empfindet man einen Winkel von 93° als mehr oder weniger schlechten rechten Winkel.²¹¹ Das fünfte Gesetz ist das Gesetz der objektiven Einstellung bzw. des Kontextes. Es besagt, dass Veränderungen, so ihnen andere Veränderungen vorangehen und folgen, anders, womöglich klarer wahrgenommen werden, als wenn sie isoliert aufträten.²¹² Dem sechsten der Gestaltgesetze zufolge, dem Gesetz der guten Fortsetzung bzw. durchgehenden Gerade, werden Elemente, die eine durch-

207 Vgl. Wertheimer, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt* (Anm. 205), S. 308.

Zu Teilen kursiv im Original.

208 Vgl. a. a. O., S. 309.

209 Vgl. a. a. O., S. 315 f.

210 A. a. O., S. 317.

211 Vgl. a. a. O., S. 318.

212 Vgl. a. a. O., S. 319 f.

gehende Linie ergeben, zu Gestalten zusammengefasst.²¹³ Das gelte indes auch für kompliziertere Gebilde – solange diese die folgenden „Ganzeigenschaften“ aufweisen: Geschlossenheit, Symmetrie und inneres Gleichgewicht.²¹⁴ Ob eine bestimmte Reizkonstellation tatsächlich einen gestalthaften Charakter annimmt, hängt folglich nicht nur davon ab, ob, welche und wie stark in ihr die beschriebenen Gestaltgesetze ausgeprägt sind. Auch müssen in ihr solch Ganzeigenschaften – die man üblicherweise Gestaltkriterien zu nennen pflegt – ausgeprägt sein, will sagen: Neben den Ehrenfels-Kriterien der Übersummativität und Transponierbarkeit muss die jeweilige Reizkonstellation geschlossen sein²¹⁵, gliederungsfähig in funktional bestimmbare Bestandteile, anpassungsfähig an verschiedene Situationen, und man muss von ihren Teilen auf sie als Ganzes Rückschlüsse ziehen können.²¹⁶ In diesem Zusammenhang sei noch auf eine Gemeinsamkeit Wertheimers mit Ehrenfels wie auch mit vielen der Hallischen Gestaltler aufmerksam gemacht: Ganzgesetzlichkeiten gibt es Wertheimer zufolge nämlich auch in der Biologie und der anorganischen Physik. Doch seien diese „in vieler Weise verschieden“ von denen, „die im Psychischen sind“.²¹⁷ Unbedingten Analogieschlüssen stünde Wertheimer vermutlich ebenso

213 Vgl. a. a. O., S. 322.

214 Vgl. a. a. O., S. 325.

215 Wertheimer spricht zwar vom Faktor der Geschlossenheit – zugleich aber auch von der Ganzeigenschaft der Geschlossenheit. Um Begriffsverwirrung zu vermeiden, fassen wir „Geschlossenheit“ oben unter die Ganzeigenschaften, nicht unter die Gestaltgesetze.

216 Vgl. Matthias Handschick, *Musik als ‚Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung‘. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, Hildesheim u. a. 2015, S. 32 f.

217 Wertheimer, *Über Gestalttheorie* (Anm. 195), S. 54.

skeptisch gegenüber wie Ehrenfels, Troll und Wolf, Schumann, Steck und andere.

Wertheimers Gedanken waren nicht nur typisch für die Berliner Schule der Gestalttheorie²¹⁸, sie waren typisch für eine Zeit, in der die Intelligenz sowohl den Naturwissenschaften als auch holistischem Gedankengut huldigte. Was die Berliner Gestaltpsychologie indes von anderen Ganzheitstheorien unterschied, war ihr „total allegiance to scientific rigor and objectivity“²¹⁹, mithin ihr Streben nach rigoroser Wissenschaftlichkeit. Allein, ihre Erfolgsgeschichte nahm ein jähes Ende mit der Machtübernahme der Nazis, zumal viele der wichtigsten Gestaltpsychologen Juden waren und folglich emigrierten.²²⁰ Das gestalttheoretische Denken selbst hingegen ging nicht verloren; es hielt Einzug in andere Disziplinen wie die Systemtheorie oder die Synergetik und hält sich dort bis heute.²²¹ Eine Restitution der Gestaltpsychologie Berliner Provenienz in Deutschland dagegen gelang erst wieder in den 1960er und 70er Jahren.²²²

218 Zur Berliner Schule rechnet man neben Wertheimer noch Kurt Koffka, Wolfgang Köhler und Kurt Lewin. Andere Schulen der Gestaltpsychologie, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann, waren unter anderem die Leipziger Schule um Felix Krueger und Friedrich Sander, sowie die Grazer Schule um Alexius Meinong und Vittorio Benussi. Zur Geschichte der Berliner Schule der Gestalttheorie vgl. Wolfgang Metzger, *Zur Geschichte der Gestalttheorie in Deutschland*, in: ders., *Gestaltpsychologie* (Anm. 128), S. 99-108.

219 King und Wertheimer, *Max Wertheimer & Gestalt Theory* (Anm. 195), S. 3.

220 Wertheimer, Jude, ging 1933 nach New York; Köhler, der selbst nicht jüdisch war, sich aber gegen die Entlassung jüdischer Professoren wandte, ging 1935 ans Swarthmore College in Pennsylvania; Koffka, jüdischer Herkunft, lehrte bereits ab 1924 an der Cornell University; Kurt Lewin, Jude, unterrichtete ab 1932 in Stanford und emigrierte 1933 ebenfalls nach Ithaca, um dort an der Cornell University zu lehren.

221 Vgl. Jürgen Kriz, *Gestalttheorie und Systemtheorie*, in: Metz-Göckel, *Gestalttheorie aktuell* (Anm. 148), S. 40 f.

222 Vgl. Fitzek, *Gestaltpsychologie kompakt* (Anm. 149), S. 31.

Maßgeblich daran beteiligt war Wolfgang Metzger, Nichtjude und während der Nazidiktatur Mitglied der SA und NSDAP. Er gilt als der Gestalttheorie Berliner Couleur bedeutendster Protagonist nach dem Zweiten Weltkrieg, gleichsam als Schwergewicht der zweiten Generation. Entgegen seinen Vorgängern ist ihm die Gestaltpsychologie nicht mehr nur „Wissenschaft vom Erleben und Verhalten“²²³, sondern viererlei: erstens, Methodenlehre; zweitens, Phänomenologie; drittens, Theorie; viertens, Arbeitshypothese.²²⁴ Entsprechend breit gefächert ist auch sein Schrifttum, das sich so ziemlich aller relevanten Fragestellungen der Nachkriegspsychologie annimmt und innerhalb so ziemlich aller psychologischen Teildisziplinen das Wort ergreift, so in der theoretisch-experimentellen Wahrnehmungspsychologie, der Denkpsychologie, Motivationspsychologie, Sprachpsychologie, Entwicklungspsychologie, Persönlichkeitspsychologie, Sozialpsychologie, Pädagogischen Psychologie, Angewandten Psychologie, psychologischen Ästhetik, Klinischen Psychologie und gestalttheoretischen Psychotherapie.²²⁵ Heinrich Crabus und Michael Stadler drücken dies im Vorwort zu den von ihnen herausgegebenen Schriften Metzgers *Gestaltpsychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982* wie folgt aus: „Wolfgang Metzger [war] wie kaum ein anderer Psychologe und Gestaltpsychologe auf das Nichtspezialisiert-Sein spezialisiert“.²²⁶ Und

223 Ebenda.

224 Vgl. Metzger, *Gestaltpsychologie* (Anm. 128), S. 132 f.

225 Vgl. Heinrich Crabus und Michael Stadler, *Vorwort*, in: a. a. O., S. 7 und Fitzek, *Gestaltpsychologie kompakt* (Anm. 149), S. 31.

226 Crabus und Stadler, *Vorwort*, in: Metzger, *Gestaltpsychologie* (Anm. 128), S. 7.

doch blieb er stets „einem einzigen theoretischen Grundsatz [...] verpflichtet“²²⁷: der Gestalttheorie.

Hervorzuheben sei hier dreierlei: erstens, die fortschreitende Systematisierung der Gestalttheorie durch Metzger. So fügt er – zum Beispiel in seinem berühmten, weit über die Fachgrenzen der Psychologie hinaus bekannten Buch *Gesetze des Sehens*²²⁸ (das mit eigenem stroboskopischem Gerät und farbiger Brille für Selbstversuche daherkommt) – den Wertheimerschen Gestaltgesetzen noch einige weitere hinzu, etwa das Gesetz der Innenseite, das Gesetz der Ebenbreite oder das Gesetz des Aufgehens.²²⁹ Zweitens, schafft er Ordnung im mitunter chaotischen Dschungel der Begriffe: Gestaltgesetze, Gestaltfaktoren, Gestalteigenschaften, Gestaltkriterien, Gestaltqualitäten; ferner Gestalthöhe, Gestalttiefe, Gestaltgüte; oder auch Gestaltauffassung, Gestaltcharakter, Gestaltgebilde, Gestaltidentität, Gestaltniveau, Gestaltprägnanz, Gestaltprozess, Gestalttendenz, Gestaltverarbeitung, Gestaltwandel, Gestaltzerfall²³⁰ – wer hier die Übersicht verliert, dem sei kein Vorwurf gemacht. Bei Metzger also werden die wichtigsten dieser Begriffe – von denen einige Synonyme sind, andere nicht, einige bei einigen Autoren dieses meinen, dieselben bei anderen jenes – erklärt, mit Beispielen versehen, geordnet. Um hier nur ein Beispiel anzubringen: Die Gestaltgesetze – die bei Wertheimer noch Gestaltfaktoren heißen – sind Metzger zufolge Eigenschaften der Struktur oder des Gefüges. Ne-

227 Ebenda.

228 Wolfgang Metzger, *Gesetze des Sehens. Die Lehre vom Sehen der Formen und Dinge des Raumes und der Bewegung*, Frankfurt am Main 1953.

229 Vgl. a. a. O., S. 25, 27, 30.

230 Vgl. z. B. das Sachverzeichnis in Kurt Guss (Hg.), *Gestalttheorie und Erziehung*, Darmstadt 1975, S. 265.

ben dieser einen Gestalteigenschaft der Struktur gibt es aber noch zwei weitere: die physiognomischen Qualitäten oder Wesenseigenschaften, die etwa Stil, Habitus, Gefühlswert oder Ausdruck umfassen; und die ganz-bedingten Materialeigenschaften, die besonders stoffliche Qualitäten wie Oberflächenfarbe, Durchsichtigkeit, Glanz und Rauigkeit einschließen.²³¹ Schließlich, drittens, schenkt Metzger einem Konzept besondere Beachtung, das an dieser Stelle, unsere Erörterungen zur Gestalttheorie abschließend, noch diskutiert werden soll: das sogenannte Prägnanzkonzept, von einigen auch liebevoll als die „heilige Kuh der Gestalttheorie“ bezeichnet.²³²

Prägnanz, ein Begriff, den wir schon von Wertheimer kennen, und der später in der gestalttheoretischen Semantik eine Rolle spielen wird²³³, lässt sich, so Angelika Hüppe in ihrer Studie zur Prägnanz, in drei Blöcke untergliedern: in Prägnanzstufe, Prägnanztendenz und *gute Gestalt*.²³⁴ Unter Prägnanzstufe versteht Hüppe „Bezugspunkte für andere phänomenale Realisierungen“²³⁵, also Bezugspunkte für die sich innerhalb einer Gruppe zusammenfindenden Gestalten, wie es etwa die halbe Stunde ist, wenn man von „fünf Minuten vor zwölf“ oder von „drei Minuten nach halb sechs“ spricht. Mit zunehmender Erfahrung steigt zugleich die Fähigkeit, eine größere Anzahl solcher Bezugspunkte wahrzunehmen. Die „Prägnanzstufendichte“, gewissermaßen

231 Vgl. Metzger, *Gestaltpsychologie* (Anm. 128), S. 125 f.

232 Angelika Hüppe, *Prägnanz. Ein gestalttheoretischer Grundbegriff*, München 1984, S. 18.

233 Vgl. Jurģis Šķilters, *Sprache, Gestalttheorie und Semantik*, in: Metz-Göckel, *Gestalttheorie aktuell* (Anm. 148), S. 218 ff.

234 Vgl. Hüppe, *Prägnanz* (Anm. 232), S. 4.

235 A. a. O., S. 13. Vgl. ferner a. a. O., S. 14.

die Feinheit der Rasterung, nimmt demnach, so Hüppe, mit der Erfahrung zu – was wohl jeder wird bestätigen können, der das Hören sogenannter mikrotonaler Musik geübt hat: Viertel-, Sechstel-, Achtertöne und dergleichen werden dem ungeübten Hörer vorerst als Abweichungen vom Halbton erscheinen, bevor er imstande ist, sie als eigenständige Stufen wahrzunehmen. Den zweiten der obigen drei Begriffe, den der Prägnanztendenz, definiert Hüppe als das „autochthone[] Streben der Wahrnehmung nach Verwirklichung ‚ausgezeichneter‘ Strukturen [...] Ziel ist die Realisierung der in der jeweiligen Gestalt angelegten Prägnanzform.“²³⁶ Die Prägnanztendenz ist dem Erleben zumeist nicht zugänglich, es handelt sich bei ihr vielmehr um eine „heimlich arbeitende unterirdische Macht“.²³⁷ Die gute Gestalt schließlich ist das, wohin die Prägnanztendenz strebt: die Gestalt, die auf der Seite des Betrachters „ästhetisches Wohlgefallen“²³⁸ hervorruft und die eine „Figur mit hoher interner Redundanz“²³⁹ ist.

Nun wäre es nach dem Vorgesagten durchaus naheliegend, anzunehmen, Prägnanz fungiere als Gegenbegriff zum Begriff der Komplexität²⁴⁰, etwa gemäß der Formel: je komplexer, desto weniger redundant; je weniger redundant, desto weniger prägnant. Indessen widerlegen die Versuche Hüppes diese Annahme, denn sie zeigen: Gestalten sind umso prägnanter – sie werden mithin umso stärker als „gute Gestalten“ wahrgenommen –, je komplexer, ausdrucksstärker und bedeu-

236 A. a. O., S. 13.

237 A. a. O., S. 14.

238 Ebenda.

239 A. a. O., S. 33, kursiv im Original.

240 Vgl. a. a. O., S. 34.

tungsreicher sie sind.²⁴¹ Nicht also jene Prägnanzaspekte, die Hüppe, auf Edwin Rausch rekurrierend, als Ordnungsaspekte bezeichnet – Gesetzmäßigkeit, Eigenständigkeit, Integrität (im Sinne des heilen, intakten und integren Gebildes²⁴²) und Einfachheit – entscheiden über die Prägnanz einer Gestalt, sondern, ganz im Gegenteil, die sogenannten Fülleaspekte: Komplexität, Ausdrucksstärke und Bedeutungsfülle. Obendrein wirke sich ein mittlerer – und nicht, wie zu erwarten wäre, ein hoher – Ausprägungsgrad der Ordnungsaspekte „Gesetzmäßigkeit“ und „Einfachheit“ günstig auf die Prägnanzstärke aus.²⁴³ Und all dies zeige sich im Bereich der Kunst, denn in diesem werde deutlich, dass „nicht die absolut einfachen Kunstwerke als gute Gestalten zu verstehen sind, sondern solche, die Reichtum und Vielfalt an Formen mit Einfachheit der Organisation verbinden.“²⁴⁴ Was nicht verblüfft. Denn wäre Einfachheit oberstes Gebot für die Güte musikalischer Gestalten, dann bildeten die einfachsten Formen der Populärmusik die besten Gestalten aus. Und dies, so wollen wir zu bedenken geben, widerspräche jedenfalls jeglicher Intuition.

Fast alle Gestaltpsychologen haben eines gemein: Sie greifen zur Untermauerung ihrer Thesen oftmals auf musikalische Beispiele zurück. Insofern verwundert es kaum, dass die Musikwissenschaft mit Vorliebe deren Gedanken geltend macht bei der Bestimmung musika-

241 Vgl. hierzu und im Folgenden a. a. O., S. 172.

242 Vgl. a. a. O., S. 27.

243 Inwiefern die Aspekte der Eigenständigkeit und Integrität zur Prägnanzstärke beitragen, möchte Hüppe nicht beurteilen. Sie schreibt: „Für die beiden Prägnanzaspekte [...] Eigenständigkeit und [...] Integrität kann keine eindeutige Aussage getroffen werden.“ A. a. O., S. 172, mit Klammerungen im Original.

244 A. a. O., S. 57.

lischer Gestalten. Hinzu kommt, dass einige Gestaltpsychologen selbst als Musikforscher tätig waren, allen voran natürlich Carl Stumpf, aber auch Albert Wellek, der als bedeutsamer Vertreter der Leipziger Schule der Gestaltpsychologie gilt, langjähriger Professor für Psychologie in Mainz war und im Zuge seiner Professur in Halle in den Jahren 1942 bis 1944 die Bekanntschaft mit einem Großteil der Hallischen Gestaltler gemacht haben dürfte. Wellek begann seine akademische Laufbahn gleichwohl als Student der Komposition und des Dirigierens in Prag und blieb der Musik zeitlebens treu, etwa als Schriftsteller des Buches *Musikpsychologie und Musikästhetik*.²⁴⁵

Ausgehend von den Theoremen der Gestaltpsychologie elaboriert Wellek daselbst den Begriff der musikalischen Gestalt. Zu diesem Behufe unterscheidet er zwischen den Begriffen der Gestalt und der Ganzheit. Letztere habe man sich allerdings nicht vorzustellen als Undsumme oder Komplex, denn, so führt Wellek unter Bezug auf Felix Krueger aus, es gebe „überhaupt keine bloß summenhaften, elementenartigen Erlebnisse, wie sie die danach benannte ältere ‚atomistische‘ Lehre der Assoziationspsychologie angenommen hatte“.²⁴⁶ Gleichwohl gebe es verschiedene Arten von Ganzheiten. Eine davon sei die Gestalt, die seit Krueger definiert werde „als die irgendwie figurale[], das heißt, abgehobene[] und gegliederte[] Gegebenheit[], als Sonderfall der ‚Erlebniszanzheit‘, welche letztere auch farbenartig diffus und ungegliedert gehabt werden kann.“²⁴⁷

245 Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt am Main 1963.

246 A. a. O., S. 204.

247 Ebenda.

Wie sähe eine solch diffuse Ganzheit, gleichsam eine solche Nichtgestalt in der Musik aus? Eine indirekte Antwort darauf gibt Iannis Xenakis in einem Interview, wenn er von „ataxischen“, das heißt amorphen oder ungeordneten, Klangwolken spricht.²⁴⁸ Innerhalb einer solchen Wolke sind die einzelnen Klangereignisse „rhythmisch und diastematisch unbestimmt, aber mit einer bestimmten Dichte in tiefer, hoher und mittlerer Lage.“²⁴⁹ Der Ambitus, sozusagen die äußere Hülle, ist somit vorgegeben, die einzelnen Ereignisse innerhalb dieser sind hingegen durch Wahrscheinlichkeiten geregelt. Ataxische Wolken finde man in seinem Cellostück *Nomos Alpha*.

Wären die Hüllen derartiger amorpher Wolken gerichtet, etwa dergestalt, dass sie einen „Aufwind“ in Richtung höherer Töne²⁵⁰ initiierten, sie könnten wiederum „morphologisiert“²⁵¹ werden. Denn Wellek erweitert die beiden Ehrenfels-Kriterien um ein weiteres: das der Gerichtetheit, das für Sukzessiv-Gestalten und damit auch für musikalische Gestalten gelte.²⁵² Er nimmt also die Prozessualität musikalischer Gestaltbildung in den Blick, wie sie in der ein oder anderen Weise bestimmend ist für alle europäische Kunstmusik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und wie sie bis heute auch in der Neuen Musik unabänderlich fortlebt.²⁵³ In diesem Zusammenhang sei denn auch er-

248 Vgl. Bálint András Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, Zürich und Mainz 1995, S. 86 f.

249 A. a. O., S. 86.

250 A. a. O., S. 87.

251 Umgekehrt kann man bei einer Zunichtemachung gestalthafter Merkmale von „Entmorphologisierung“ sprechen. Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Gestalt und Stil. Arnold Schönbergs Erste Kammer-symphonie und ihr Umfeld*, Kassel u. a. 1994, S. 195.

252 Vgl. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik* (Anm. 245), S. 20.

253 So zum Beispiel in den Werken Enno Poppes.

wähnt, was Wellek zur Linie des Tonhöhenverlaufes, zum „Um und Auf des melodischen Linienverlaufs“ schreibt: „Ein Melodieprofil kann eine einfache (einheitliche) Gesamtrichtung haben oder wenigstens (was bei kürzeren Stücken die Regel ist) einen Gesamtzug aufwärts oder abwärts.“²⁵⁴ Um genau zu sein: Ein Melodieprofil kann sich, wie Dalia Cohen und Shlomo Dubnov zeigen²⁵⁵, aus genau sechs verschiedenen Kurventypen zusammensetzen: erstens, der gleichbleibenden Linie; zweitens, der Zickzacklinie; drittens, der ansteigenden Linie; viertens, der absteigenden Linie; fünftens, der konvexen Linie; sechstens, der konkaven Linie (vgl. Abb. 22). Und genau diese sechs „curves may appear in various combinations and on various levels.“²⁵⁶

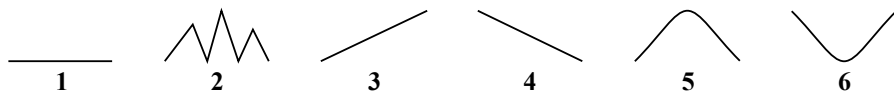


Abb. 22: Die sechs Kurventypen, in Anlehnung an Dalia Cohen und Shlomo Dubnov, *Gestalt Phenomena in Musical Texture*, in: Marc Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin und Heidelberg 1997 (Lecture Notes in Artificial Intelligence), S. 394.

254 A. a. O., S. 145. Vgl. hierzu auch die von Schönberg nachgezeichneten Konturen von Melodien in ders., *Grundlagen der musikalischen Komposition. Notenbeispiele*, hg. von Rudolf Stephan, Wien 1979, S. 71-73.

255 Vgl. Dalia Cohen und Shlomo Dubnov, *Gestalt Phenomena in Musical Texture*, in: Marc Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin und Heidelberg 1997, S. 394 (Lecture Notes in Artificial Intelligence).

256 Ebenda.

Solcherart „Kurven von verschiedener Wölbung, Streckung, Brechung“²⁵⁷, solcherart Gerichtetheiten sind, so Wellek, auch Gestaltqualitäten. Auch die Gerichtetheiten der Klangwolken Xenakis'scher Machart können sich demnach aus einer Vielzahl verschiedener Kurventypen – und demnach aus einer Vielzahl verschiedener Gestaltqualitäten – zusammensetzen. Aber wären sie insofern bereits Gestalten?

Ja – vorausgesetzt, sie sind transponierbar. Es stellt sich also die Frage, welche Gerichtetheiten man transponieren kann, das heißt, welche solcher gerichteten musikalischen Gebilde das zweite Ehrenfels-Kriterium erfüllen. Zur Beantwortung dieser Frage verweist Wellek auf die musikalische Gestalt des Akkordes, der eine Tongestalt mit Gestalt- bzw. Gefügequalitäten und Niveauqualitäten sei.²⁵⁸ Die Gefügequalitäten seien transpositionsunabhängig, so die Außen- und Binnen-Breite, die bei einem Dur-Quintakkord unabhängig von seiner Lage im Frequenzspektrum aus einer Quint und zwei ungleichen Terzen bestehe. Die Niveauqualitäten dagegen seien transpositionsabhängig, d. h. sie „sind gerade das, was sich bei Transposition verändert“, so die „Akkord-Helligkeit, -Höhe, -Volumen, -Gewicht, -Dichte und [...] Lagequalität“²⁵⁹ – will sagen: all die objektiv-physikalischen Eigenschaften des Klanges, die nicht mit dem musikalischen System in direktem Zusammenhang stehen, wie das Frequenzspektrum, die Klangfarbe usw. Daraus folgt: Gestalten sind solche musikalischen Gebilde, die Gefügequalitäten haben.

257 Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik* (Anm. 245), S. 145 f.

258 Vgl. a. a. O., S. 59 f.

259 A. a. O., S. 60.

Kommen wir noch einmal zurück auf die oben aufgeworfene Frage, ob die Gestaltetheit musikalischer Gebilde differenzierbar ist, ob bestimmte Gestalten höher gestaltet sein können als andere Gestalten. Wellek bejaht dies. Gestaltreichtum resp. Gestalthöhe sei abhängig vom Grade der Durchgliederung.²⁶⁰ Darüber hinaus könne man Gestalten auf zwei weitere Arten differenzieren.

Zum einen nach ihrer Gestalttiefe, das heißt, nach „Art und Grad der ausdrucksmäßigen [...] Bedeutsamkeit, in der die Gestalt ihr bloß figurales Gegebensein in Richtung auf objektiv-geistige Sinngehalte ‚transzendiert‘“.²⁶¹ Gestalttiefe ist also der „Sinn“, der „über den eigentlichen Wahrnehmungsbereich ihrer [der Gestalten, A. K.] Erscheinung und das rein Formale an ihnen“²⁶² hinausreicht. Und dieser „Sinn“ eigne, in welcher Ausprägung auch immer, schließlich allen Gestalten: „nicht aber gibt es Gestalten ohne alle Gestalttiefe, das heißt, ohne jeden Sinn- und Ausdrucksgehalt.“²⁶³ Offenkundig durchmennt Wellek hier die Begriffe „Sinn“ und „Bedeutung“.²⁶⁴ Letzten Endes geht es ihm jedoch darum, jenes Moment, das wir im dritten Kapitel als „Bedeutung“ definiert haben, für die Bestimmung des Gestaltbegriffes einzufordern. Er rekurriert mithin auf jene Phänomene, die außerhalb des einzelnen Musikwerkes liegen – und damit zugleich außerhalb des Bereiches musikalischer Morphologie.²⁶⁵ Entsprechend unserer Definition von musikalischer Morphologie, wie wir sie am Ende des Dritten

260 Vgl. a. a. O., S. 20.

261 Ebenda.

262 A. a. O., S. 196.

263 A. a. O., S. 204. Vgl. ferner a. a. O., S. 210 f.

264 Vgl. a. a. O., S. 20, 196 und 204.

265 Vgl. Kap. 3, S. 78-80.

Kapitels gegeben haben²⁶⁶, müssen wir Wellek in diesem Punkt also widersprechen: Gestalttiefe ist für die Analyse musikalischer Gestalten nicht von Belang. Dies lässt sich allein aus dem folgenden Gedankengang deduzieren: Wenn die musikalische Morphologie musikalische Gestalten untersucht – und damit meinen wir nicht nur einen ihrer Teile, sondern Gestalten in ihrer Ganzheit –, zugleich aber die Erörterung musikalischer Bedeutung nicht in ihren Aufgabenbereich fällt, so wäre sie unvollständig, wenn Gestalten bedeutungstragende Gebilde wären. Kurzum: Sie kollidierte mit ihrer eignen Definition. Daraus folgt: Musikalische Gestalten müssen nicht bedeutungstragend sein.²⁶⁷

Zum zweiten können Gestalten differenziert werden hinsichtlich ihrer Gestaltfestigkeit oder -güte, die den „Grad[] der Geschlossenheit und der Dichte des Gliedverbandes“²⁶⁸ bezeichnet. Aber ist diese nicht abhängig von der Erfahrung des Einzelnen? So zumindest argumentiert Hüppe (vgl. weiter oben), wenn sie die Prägnanzstufendichte als von der Erfahrung abhängig verstanden wissen möchte. Ganz ähnlich, aber in einem noch allgemeineren Sinne, argumentiert auch Wellek, der einen direkten Zusammenhang zwischen der Erfahrung des Einzelnen

266 Zur Erinnerung: „Die musikalische Morphologie untersucht musikalische Gestalten und Strukturen und beabsichtigt musikalischen Sinn offenzulegen, indem sie die kleinsten sinntragenden und -verändernden musikalischen Elemente untersucht. Sie ist nicht vorrangig an der zeitlichen Strukturiertheit von Musik interessiert, aber mit ihr verwoben.“

267 Sie *können* freilich bedeutungstragend sein, das heißt zusätzlich *auch noch* bedeutungstragend. Doch so wie ein Haus zwar einen Fahrstuhl haben kann, aber nicht muss, um, gemäß der Definition des Dudens, „ein Gebäude“ zu sein, „das Menschen zum Wohnen dient“, *muss* eine musikalische Gestalt auch nicht auf Phänomene verweisen, die außerhalb des einzelnen Musikwerkes liegen.

268 Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik* (Anm. 245), S. 20.

und dessem „inneren Gehör“ geltend macht.²⁶⁹ Doch habe letzteres Grenzen, denn „[r]elativ unprägnante und überkomplexe Gebilde“ können nicht mehr als „gute Gestalten“ erfaßt, das heißt im wahrsten Sinne [...] verstanden“ werden. „[W]o aber hierfür in einem gegebenen Falle die Grenze verläuft, ist abermals personen- und gemeinschaftsbedingt, aus Zeitgeist und Tradition.“²⁷⁰

Offenbar reichte die Erfahrung Welleks selbst nicht aus, die Gestaltetheit nicht-tonaler Musik zu erfassen – wie es sich in seiner Polemik gegen Atonalität, Zwölftonmusik, Vierteltonmusik, mithin gegen die Wiener Schönberg-Schule und dem von ihr gepriesenen „Prinzip unendlicher Abwechslung“, ergo der entwickelnden Variation, zeigt.²⁷¹ Da wird denn auch gewettert und gezetert, gegen die „Atonalisten“, die „das Programm der gewollten Gestaltlosigkeit, die bewußte Absage an alle echte Form“²⁷² verantworteten, so dass manch ein geneigter Leser, nachdem er sich gefragt haben mag, worin demgegenüber sich denn die

269 Vgl. hierzu im Folgenden a. a. O., S. 82 f. Das innere Gehör sei aber zugleich unabhängig von der individuellen Erfahrung, es sei personal und transpersonal. Vgl. a. a. O., S. 83.

270 Wem käme überhaupt die Autorität zu, zu bestimmen, ob es sich bei diesen oder jenen musikalischen Gebilden um gute oder weniger gute Gestalten handelte? Ja wohl nur einem Idealhörer, wie es ihn selten, vielleicht überhaupt nicht gibt: jemandem, der bis in alle Einzelheiten mit dem jeweiligen musikalischen System vertraut wäre, jahre-, wenn nicht gar jahrzehntelange Erfahrung als Hörer, besser noch: als Hörer, Komponist, Musiker, Dirigent, Theoretiker, Ästhetiker, gleichsam als hochgebildeter und überaus erfahrener „Kapellmeister“ hätte; jemandem, der den *Musicus theoreticus* und *Musicus praticus* in der Person des *Musicus perfetto* vereinte und der sich nicht erkühnte, ein subjektives, gleichsam parteiisches Urteil zu fällen, der also so unvoreingenommen als möglich wäre. Wir sehen: Sobald die Erfahrung begriffsbestimmendes Kriterium ist, stehen wir vor unlösbaren Problemen. Vgl. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), s. V. *Musicus*, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Bd. 3*, Zürich und Mainz³2001, S. 174 f.

271 Vgl. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik* (Anm. 245), S. 274 f.

272 Vgl. a. a. O., S. 258 f.

„unechte“ Form bekunde, die Hinwendung des einstmaligen Kompositionsschülers Welles zum Fachbereich der Psychologie womöglich wohlwollend begrüßt.

Wohl wurde der Begriff der musikalischen Gestalt nicht allein im Kontext der Gestaltpsychologie verwendet.²⁷³ Er taucht ganz unabhängig von dieser auf, zum Beispiel in der Musikphilosophie bei Roman Ingarden²⁷⁴, in der musikalischen Analyse im Beethoven-Buch Fritz

273 Wo die Gestaltprinzipien, wie sie von Wertheimer formuliert wurden, erstmals in die musikalische Analyse getragen wurden, ist schwer auszumachen. Fest steht jedenfalls, dass dies nicht, wie Jaana Utriainen unter Verweis auf Ian Bent behauptet, in Arnold Scherings Text *Die Lehre von den musikalischen Figuren* der Fall war (vgl. Jaana Utriainen, *Development in Gestalt Theory applied in Musicology. An overview to Gestalt theoretical applications in musicology from the Initial period to the modern movements*, in: Metz-Göckel, *Gestalttheorie aktuell* [Anm. 148], S. 264). In diesem geht es einzig um die barocke Figurenlehre. Wer also wissen möchte, was Anabasis, Catabasis, Anadiplosis, Anaphora, Antistaeon, Antitheton, Aposiopesis, Apotomia, Climax, Ecphonisis, Epanadiplosis, Epanalepsis, Etophonia, Metabasis, Pathopoeia, Polyphton, Polysyntheton, Schematoides, Sinæresis und Tmesis ist, der lese diesen Text. Wer hingegen wissen möchte, was unter einer musikalischen Gestalt zu verstehen ist, der lese anderes. Vgl. Arnold Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in: Karl Weinmann (Hg.), *Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 21. Jg.*, Regensburg u. a. 1908, S. 106-114.

274 Im § 7 seiner Untersuchung zum Musikwerk in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962, nimmt Roman Ingarden sich des „Ganzheitsproblem[s] des musikalischen Werkes“ an und kommt dort auf die musikalische Gestalt zu sprechen. Diese sei das die Töne zu Einheiten zusammenbindende Etwas, das „Einheitsschaffende“, eben das Moment, das aus einer „zusammenhangslose[n] Mannigfaltigkeit“ ein Motiv oder eine Melodie mache. Und solch Einheitsschaffung sei möglich auf zwei Arten, die den zwei Typen musikalischer Gestalten entsprechen: den einfachen und den höheren Gestalten. Erstere seien dadurch gekennzeichnet, dass in ihnen die Tonfolgen „bloß aneinandergrenzen und sich nur aneinanderreihen“; zweitere dagegen gehen „eine mehr oder wenige innige und enge Verbindung miteinander“ ein, sind also syntaktisch vermittelt. Dabei können die höheren Gestalten sich wiederum auf zwei Arten verwirklichen (Ingarden spricht hier von den zwei Typen höherer musikalischer Gestalten): erstens, durch Zusammenfassung einfacher musikalischer Gebilde zu ausgedehnteren, wie es sich anhand einer „wenig komplizierten Melodie“ zeigen lasse, die aus einfachen Motiven „gestaltmäßig aufgebaut“ sei (was im Übrigen nicht notwendig immer so ist, da Melodien sich

Cassirers²⁷⁵ oder in der Kundgabe der eigenen ästhetischen Position bei York Höller.²⁷⁶ Aber doch findet sich kaum eine Theorie der musikalischen Gestalt, die – aller Kritik an der Translation der vom Visuellen

nicht aus Motiven zusammensetzen müssen). Der Unterschied zu den einfachen Gestalten besteht hier vermutlich darin, dass die Melodie nicht bloße Motiv-Summe ist, sondern gegenüber den sie konstituierenden Motiven etwas qualitativ Anderes und Neues. Darüber hinaus, zweitens, kann die Gestalt höherer Ordnung sich in ihrer „Qualitätsart“ von den einfachen Gestalten, aus denen sie sich zusammensetzt, unterscheiden, etwa in ihrer „Gefühlsqualität“ oder in einer „eigentümlichen Harmonie oder sogar Disharmonie zwischen den sich entwickelnden [...] musikalischen Klanggestalten“. Allein diese kurzen Zitate dürften hinreichen, um zu konzedieren, dass Ingarden die Gestaltpsychologie hier zwar mit keinem Wort erwähnt, ihren Gedanken – wie auch ihrem Vokabular (schließlich spricht er von „Qualität“) – jedoch äußerst nahekommt. Vgl. a. a. O., S. 106-115, besonders 108-111.

275 Vgl. Fritz Cassirer, *Beethoven und die Gestalt. Ein Kommentar*, Bremen 2015 (Nachdruck der Ausgabe von 1925). Man erwarte von der Lektüre dieses Buches keine Erklärung von Begriffen, man erwarte überhaupt keine strenge wissenschaftliche Abhandlung. Darauf deutet schon der Untertitel des Buches: *Ein Kommentar*. Was man hier allerdings erfahren kann, und was hier anhand einer Fülle von Notenbeispielen dargetan wird, ist, wie motivische Arbeit sich bei Beethoven ausnimmt. Zweierlei sei hier Erwähnung getan. Zum einen Cassirers Bestimmung der Melodie als Summe (vgl. a. a. O., S. IX, X und 3) und deren Gegenüberstellung mit dem Motiv. Die Melodie sei Summe, denn „ihre Summanden hatten nebeneinander geruht, unbewegt! [...] Niemals noch war Melodie Bewegung gewesen, Motiv in Genese, geboren – gebärend, stetig sich wandelnd“. Zum anderen, dass Cassirer Begriffe zwar nicht definiert, gleichwohl aber deren eine Fülle einführt und anhand etlicher Notenbeispiele exemplifiziert: Amplifikation, Ähnlichkeit, Asymmetrie, Diminution, Erstarrung, Fremdkörper, Genese (mit ihren Unterbegriffen Spiel- und Teilgenese), Gerichtetsein, Indifferenz, Integration, Isolation, Konkretion, Oscillation, Permutation, Perspektive, Projektion, Reduktion, Reihe, Repräsentation, Rotation, Spaltung, Summe (mit ihren Unterbegriffen der beendenden, reinen, treibenden, verschränkten und Variablensumme), Symmetrie, Variable, Variation, Verfestigung und Verschränkung. Möge es anderen obliegen, das, was er zusammengetragen hat, begrifflich zu vermitteln.

276 Vgl. York Höller, *Klanggestalt – Zeitgestalt. Texte und Kommentare 1964-2003*, hg. von Reinhold Dusella, Berlin 2004 (Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 10). Höller nennt seine Komponierweise „Gestaltkomposition“; er spricht von Klang- und Materialgestalten, von Zeitgestalten, von Gestaltqualitäten und Gestaltung und scheut auch vor biologisierenden Vergleichen nicht zurück, wenn er das Kunstwerk als Organismus bezeichnet.

ausgehenden gestaltpsychologischen Konzepte auf den Bereich des Musikalisch-Auditiven zum Trotze²⁷⁷ – nicht in der einen oder anderen Weise Bezug nimmt auf die Gestaltpsychologie. Die ausgefeiltste derartiger Theorien ist wahrscheinlich jene von Eugene Narmour.

Dessen „implication-realization model“, das Narmour als Gegenentwurf zur Schenkerschen Analyse in den 1970er Jahren ausarbeitete und das sich auf Leonard B. Meyers *Emotion and Meaning in Music*²⁷⁸ stützt, macht es sich zur Aufgabe,

auf der Basis eines aus wenigen melodischen Elementen bestehenden Grundvokabulars und eines verhältnismäßig einfachen Regelsystems Aussagen über die Segmentierung der musikalischen Oberfläche, die Konstitution hierarchischer Ebenen und das Wechselspiel von Implikation und Realisation in der Wahrnehmung von Tonfolgen zu treffen.²⁷⁹

277 Um eine dieser Kritiken beispielhaft herauszugreifen: Mark Reybrouck schreibt in ders., *Gestalt Concepts and Music: Limitations and Possibilities*, in: Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing* (Anm. 255), S. 64: „One has to be cautious in applying Gestalt concepts on music analysis. Gestalt-theoretical concepts and their experimental research focused primarily on visual experiences. The translation of insights from the visual to the auditive domain is highly speculative, since music, as a temporal art, is essentially discursive.“

278 Vgl. Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago und London 1961.

279 Oliver Schwab-Felisch, *Implication-Realization. Eugene Narmours Theorie melodischer Strukturen*, in: ders., Christian Thorau und Michael Polth (Hg.), *Individualität in der Musik*, Stuttgart und Weimar 2002, S. 98. Vgl. ferner Eugene Narmour, *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago 1977; ders., *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*, Chicago 1990; ders., *The Analysis of Cognition and Melodic Complexity. The Implication-Realization Model*, Chicago 1992. Zur Einführung vgl. u. a. Ian Cross, *Eugene Narmour, The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*, in: *Music Perception* Vol. 12, Nr. 4, 1995, S. 486-509; E. Glenn Schellenberg, *Simplifying the Implication-Realization Model of Melodic Expectancy*, in: *Music Perception*, Vol. 14, No. 3, 1997, S. 295-318.

Um letztere, die Wahrnehmung von Tonfolgen, soll es im Folgenden gehen bei unserer kurzen Zusammenfassung einiger wesentlicher Punkte der Theorie Narmours. Dabei ist zu beachten, dass die analytische Vorgehensweise sich nicht auf sukzessive Tonhöhenfolgen, mit denen wir uns befassen werden, beschränken muss, sondern auch auf andere Parameter angewandt werden kann, so auf Dynamik, Tempo und Harmonik.²⁸⁰ Auch kann, so die Überzeugung Narmours, seine Theorie nicht nur auf tonale Musik angewandt werden, wie es die Beispiele, deren er sich bedient, nahelegen könnten, sondern auf nahezu jede denkbare Musik.²⁸¹

Zwei Hypothesen bilden das Fundament der Theorie: Erstens, „A + A impliziert A“ und zweitens, „A + B impliziert C“. In anderen Worten: auf Gleiches oder Ähnliches folgt Gleiches oder Ähnliches, auf Verschiedenes folgt Verschiedenes. Dies betrifft sowohl die Größe als auch die Richtung der Intervalle, so dass aus der Kenntnis nur zweier sukzessiv aufeinanderfolgender Töne bereits eine Aussage getroffen werden kann darüber, in welchem Tonhöhenbereich ein Hörer den künftigen dritten Ton erwartet. Zwei Begriffe sind für das Verständnis dieser Theorie von besonderer Relevanz: zum ersten der „point of closure“, ein Punkt einer Tonfolge mit Schlusswirkung in einem oder mehreren Parametern, dessen Stärkegrad abhängig ist vom Zusammenspiel mehrerer, je nach Parameter verschiedentlich ausgeprägter Formen des

280 Vgl. Schwab-Felisch, *Implication-Realization. Eugene Narmours Theorie melodischer Strukturen* (Anm. 279), S. 104.

281 Vgl. a. a. O., S. 117. Vgl. bei den folgenden Ausführungen ebenda und Carol Krumhansl, *Effects of Perceptual Organization and Musical Form on Melodic Expectancies*, in: Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing* (Anm. 255), S. 294-320.

Schließens²⁸²; dann, zum zweiten, der „point of implication“, an dem der Hörer die Fortsetzung einer Tonfolge ob fehlender Schlusswirkungen erwartet. Die letzten zwei Töne einer Tonfolge an solch einem „point of implication“ nennt Narmour „implicative interval“; das darauffolgende Intervall „realized interval“ (vgl. Abb. 23). Kurz gesagt: Narmour vermittelt seine Theorie anhand von Dreitongruppen.

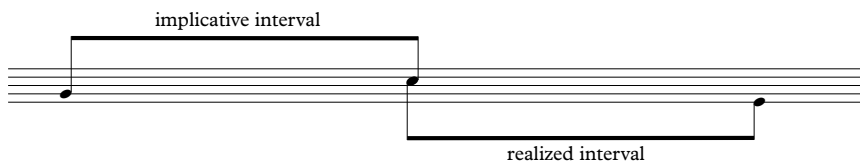


Abb. 23: „Implicative interval“ und „realized interval“, eigene Darstellung.

Fünf grundlegende Kriterien bestimmen dabei die Erwartung des Hörers über die Fortsetzung an den „implicative intervals“.²⁸³ Es sind dies: erstens, das Prinzip der „registral direction“, das Angaben macht zur „Intervallrichtungs-Implikation“.²⁸⁴ Ist das „implicative interval“ kleiner oder gleich fünf Halbtöne, erwartet der Hörer eine Fortsetzung der Tonfolge in gleicher Bewegungsrichtung; ist es größer oder gleich

282 Vgl. Schwab-Felisch, *Implication-Realization. Eugene Narmours Theorie melodischer Strukturen* (Anm. 279), S. 109.

283 Carol Krumhansl hat sie zusammengefasst in dies., *Effects of Perceptual Organization and Musical Form on Melodic Expectancies* (Anm. 281), S. 297-300.

284 Vgl. Schwab-Felisch, *Implication-Realization. Eugene Narmours Theorie melodischer Strukturen* (Anm. 279), S. 106.

sieben Halbtöne, erwartet er einen Wechsel der Bewegungsrichtung. Dem Tritonus kommt hier die Funktion eines Schwellenwertes zu, der, abhängig vom musikalischen Kontext, die Erwartung einer Fortsetzung oder einer Reversion begünstigt. Carol Krumhansl vergleicht dieses erste Prinzip mit dem Gestaltgesetz der guten Fortsetzung. Im Übrigen ruft es die Regeln des klassischen Palestrina-Kontrapunktes ins Gedächtnis, deren eine besagt, dass große Intervallsprünge durch anschließende Gegenbewegung ausgeglichen werden müssen. Das zweite jener Prinzipien nennt sich „principle of intervallic difference“. Mittels diesem prognostiziert Narmour die Erwartungen des Hörers über die Größe des „realized interval“, das wiederum abhängig ist vom „implicative interval“: Ist dieses kleiner oder gleich fünf Halbtöne, erwartet man ein „realized interval“ von ähnlicher oder gleicher Größe. Umfasst das „implicative interval“ dagegen sieben Halbtöne oder mehr, erwartet man ein „realized interval“ von kleinerer Größe. Zudem ist hier die Intervallrichtung zu berücksichtigen. Wechselt diese, so erwartet man, dass die Differenz zwischen dem „implicative interval“ und dem „realized interval“ kleiner oder gleich vier Halbtöne ist; schreitet diese hingegen in eine Richtung fort, erwartet man, dass die Differenz zwischen dem „implicative interval“ und dem „realized interval“ kleiner oder gleich drei Halbtöne ist. Dieses Prinzip der „intervallic difference“ entspreche, so Krumhansl, dem gestalttheoretischen Prinzip der Ähnlichkeit. Das dritte Prinzip, das „principle of registral return“, sei demgegenüber verwandt mit dem gestalttheoretischen Prinzip der Nähe. Hier wird die Differenz bzw. das Intervall zwischen dem ersten Ton des „implicative interval“ und dem letzten (zweiten) Ton des „realized interval“ in den Blick genommen – d. h. zwischen dem ersten und dritten

der Dreitongruppe (vgl. Abb. 23). Ist diese Differenz kleiner oder gleich zwei Halbtönen, gilt das „principle of registral return“ als erfüllt. Viertens: das „principle of proximity“. Diesem ist dann Genüge getan, wenn die Differenz bzw. das Intervall zwischen dem zweiten Ton des „implicative interval“ und dem letzten (zweiten) Ton des „realized interval“ – i. e. zwischen dem zweiten und dritten Ton einer Dreitongruppe – kleiner oder gleich fünf Halbtöne ist. Das fünfte und letzte Prinzip ist das „principle of closure“: Dieses – das Krumhansl mit dem gestalttheoretischen Prinzip der Symmetrie in Zusammenhang bringt – ist dann am stärksten ausgeprägt, wenn ein kleineres Intervall auf ein größeres folgt und sich zusätzlich die Intervallrichtung ändert.

Diese fünf Prinzipien bestimmen indes nicht bloß die auf lokaler Ebene wirkende, sich von Punkt zu Punkt, von Ton zu Ton vortastende, gleichsam antizipierende Wahrnehmung musikalischer Gestalten, sondern auch die Wahrnehmung größerer musikalischer Gebilde. So kann das „implicative interval“ sich z. B. aus den Anfangstönen zweier Takte zusammensetzen, so diese Töne denn metrisch oder rhythmisch hervorgehoben sind. Auf diese Weise, durch stetige Vergrößerung des Blickwinkels, gelangt Narmour schließlich zu einer hierarchischen Re-Organisation der musikalischen Faktur, die in letzter Instanz in einen einzigen Ton mündet.²⁸⁵

Ohne dies an dieser Stelle weiter ausführen zu können, dürften die vorigen Ausführungen zum „implication-realization model“ doch hinreichen, um zweierlei zu konstatieren: Zum einen, dass gestalttheoretisches Denken nicht nur in die Systemtheorie oder Synergetik Ein-

285 Vgl. a. a. O., S. 112-115.

zug hielt, sondern auch in die Musikwissenschaft – und zwar nicht bloß als Marginalie oder in Form von Plattitüden, sondern als Stütze und Ausgangspunkt elaborierter Theorien. Zum zweiten dürften sie gezeigt haben, dass bestimmte Aspekte gestaltpsychologischer Theorien zur Ergründung musikalischer Gestaltwahrnehmung beitragen – und damit nicht zuletzt zur Beantwortung der Frage, was unter einer musikalischen Gestalt zu verstehen ist.

Eugene Narmour ist US-Amerikaner. Vielleicht liegt es daran, dass seine Theorie hierzulande bislang auf wenig Gehör gestoßen ist. Schließlich ist die deutschsprachige Musikwissenschaft nicht gerade bekannt dafür, die Theorien ihrer englischsprachigen Kollegen besonders aufmerksam zu rezipieren.²⁸⁶ Damit sei aber nicht gesagt, dass nicht auch in der Alten Welt die musikalische Gestaltwahrnehmung als thematischer Schwerpunkt von Symposien und Kongressen fungierte oder dass die Kognitive Musikwissenschaft, die aus gestaltpsychologischem Denken erwuchs²⁸⁷, völlig ignoriert würde.²⁸⁸ So wurde im Jahr 1996 in Brügge, Belgien, ein Symposium mit dem Titel *Music, Gestalt*,

286 Michele Calella kommt in seiner Studie zur *New Musicology* zu dem Schluss, dass „die Kenntnisnahme der ‚neuen‘ englischsprachigen Diskussion sich in der deutschen Musikwissenschaft in engen Grenzen gehalten“ hat. Vgl. ders., *Das Neue von gestern und was übrig bleibt: New Musicologies*, in: ders. und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart und Weimar 2013, S. 103.

287 Vgl. Marc Leman und Albrecht Schneider, *Origin and Nature of Cognitive and Systematic Musicology: An Introduction*, in: Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing* (Anm. 255), S. 18.

288 Zwar lässt die deutschsprachige Wikipedia noch einen Artikel zur Kognitiven Musikwissenschaft vermissen, wohingegen die englischsprachige mit einem solchen aufwartet (Stand Dezember 2021), doch liegt die musikwissenschaftliche Forschung zur musikalischen Kognition auch hierzulande keineswegs brach. Es sei in diesem Zusammenhang verwiesen auf die Europäische Gesellschaft für Musik-Kognition mit ihrer Fachzeitschrift *Musicae Scientiae*.

and Computing veranstaltet, dessen Beiträge, deren viele auf die Gestaltpsychologie Bezug nehmen, ohne aber die Antipathien Welleks gegen die Neue Musik zu adoptieren, in Buchform vorliegen und aus denen wir drei herausgreifen wollen.

Dalia Cohen und Shlomo Dubnov untersuchen Gestaltphänomene in musikalischen Texturen und verweisen in diesem Zusammenhang auf die Schriften Stockhausens, Boulezens, Varèses, auf die Musik Ligetis, auf Algorithmische Kompositionsmethoden und Klangsynthesetechniken wie die FM-Synthese.²⁸⁹ Textur definieren sie als „superparameter that is related to various combinations of other parameters“²⁹⁰, also als einen andere Parameter übergreifenden Superparameter. Ein solch anderer, untergeordneter Parameter wäre das Timbre, das, ganz anders als Textur, von kurzer Dauer sei und demnach auch nicht unbedingt entlang der Frequenz- oder Zeitachse hörend unterteilt werden können müsse. Eine Textur könne demnach nicht bloß aus einem einzelnen Ton bestehen.²⁹¹

289 Vgl. Dalia Cohen und Shlomo Dubnov, *Gestalt Phenomena in Musical Texture*, in: Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing* (Anm. 255), S. 387 und 393. Zum Begriff der Textur vgl. ferner Adam Harper, *Infinite Music. Imagining the Next Millenium of Human Music-Making*, Winchester und Washington 2011, S. 22.

290 Cohen und Dubnov, *Gestalt Phenomena in Musical Texture* (Anm. 289), S. 387.

291 Es steht zu vermuten, dass Cohen und Dubnov eher kurze Töne meinen und nicht gerade solche, die über mehrere Sekunden andauern und zusätzlich subtil gestaltet sind – wie es auf Giacinto Scelsis viersätziges Werk *Quattro Pezzi su una nota sola* zutrifft, in dem jeden Satz genau eine Tonhöhe auskomponiert wird (*f, h, as* und *a*). Darauf deutet bereits der Begriff des „single-note event“, den wir oben mit „Ton“ übersetzt haben und der nicht von ungefähr an die Steuerbefehle der MIDI-Spezifikation erinnert. Vgl. dazu Joachim Stange-Elbe, *Computer und Musik. Grundlagen, Technologien und Produktionsumgebungen der digitalen Musik*, Oldenburg 2015, S. 243 ff.

Im weiteren Verlauf legen die Autoren weitere Charakteristika des Parameters Textur dar, indem sie Textur und Timbre einander gegenüberstellen; sie arbeiten Kriterien zur Klassifikation von Texturen heraus; und sie zeigen anhand von mehreren Beispielen, wo die sechs Kurventypen, die wir oben bereits vorgestellt haben (vgl. Abb. 22), zu finden sind. Was wir im Hinblick auf unsere weiteren Überlegungen, wie wir sie in Kapitel 5.4 ausbreiten werden, an dieser Stelle hervorheben wollen, sind Cohens und Dubnovs Erwägungen zur Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung von Parametern.²⁹² Von Übereinstimmung („concurrency“) sprechen die Autoren, wenn die Veränderungen mindestens zweier Parameter gleichzeitig vonstattengehen und gleichgerichtet sind²⁹³ – was etwa dann zuträfe, wenn die Töne einer Tonfolge gleichzeitig kürzer und lauter würden. Man denke in diesem Zusammenhang außerdem an die Strettas italienischer Opern, oder, unter umgekehrten Vorzeichen, an den vierten Satz Mahlers Neunter Symphonie. Von Nichtübereinstimmung („nonconcurrency“) sprechen Cohen und Dubnov, wenn sich zwei Parameter konträr zueinander verändern, was etwa dann der Fall wäre, wenn eine Melodie gleichzeitig schneller und leiser würde. Ferner sei zu beachten, dass die jeweiligen Parameter sich innerhalb unterschiedlicher „Grenzen“ verändern können. In anderen Worten: Veränderungen, die zum Beispiel die Lautstärke betreffen, können gleichzeitig, aber auch eher oder später begin-

292 Vgl. Cohen und Dubnov, *Gestalt Phenomena in Musical Texture* (Anm. 289), S. 400 f.

293 „Vollständig“ („complete concurrency“) sei die Übereinstimmung dann, wenn *alle* Parameter gleichgerichtet wären. Einfaches Beispiel: ein aufwärts führendes Glissando, das zunehmend schneller und lauter wird.

nen oder enden als Veränderungen, die zum Beispiel die Tonhöhen betreffen. Aus der Inkongruenz dieser „Grenzen“ erwachsen verunklarte musikalische Gestalten, wohingegen deren Deckungsgleichheit fasslichere Gestalten hervorbrächte.

Solche Überlegungen bestimmen nicht zuletzt das Komponieren elektroakustischer Musik, das mit voneinander abhängigen oder unabhängigen, in jedem Fall aber eigenständigen Parametern und deren Gestaltung befasst ist. Genau darauf rekurriert Rolf Inge Godøy, der in seinem Beitrag *Knowledge in Music Theory by Shapes of Musical and Sound-Producing Actions*²⁹⁴ die Frage zu beantworten sucht, wie die Wahrnehmung musikalischer Objekte durch das wiederholte Zeichnen der Konturen einzelner parametrischer Veränderungen beeinflusst bzw. geschärft werden kann. Der von Godøy gewählte Begriff *shape* – den man verschiedentlich als Form, Gebilde, aber auch als Gestalt übersetzen kann – weist im Grunde bereits darauf hin, dass man sich solch klangsynthetische Arbeit nicht vorstellen darf als bloß summenhafte Anhäufung oder Überlagerung kleiner statischer Punkte²⁹⁵, sondern als wesentlich gestalthaft, da jede dieser parametrischen Veränderungen durch eine Hüllkurve, durch einen charakteristischen linearen Verlauf, repräsentiert werden kann, will heißen: durch eine geometrische Gestalt. Musikalische Objekte, verstanden als Überlagerung mehrerer solcher parametrischer Verläufe, seien demnach „multidimensio-

294 Rolf Inge Godøy, *Knowledge in Music Theory by Shapes of Musical Objects and Sound-Producing Actions*, in: Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing* (Anm. 255), S. 90.

295 Obwohl es dies *auch* gibt, so in der Granularsynthese, in der die elektronischen Klänge durch Addition oder Überlagerung abertausender kleiner Partikel zusammengesetzt werden.

nal entities, usually comprising several concurrent tendencies of change or fluctuations“.²⁹⁶ Mehr noch: die die Objekte konstituierenden parametrischen Verläufe hätten, so man in sie „hineinzoomt“, Sub-Verläufe, Sub-Formen, Sub-Konturen.²⁹⁷ Das dürfte jedem geläufig sein, der einmal in einem Sound-Editor vom Kurvenverlauf eines ganzen Stückes in einen Abschnitt, vom Abschnitt in eine Melodie, von einer Melodie in deren Töne und von dort schließlich in die Wellenformen der Töne hineingezoomt hat.

Ebensolchen Sub-Gestalten wiederum geht Elena Ungeheuer nach in *Statistical Gestalts – Perceptible Features in Serial Music*²⁹⁸, wenn sie die Parameter skizziert, aus denen sich die einzelnen Klänge von Stockhausens *Gesang der Jünglinge* zusammensetzen. Diese einzelnen Klänge nennt Ungeheuer „statistische Gestalten“, da sie sich aus der Addition und Überlagerung winziger Tonbandstücke, kleinster Partikel, oder, wie Ungeheuer sie auch nennt: aus Mosaikklängen²⁹⁹ zusammensetzen, welche man als solche nicht mehr wahrnehmen kann. Die Mosaikklänge gehen denn auch völlig auf in der statistischen Gestalt, in der die groben Konturen die primären Wahrnehmungsinhalte

296 A. a. O., S. 93. Obiges Zitat kommt im Übrigen dem nahe, was wir im vierten Kapitel vorliegender Arbeit über musikalische Strukturen sagten: dass diese aus der Überlagerung mindestens dreier Parameter-Zeit-Felder bestehen müssten.

297 Das gleichnamige Stück Wolfgang Rihms aus dem Jahr 1974/75 (*Sub-Kontur*) allerdings hat so gar nichts von einem Hineinzoomen in die Mikrowelt der Klänge.

298 Elena Ungeheuer, *Statistical Gestalts – Perceptible Features in Serial Music*, in: Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing* (Anm. 255), S. 103-113.

299 „Mosaik“ fungiert bei Metzger als Gegenbegriff zur Gestalt. Vgl. Metzger, *Gestaltpsychologie* (Anm. 128), S. 131. Vgl. zum Mosaikklang außerdem Elena Ungeheuer, *Funktionales Hören, ästhetische Erfahrung und Gestalten der elektronischen Musik – Ansätze zu einer musikalischen Gestalttheorie*, in: Karl-Heinz Blomann und Frank Sielecki (Hg.), *Hören – Eine vernachlässigte Kunst?*, Hofheim 1997, S. 209.

darstellen, während ihre „Füllungen“ sekundär sind. Im Grunde genommen zeichnet Ungeheuer hier eine Denkart nach, die, ausgehend von der Atomistik der punktuellen Musik – die letztlich einen ununterbrochenen, nur aus voneinander isolierten Partikeln bestehenden und gleichverteilten *stream of consciousness* verfocht – nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten im Meso- und Makrobereich³⁰⁰ suchte. Neu, das hieß: nicht an die Gestalten der Musik vor 1950, nicht an „Melodien, Motive, rhythmische Formeln und auch harmonische Wendungen“³⁰¹ gemahnend. Und dessen können die statistischen Gestalten eines Stockhausen, eines Xenakis oder auch eines Barry Truax nun wahrlich nicht bezichtigt werden.

Bemerkenswert ist, dass in den statistischen Gestalten die klassischen Gestaltgesetze Wertheimerscher Prägung ebenso zum Tragen kommen wie bei Melodien oder Motiven. Dies dürfte für das Hören ebenso gelten wie für die kompositorische Arbeit, die solche Gestalten hervorbringt. Jedenfalls lassen sich in Ungeheuers Beitrag so einige jener Gestalten einsehen, die Stockhausen für die Herstellung seiner Klänge im *Gesang der Jünglinge* verwendete: allesamt einfache geo-

300 Zur Unterscheidung von Meso- und Makrobereich vgl. Kapitel 5.2 der vorliegenden Arbeit.

301 Ungeheuer, *Funktionales Hören* (Anm. 299), S. 206. Ulrich Mosch schreibt in *Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen*, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart und Kassel 2016, S. 12, dass bis zur Separierung der verschiedenen klanglichen Aspekte im Serialismus die Kompositions- und Musikvorstellung auf „umfassenden Kategorien wie Melodie, Thema oder Motiv beruht [hat], in denen die Tonhöhen, rhythmischen Werte, die Artikulation und die dynamische Hüllkurve in der musikalischen Gestalt ungeschieden eine Einheit bildeten.“ Erst infolge des sich im Serialismus ausbildenden neuen kompositorischen Denkens also können sich musikalische Gestalten „aus der Kombination der verschiedenen mittels Materialpräparation vorstrukturierten Ebenen des Klangs“ ergeben.

metrische Figuren wie Ellipse, Gerade und Parabel. Die Gestaltgesetzte der Nähe, der Gleichheit und der strukturellen Bezogenheit wie auch die Tendenz zur „guten Gestalt“ zeigen sich, wenn schon nicht im Hörerlebnis, so doch zumindest in der Strukturierung der klanglichen Elemente.³⁰²

Das tut der Radikalität des damaligen Komponierens keinen Abbruch. Radikal war dieses allemal, und zwar, wie wir dafürhalten, vornehmlich auf morphologischem Gebiet. Massengestalten, wie sie in Xenakis' Orchesterwerk *Pithoprakta* oder in Pendereckis *Polymorphia* für 48 Streichinstrumente zu hören sind, hat die abendländische Kunstmusik vor den 1950er Jahren tatsächlich noch nicht gesehen. Wir können hier also vorwegnehmen, was wir in Kapitel 5.4 genauer ausführen werden: Dass solch statistische (Massen-) Gestalten *die* Gestalten sind, die sich fundamental von denen älterer Musik unterscheiden, während andere Gestalttypen zwar bestehenden etwas hinzuzufügen vermochten, streng genommen nicht aber als grundlegend neue angesprochen werden dürften.

Abschließend sei noch auf eine erst vor kurzem veröffentlichte Studie von Matthias Handschick verwiesen: *Musik als ‚Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung‘*.³⁰³ In dieser sucht Handschick

302 Vgl. Ungeheuer, *Funktionales Hören* (Anm. 299), S. 209 und dies., *Statistical Gestalts – Perceptible Features in Serial Music* (Anm. 298), S. 107, 109, 111. Auch in der Musik vor 1950 lassen sich, so Ungeheuer in *Funktionales Hören*, S. 207, die Kriterien musikalischer Gruppierung ableiten aus den Gestaltfaktoren: „Nähe, Gleichheit, Zusammengehörigkeit, gemeinsames Schicksal sind Bedingungen aller bekannter musikalischer Themensetzung und Entwicklungsarbeit, versetzt in zeitliche Prozesse“.

303 Handschick, *Musik als ‚Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung‘* (Anm. 216).

Zweitens, das Kriterium der Geschlossenheit bzw. Abhebung vom Hintergrund: Dieses bekundet sich einerseits in der Hierarchie zwischen Haupt- und Nebenstimmen oder Melodie und Begleitung, andererseits in der Unterscheidbarkeit traditioneller Musikstücke vom akustischen Hintergrund, „z. B. Publikumsgeräuschen oder einem vorbeifahrenden Auto“.³⁰⁶ Zum dritten eignet der traditionellen Musik das Kriterium der Gliederungsfähigkeit in funktional bestimmbare Bestandteile, wie sie zum Beispiel in der Sonatenform mit ihren Formteilen Exposition, Durchführung, Reprise oder in der Unterscheidbarkeit von Strophe und Refrain zutage tritt. Es folgt, viertens, das Kriterium der Rückschlussfähigkeit vom Teil auf das Ganze, das sich darin zeigt, dass erfahrene Hörer die Dramaturgie eines Stückes innerhalb eines gewissen Rahmens vorhersehen können. Schließlich, fünftens, ist das Kriterium der Anpassungsfähigkeit an verschiedenen Situationen bzw. Umgebungen wirksam in traditioneller Musik; etwa dann, wenn die Intervallstruktur eines Motivs sich dem harmonischen Kontext³⁰⁷ anpasst oder wenn in Variationssätzen das Tongeschlecht von Dur nach Moll wechselt.

Diese fünf Kriterien, sie sind, so Handschick, in der „europäischen artifiziellen Musik bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts [...] vollkommen erfüllt“.³⁰⁸ Und genau daher rühre die Gestalthaftigkeit der

306 A. a. O., S. 41.

307 Ein extremes Beispiel aus der Neuen Musik wäre Helmut Lachenmanns *Hänschen Klein*. Obwohl das Stück aus einer chromatisch absteigenden Linie vom höchsten Ton des Klaviers zum tiefsten besteht, bleibt der charakteristische Rhythmus des Liedes derart gewahrt, dass man leicht erraten kann, um welches Lied es sich hier handelt.

308 A. a. O., S. 39 f.

traditionellen Musik. Ganz anders die Neue Musik. Dieser fehle es an Gestalthaftigkeit, gerade weil in ihr diese Kriterien negiert würden: „Sämtliche Eigenschaften von Musik, die ihre Gestalthaftigkeit ausmachen und deshalb für Orientierung und das Gefühl von Verständlichkeit sorgten, werden in Neuer Musik negiert.“³⁰⁹ Zwar sei vollkommen gestaltlose Musik nicht möglich³¹⁰, da die Wahrnehmung selbst Disparates zusammenfasse, doch ziele die Neue Musik letztlich auf die Überwindung von Gestalthaftigkeit³¹¹ zugunsten von „Freiräume[n]

309 A. a. O., S. 67. Dazu drei Bemerkungen. Erstens, zum Begriff der Negation: Dieser wird oft und gerne im deutschsprachigen Raum verwendet (denn wer spricht in den USA schon von der „negation“ in der „New Music“?), und zwar vornehmlich dann, wenn es um die Vermittlung Neuer Musik geht. Er scheint uns aber nicht für alle Arten Neuer Musik gleichermaßen angebracht. So mag Lachenmann die Klanglichkeit älterer Musik tatsächlich negiert haben – doch gilt dies auch für Xenakis, für Ferneyhough, für Steven Kazuo Takasugi? Haben all diese Komponisten nicht vielmehr entweder bereits bestehenden Formen des Komponierens und Musizierens neue Formen hinzugefügt oder aber ganz neue erfunden? Zweitens, zur These, in der Neuen Musik spielten obige fünf Gestaltkriterien keine Rolle: Ja, dem wollen wir beipflichten, würden aber eine abgeschwächte These bevorzugen. Wir meinen, dass man es sich nicht so vorzustellen habe, als fielen all die obigen Kriterien auf einmal oder auch nur innerhalb einer einzigen Komposition weg. Eher dürfte das ein oder andere jener Kriterien mal mehr, mal weniger ausgeprägt sein; mal dürfte zum Beispiel die Rückschlussfähigkeit vom Teil auf das Ganze aufgegeben, dafür aber am Kriterium der Geschlossenheit festgehalten werden, mal die Gliederungsfähigkeit negiert, dafür aber das Kriterium der Geschlossenheit umso mehr akzentuiert werden. Drittens: Etwas später schreibt Handschick, „dass sich Gestalthaftigkeit von Musik vor allem durch die formbildenden Kräfte der dur-moll-tonalen Kadenzharmonik konstituiert. Dementsprechend lösen sich wesentliche Gestaltkriterien, vor allem die Gliederungsfähigkeit und die Rückschlussfähigkeit vom Teil auf das Ganze, mit dem Zerfall dieser Tonalität auf.“ (A. a. O., S. 90.) Wenn Handschick damit recht behielte, wäre die Musik vor der Dur-Moll-Tonalität, ebenso wie posttonale Musik, weniger gestalthaft? Das heißt: Wäre ein geübter Hörer des Gregorianischen Chorals außerstande, zu errahnen, wie eine Chormelodie sich fortsetzte? Und wie stünde es um außereuropäische Musik, wie zum Beispiel die indische? Büßte diese Gestalthaftigkeit ein, da sie modal organisiert ist und nicht dem dur-moll-tonalen System verpflichtet?

310 Vgl. a. a. O., S. 90.

311 Das Streben nach Entmorphologisierung war exemplarisch für das

[...], in denen unsere Wahrnehmung sich sozusagen selbst bei der Suche nach musikalischen Sinneinheiten und Orientierungspunkten beobachten kann.“³¹²

Wie genau aber darf man sich solch Zersetzung musikalischer Gestalthaftigkeit vorstellen? Handschick gibt darauf drei Antworten. Erstens: Die Neue Musik verzichtet auf die Unterscheidung von Melodie und Begleitung bzw. auf die Trennung von Figur und Grund. Die Differenzierung in Haupt- und Nebensachen wird dadurch nichtig. Als Beispiel führt er eines der von Conlon Nancarrow für Selbstspielklavier komponierten *Studies for player piano* an, den *Canon X*, in dem ob der sich im Verlauf des Stückes umdrehenden Dauerverhältnisse eine Hierarchisierung zunichte gemacht wird. Zweitens: In Neuer Musik ist das Kriterium der Gliederungsfähigkeit in funktional bestimmbare Bestandteile nicht erfüllt, wie es sich abermals anhand des *Canon X* darlegen lässt, der

weder über einen spezifischen Anfang noch über einen Schluss [verfügt], der als solcher komponiert wäre. Es handelt sich stattdessen um einen fortwährenden Prozess der Verlangsamung bzw. Beschleunigung, der auch

kompositorische Denken der Avantgarde der frühen 1950er Jahre. Im Vorwort zu den *Kontra-Punkten*, einem frühen Werk punktueller Musik, bringt Stockhausen dies pointiert zum Ausdruck: „[...] keine Wiederholung, keine Variation, keine Durchführung, kein Kontrast. All dies setzt ‚Gestalten‘ – Themen, Motive, Objekte – voraus, die wiederholt, variiert, durchgeführt, kontrastiert werden; zergliedert, bearbeitet, vergrößert, verkleinert, moduliert, transponiert, gespiegelt oder als Krebs geführt. All das ist seit den ersten rein punktuellen Arbeiten aufgegeben worden. Unsere Welt – unsere Sprache – unsere Grammatik.“ Karlheinz Stockhausen, *Kontra-Punkte*, Studienpartitur, London 1953, S. V-VI.
312 Handschick, *Musik als ‚Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung‘* (Anm. 216), S. 294.

mit anderen Tempi hätte einsetzen können oder noch weiter geführt werden können.³¹³

Drittens: Über das Kriterium der Rückschlussfähigkeit vom Teil auf das Ganze setzt Neue Musik sich hinweg, wenn in ihrer offenen Form und musikalische Graphik die Faktur des Werkes bestimmen.³¹⁴

Gestalt bei Ernst Jünger, den Nazis, in der DDR und bei Carlo Schmid, in der Kabbala, bei Aristoteles, den Hallischen Gestaltlern, Ehrenfels, Stumpf, Wertheimer und jüngeren Gestaltpsychologen wie Metzger, bei Wellek, Ingarden, Cassirer, Höller, Narmour, in der Kognitiven Musikwissenschaft, bei Ungeheuer und Handschick – wie kommen wir von all diesen mitunter so verschiedenen Gestaltkonzepten zu einer Bestimmung des Begriffes der musikalischen Gestalt? Fast scheint es nach dem bisher Gesagten so, als wäre der Begriff der Gestalt derart biegsam, dass man unter ihm selbst die widersprüchlichsten Konzepte subsumieren kann. Umso mehr gilt es, das Verbindende dieser Konzepte herauszustellen. Dem wollen wir Sorge tragen im ersten der fünf Schritte, die der, dieses Kapitel abschließenden, Definition von musikalischer Gestalt vorangehen. Alsdann werden wir einige jener Attribute herausgreifen, die mit unseren Darlegungen in den vorigen Kapiteln übereinstimmen.

1. Grundsätzlich gilt: Alle Gestalten, insofern man unter ihnen nicht bloße Verhältnisganze versteht, sind Wahrnehmungsgestalten. Für die Musik heißt das: Ein Mensch, dessen Gehörsinn intakt ist, muss

313 A. a. O., S. 95.

314 Vgl. a. a. O., S. 130.

imstande sein, die Gestalt zu hören. Transponierten wir eine Melodie in einen Frequenzbereich von 40.000-45.000 Hertz, so dürften Fledermäuse sie hören können, Menschen aber nicht. Sie ist dann nicht mehr Gestalt.

2. Ist die Gestalt Wahrnehmungsgestalt, so ist sie zugleich materialisiert. Sie ist Schallereignis. Darin unterscheidet sie sich von der musikalischen Struktur, die sie allerdings zu ihrer Voraussetzung hat.³¹⁵

3. Die musikalische Gestalt muss Grenzen der Kleinheit – und, wie wir im folgenden Kapitel noch sehen werden, auch Grenzen der Größe – haben. Sie darf weder zu kurz noch zu lang sein.³¹⁶ Sie muss also nicht bloß hörbar sein, in dem Sinne, dass sie als Schallereignis wahrgenommen werden kann; sie muss ferner in ihrer Gesamtheit wahrgenommen werden können. Ihr Anfang, ihr Ende und ein Großteil ihrer charakteristischen Eigenschaften muss hörend erfasst werden können. Die Kontraktion aller Beethovenschen Sinfonien auf einen Klang mit einer Dauer von zehn Millisekunden zerstörte mithin deren Gestaltmerkmale derart, dass die Gestalt verschwände.³¹⁷

4. Erfüllt ein musikalisches Gebilde all diese Voraussetzungen, so müssen ferner folgende zwei Kriterien erfüllt werden, damit es eine musikalische Gestalt ist: Erstens, es muss übersummativ sein. Damit ist gemeint, dass Gestalten „ganzheitliche Entitäten oberhalb einer Rekon-

315 York Höller schreibt: „Gibt es also durchaus gestaltlose Strukturen, so setzt die Gestalt die Struktur voraus.“ Ders., *Klanggestalt – Zeitgestalt* (Anm. 276), S. 116.

316 Kaum jemand würde das in Halberstadt aufgeführte Orgelstück John Cages, *ORGAN² / ASLP*, das mit einer Gesamtdauer von 639 Jahren aufwartet, als gestalthaft bezeichnen – zu lang sind die einzelnen Töne, als dass man deren Anfang und Ende und damit deren Gestaltetheit erfassen könnte.

317 Zur Gestaltzerstörung vgl. Ungeheuer, *Funktionales Hören* (Anm. 299), S. 207 und 215.

struierbarkeit in parametrische Substruk[tur]en³¹⁸ sind, mithin musikalische Gebilde, die sich aus mindestens drei stratifizierten Parameter-Zeit-Felder zusammensetzen.³¹⁹ Zweitens, eine musikalische Gestalt muss transponierbar sein; dies aber in einem sehr allgemeinen Sinne, nämlich derart, dass das Kriterium der Transponierbarkeit bereits dann erfüllt wäre, wenn es nur eine einzige Möglichkeit gäbe, die Gestalt zu transponieren.³²⁰ Wichtig ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass das transponierte Gebilde als transponiertes wahrgenommen werden kann. Um auf die obigen Beispiele, die wir in Zusammenhang mit Stumpf gegeben haben, zurückzukommen: Ist eine hörende Zuordnung des transponierten Gebildes mit dem originalen nicht-transponierten nicht mehr möglich, so handelt es sich nicht um eine Transposition im wahrnehmungspsychologischen Sinne.

5. Unterscheiden lassen sich die Gestalten schließlich hinsichtlich ihrer Gestalthöhe. Dabei sind jene Gestalten höher gestaltet, die eine größere Anzahl an strukturalen Informationen hörbar machen. Das impliziert: Je mehr Shifter³²¹ – hörbare Punkte der Struktur, an denen Veränderungen des strukturalen Netzes anliegen – eine Gestalt hat, desto ausgeprägter ist ihre Gestalthöhe. Das wiederum heißt: Je mehr Funktionen das strukturale Netz hat, desto mehr Shifter kann es geben; je

318 Mahnkopf, *Gestalt und Stil* (Anm. 251), S. 195, „Substrukruen“ im Original.

319 Vgl. Kapitel 4.3 der vorliegenden Arbeit.

320 Im Übrigen sind uns keine musikalischen Systeme bekannt, in denen Transpositionen unmöglich sind. Dies wäre höchstens denkbar in einem System, deren einzige Regel darin bestünde, ihre Regeln in jedem Augenblick neu zu konstruieren, das sich also fortwährend selbst dekonstruierte, ja, in jedem Moment neu erfände. Und ein solches System – das darüber hinaus die kompositorische Arbeit vollständig von der Wahrnehmung trennte, sie letztlich neu definierte – gibt es unseres Wissens nach nicht.

321 Vgl. Kapitel 4.4 der vorliegenden Arbeit, S. 168.

mehr Shifter es gibt, desto ausgeprägter ist die Gestalthöhe. Gestalthöhe steht also in direktem Bezug zur Strukturdichte. Vor diesem Hintergrund dürfte sich eine Erklärung erübrigen, warum die Gestalten der Musik Mahlers ungleich komplexer sind als die in Nicki Minajs *Anaconda* oder anderer ähnlich einfach gestrickter Populärmusik.

Fassen wir abschließend zusammen: *Musikalische Gestalten sind übersummativ und transponierbare Gebilde mit einer minimalen und maximalen Dauer, deren Charakteristika hörend zu einer Einheit zusammengefasst werden und die mit anderen Gestalten hinsichtlich ihrer Gestalthöhe verglichen werden können.*

5.2 Die Gestalten der verschiedenen musikalischen Zeitbereiche

„Ein kurzer Stückausschnitt mit ungemein hoher Dichte, durchgehender Pulsation, mehreren einander rasant folgenden tonalen Zentren sowie starken dynamischen Schwankungen mit in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden Crescendi.“ – „Ein anfangs eruptiver, sodann in sich brodelnder Cluster-Akkord mit f-Moll-Färbung und sich zufällig herausbildender, nur verschwommen wahrnehmbarer Dreitongruppe *des², as¹, g¹*.“ – „Ein in extremer Langsamkeit einschwingender Ton, der anfangs noch klingt wie ein rätselhaftes Gemisch aus Stimme und unbestimmtem Streichinstrument und dann übergeht in einen klavierartigen Ton, der abgelöst wird von einem ebensolchen Ton eine Quarte darüber.“

So oder so ähnlich könnten die Höreindrücke eines Hörers lauten, dem drei Versionen des ersten Satzes der ersten Klaviersonate Beethovens vorgespielt würden: einmal eine auf zehn Sekunden kontrahierte, dann eine auf eine halbe Sekunde eingeschrumpfte, schließlich eine auf fünf Stunden in die Länge gezogene.¹ Alle drei Fassungen verfügten mithin über die exakt selben strukturalen Verhältnisse –

1 Wir wollen davon ausgehen, dass obigem imaginärem Hörer dieselben Hörbeispiele vorlägen wie dem Verfasser, der die 226 Sekunden dauernde Aufnahme Ludwig van Beethoven, *Piano Sonata No. 1 in F Minor, Op. 2, No. 1. Allegro*, auf: Daniel Barenboim, *Beethoven. The Piano Sonatas*, Deutsche Grammophon, 1984, CD, auf Dauern von zehn Sekunden, einer halben Sekunde und fünf Stunden kontrahierte bzw. extendierte, ohne die Tonhöhen zu verändern.

schließlich blieben auch bei erhöhter oder verringerter Abspielgeschwindigkeit alle Funktive, Funktionen, Strukturen und strukturalen Netze intakt. Doch dürfte solch eine Feststellung nur geringen Einfluss auf die Wahrnehmung besagten Hörers ausüben, wäre dieser doch kaum imstande, einen Cluster-Akkord mit f-Moll-Färbung als dreieinhalbminütigen Sonatensatz wahrzunehmen, sobald ihm dessen strukturalen Verhältnisse vor Augen stünden. Anders gewendet: Ein halbsekündiger Klang und ein mehrminütiges Stück sind wahrnehmungspsychologisch inkommensurabel.² Dasselbe dürfte gelten für den halbsekündigen Klang und jenen zehn Sekunden andauernden „Stückausschnitt“. Zu unterschiedlich sind ihrer beider Dauern.

Doch wäre damit der Gestalten Verschiedenheit hinlänglich beschrieben? Genügte die profane Feststellung, dass die fünfständige Version 36.000 mal so lange dauert wie die halbsekündige? Wohl kaum. Insofern ziemte es sich, nachfolgend dem Merkmal der maxima-

2 Zur Abhängigkeit musikalischer Gestaltwahrnehmung von der Abspielgeschwindigkeit eines Soundfiles schreibt Elena Ungeheuer in dies., *Funktionales Hören, ästhetische Erfahrung und Gestalten der elektronischen Musik – Ansätze zu einer musikalischen Gestalttheorie*, in: Karl-Heinz Blomann und Frank Sielecki (Hg.), *Hören – Eine vernachlässigte Kunst?*, Hofheim 1997, S. 217: „Wird eine bestimmte Geschwindigkeit überschritten, so verschmelzen die Partikel zugunsten einer einheitlich wahrgenommenen Gestalt, in der sich die Elementardifferenzen in einer neuen Qualität abbilden, z. B. im Changieren der Helligkeit, also auf der Ebene der Klangfarbe. Wird eine bestimmte Geschwindigkeit unterschritten, so löst sich die Gestaltwahrnehmung auf, denn aus der ursprünglichen individuellen Gestalt wird eine dividuelle Textur, ein Hintergrund von dem sich die kürzeren, als zusammenhängend empfundenen Fassungen der Basisgestalt abheben.“ Vgl. dazu ferner dies., *Statistical Gestalts – Perceptible Features in Serial Music*, in: Marc Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin und Heidelberg 1997 (Lecture Notes in Artificial Intelligence), S. 105. Der Begriff der dividuellen Textur geht zurück auf Paul Klee. Vgl. ders., *Pädagogisches Skizzenbuch*, hg. von Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1965, S. 12 (Neue Bauhausbücher).

len und minimalen Dauer, das unserer am Ende des vorigen Kapitels vorgebrachten Definition von „musikalischer Gestalt“ inhärierte, genauer auf den Grund zu gehen, um differenzierter auf jene beiden Fragen antworten zu können. Gemäß dem Desiderat Elena Ungeheuers, dass „Ansätze zur einer musikalischen Gestalttheorie [...] sich gestalthaften Erscheinungen auf den verschiedenen Ebenen zu widmen“³ haben, werden wir im Folgenden *allen* musikalischen Zeitbereichen nachgehen, den kleinsten wie den größten. Dem mittleren Zeitbereich, dem für die musikalische Morphologie wesentlichen der Morphemik, soll indes unsere besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden.

Dieses Kapitel besteht aus zwei Teilen. Im ersten greifen wir die musikalischen Zeitbereiche, die „Time Scales of Music“, zweier englischsprachiger Autoren, Curtis Roads’ und Philip Taggs, auf. Von deren beider Explikationen ausgehend wollen wir vier Zeitbereiche geltend machen, die jedem musikalischen Werk eigen sind: Musemik, Morphemik bzw. Muphemik, Morphosyntax und Syntax. Alsdann stellen wir uns im zweiten Teil die Frage, nach welchen Kriterien sich die Eigentümlichkeiten musikalischer Gestalten, mithin deren Gestaltetheit sich bestimmen lässt, und rekurrieren dazu auf Überlegungen Charles Seegers, die wir dann, bei der Beschreibung musikalischer Gestalten in den folgenden zwei Kapiteln, uns zunutze machen.

3 Elena Ungeheuer, *Funktionales Hören, ästhetische Erfahrung und Gestalten der elektronischen Musik* (Anm. 2), S. 217.

1.

Der Komponist, Musiktheoretiker und Programmierer Curtis Roads schlägt in gleich zweien seiner Bücher⁴ folgende Unterteilung der musikalischen Zeitbereiche vor:

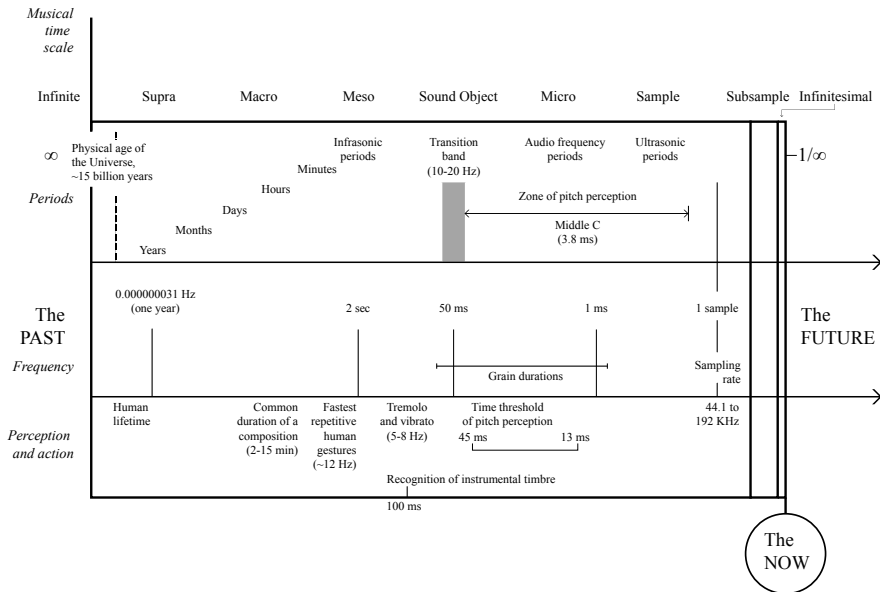


Abb. 25: Die musikalischen Zeitbereiche nach Curtis Roads, vereinfachte Darstellung in Anlehnung an Curtis Roads, *Microsound*, Cambridge und London 2001, S. 5.

4 Vgl. hierzu und im Folgenden Curtis Roads, *Microsound*, Cambridge und London 2001, S. 2-41; vgl. ferner ders., *Composing Electronic Music. A New Aesthetic*, Oxford 2015, S. 47-52.

Diese scheidet er mittels grober Richtwerte voneinander, gibt aber zu bedenken, dass Grauzonen, „ambiguous zones“, benachbarte Zeitbereiche strukturell miteinander verflechten und eine klare Abgrenzung des einen Zeitbereichs vom anderen verschiedentlich erschweren können.⁵ Dabei gelten seine Analysen auch jenen Zeitbereichen, die gemeinhin in den Bereich des Nicht-mehr-Musikalischen verwiesen werden. So auch der „Infinite Time Scale“, dem Zeitbereich des unendlich Großen, der der oftmals in propädeutischen Schriften zur elektroakustischen Musik vorgebrachten Fourieranalyse⁶ inhäriert, die davon ausgeht, dass jede periodische Kurve sich aus einer endlichen oder unendlichen Summe von Sinuskurven zusammensetzen lässt.⁷ Allein, die „Infinite Time Scale“ ist weder für die musikalische Analyse noch für die musikalische Gestaltwahrnehmung von Belang.

Unterhalb des Zeitbereiches des unendlich Großen liegt die „Supra Time Scale“, der musikalische „Suprabereich“, der Monate, Jahre, Dekaden und Jahrhunderte umspannt. In diesen fallen etwa die Dauer eines Konzertes oder Festivals, die Zeit, die ein Komponist benötigt, um ein Stück zu komponieren, wie auch des Komponisten Lebenszeit, ferner die sich zu Epochen zusammenfassenden Lebenszeiten mehrerer Komponistengenerationen, ja selbst die Jahrhunderte oder Jahrtausende umfassenden Dauern ganzer musikalischer Kulturen.

5 Vgl. Roads, *Microsound* (Anm. 4), S. 6.

6 Zur Fourieranalyse vgl. Curtis Roads, *The Computer Music Tutorial*, Cambridge und London 1996, S. 1073-1112.

7 Die ideale Rechteckschwingung, die nur theoretisch existiert, müsste sich aus unendlich vielen Sinusschwingungen zusammensetzen. Vgl. dazu Martin Neukom, *Signale, Systeme und Klangsynthese. Grundlagen der Computermusik*, Bern u. a. ²2005, S. 49-51 (Zürcher Musikstudien, Band 2).

Dies ist einer jener Bereiche, den zu erschließen sich für gewöhnlich die Historische Musikwissenschaft, die Musiksoziologie oder die Stilkunde verpflichten.

Es folgt die „Macro Time Scale“, der musikalische „Makrobereich“. Dieser umfasst die Gesamtform eines Stückes und wird in Minuten, Stunden oder in Extremfällen in Tagen gemessen. Philip Tagg gliedert diesen nochmals in drei Unterbereiche: den Mega-, den Makro- und den Gigabereich.⁸ Der Megabereich beinhaltet Dauern von drei bis sechs Minuten, wie sie etwa einem längeren Werbeclip, einem Pop-song, einem Schubert-Lied oder einem kurzen sinfonischen Satz eignen. Der Makrobereich umfasst Dauern von sechs bis 30 Minuten, folglich längere sinfonische Sätze, ausgedehnte Jazz- oder Progressive-Rock-Improvisationen; dem Gigabereich schließlich sind Dauern oberhalb von 30 Minuten eigentümlich, somit gesamte Opern, Mahler-Sinfonien oder Raga Performances.

Dem nachfolgenden Zeitbereich, der „Meso Time Scale“, dem „Mesobereich“, werden musikalische Gebilde mit einer Dauer zwischen einer Sekunde und einer Minute zuteil. Hier, in diesem – nicht mehr „globalen“, sondern nunmehr „lokalen“⁹ – Zeitbereich verdichten sich „sound objects into hierarchies of phrase structures of various sizes“.¹⁰ Solche „Sound Objects“ sind denn auch die Namensgeber des folgenden Zeitbereiches, der „Sound Object Time Scale“, in der die

8 Vgl. Philip Tagg, *Music's Meanings. a modern musicology for non-musos*, New York und Huddersfield 2012, S. 281. Vgl. im Folgenden S. 281-288.

9 Vgl. Roads, *Microsound* (Anm. 4), S. 14.

10 A. a. O., S. 3.

„basic unit[s] of musical structure“¹¹ – eben die „Sound Objects“ – in den Blickpunkt rücken, die zwischen einem Sekundenbruchteil und mehreren Sekunden andauern. Waren solcherart Grundeinheiten in der Instrumental- und Vokalmusik die einzelnen Töne, so hat sich dies mit der, nicht zuletzt durch Curtis Roads erwirkten Entdeckung der Mikrowelt der Klänge grundlegend verändert. Die Grundeinheiten der elektroakustischen Musik können fürderhin aus den, uns vom Ende des dritten Kapitels bereits bekannten, Grains bestehen, musikalischen Kleinstteilchen mit einer Dauer von oft nur wenigen Tausendstelsekunden.

Ebendort setzt der nächste Zeitbereich an: die „Micro Time Scale“, der „Mikrobereich“ jener Kleinstteilchen, die ob ihrer Kürze mitunter nur knapp an der unteren Schwelle des Hörbaren, in jedem Fall aber unterhalb einer Sekunde liegen und in Millisekunden gemessen werden. Doch es geht noch kleiner: Der gleichsam atomare Zeitbereich elektroakustischer Musik, die „Sampled Time Scale“, der „Samplebereich“, dessen Zeiteinheit die Mikrosekunde (Millionstelsekunde) ist, stellt, in den Worten Wilhelm Trolls und Karl Lothar Wolfs¹², die „Grenze der Kleinheit“ der elektroakustischen Musik dar. Und selbst unterhalb dieses Zeitbereiches, der nur selten und von Wenigen kompositorisch genutzt wurde (so von Herbert Brün und Gottfried Michael Koenig¹³), gibt es zwei weitere, noch kleinere Bereiche, die allerdings, ähnlich wie die „Infinite Time Scale“, für die musikali-

11 Ebenda.

12 Vgl. Wilhelm Troll und Karl Lothar Wolf, *Goethes Morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie*, Tübingen³1950, S. 18 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 1).

13 Vgl. Roads, *Microsound* (Anm. 4), S. 29 f.

sche Analyse wie auch für die Wahrnehmung von Musik belanglos sind: Zum einen die „Subsample Time Scale“, deren Zeiteinheit die Nanosekunde (Milliardstelsekunde) ist, zum anderen die „Infinitesimal Time Scale“, der Zeitbereich des unendlich Kleinen, als dessen Grundeinheit der unendlich kurze Dirac-Impuls der Delta-Distribution stehen mag.¹⁴

Gemeiniglich sind musikalische Analysen solche des Meso- und Makrobereiches; zuweilen wird auch die „Sound Object Scale“ bedacht. Auch wir wollen uns im Folgenden diesen Zeitbereichen zuwenden und zusätzlich den Mikrobereich berücksichtigen. Indessen wollen wir nebst der zeitlichen Komponente jeden Bereichs obendrein von deren Funktionen handeln, um so zu den folgenden vier Begriffen zu gelangen, die nunmehr nicht bloß der Bereiche Dauern bezeichnen, sondern zugleich die jedem Bereich eigentümliche Funktionalität, und deren Grenzen mit jenen der obigen Roadschen Zeitbereiche nicht immer kongruent sind: Musemik, Morphemik bzw. Muphemik, Morphosyntax und Syntax.

Musemik ist der Bereich des Musems. Grob gesagt, ist dies der Bereich des musikalisch Kleinen, mithin des einzelnen Tons oder des kleinsten elektronisch generierten Klangpartikels. Insofern korrespondiert Musemik den obigen „Micro“ und „Sound Object Scales“ und reicht von wenigen Millisekunden bis hin zu einigen Sekunden.

Was das musikalisch Kleinste ist, diese Frage ist mitnichten eine, die allein von Theoretikern der elektroakustischen Musik gestellt wurde. Um hier nur ein Beispiel herauszugreifen: Ernst-Jürgen Dreyer,

14 Vgl. a. a. O., S. 36-38.

der uns bereits im dritten Kapitel begegnete, alludiert in seinem Buch *Goethes Ton-Wissenschaft*¹⁵ auf den Begriff der Tonmonade, den Goethe von Christian Heinrich Schlosser übernommen haben soll.¹⁶ Die Tonmonade sei

der Leibnizenschen Monade nachgebildet. Wie diese eine denkbar kleinste Einheit darstellt und doch schon alle Entwicklungsmöglichkeiten potentiell in sich tragen soll – so auch die Tonmonade. Den Akkorden gegenüber ist der *Einzelton* die denkbar kleinste Einheit.¹⁷

Und dieser sei

als ‚Tonmonade‘ [...] ein gleichsam vororganisches Lebewesen, bereit, auf den mindesten Wechsel der Bedingung entweder sich gegen eine unerreichliche Periphere hin auszudehnen oder aber sich gegen einen unerreichlichen Mittelpunkt hin zusammenzuziehen [...] –: ‚welch einem der ‚Dur-‘, und ‚welch anderem der ‚Mollton‘ entspricht und ‚entspringt‘.¹⁸

Weniger spekulativ dagegen klingen die Theorien Charles Seegers und Philip Taggs, die das musikalisch Kleinste bzw. Kleine im Begriff des Musems aufgehoben wissen wollen. Seeger, US-

15 Vgl. Ernst-Jürgen Dreyer, *Goethes Ton-Wissenschaft. Vom Ursprung der Musik. Die Tonmonade. Vom Tod der Musik*, Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1985, S. 51 ff.

16 Vgl. dazu auch Dieter Borchmeyer, „Eine Art Symbolik fürs Ohr“. *Goethes Musikästhetik*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg 2002, S. 423 f. (Stiftung für Romantikforschung, Band 21).

17 Dreyer, *Goethes Ton-Wissenschaft* (Anm. 15), S. 52.

18 A. a. O., S. 71.

amerikanischer Komponist, Musikwissenschaftler und zeitweiliger Gatte der Komponistin Ruth Crawford Seeger, ersinnt den Begriff des Musems in seinem 1960 veröffentlichten Aufsatz *On the Moods of a Music-Logic*.¹⁹ Dort sucht er das kleinste sinnlose²⁰ musikalische Teilchen, eine Art Musik-Phonem, zu bestimmen: „a music-phoneme, a single tone (toneme) or beat (rhythmeme) or, better, tone-beat (museme?).“²¹ Das Musem, in dem Tonem und Rhythmem sich zu einer Einheit verbinden, ist also der einzelne Ton mit seiner bestimmten Frequenz und Dauer. Mehrerer solcher Musik-Phoneme können sodann, so fährt Seeger fort, sich zu musikalischen Morphemen – etwa zu einem Motiv – vereinigen. Dabei bedarf es jedoch immer mindestens dreier Museme, um ein musikalisches Morphem zu konstituieren. Denn ein solches – wir könnten es „Muphem“ taufen – sei bereits ein „musicological mood“, ein musikalisch-logischer Modus, der, wolle er „[b]oth variance and invariance“²² abbilden, sich aus mindestens drei Funktionen (Seeger spricht von „components“) und demnach aus mindestens zwei Funktionen (Seeger spricht von „progressions“) zusammensetzen müsse. Doch dazu später mehr.

19 Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, in: *Journal of the American Musicological Society* (1960) 13, No. 1/3.

20 Seeger spricht vom „smallest and meaningless unit of signalling.“ (A. a. O., S. 229.) Wir übersetzen „meaningless“ oben mit „sinnlos“, obwohl auch „bedeutungslos“ möglich wäre; und zwar aus dem Grund, dass wir, wie wir bereits im dritten Kapitel darlegten, unsere Arbeit als eine verstehen, die zwar musikalischen Sinn verhandelt, nicht aber musikalische Bedeutung. Vgl. dazu S. 79 f. der vorliegenden Arbeit.

21 A. a. O., S. 229. Vgl. dazu auch Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, London und New York 1992, S. 75.

22 Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic* (Anm. 19), S. 238.

Was bei der Lektüre Seegers Aufsatzes leicht übersehen werden kann, ist ein kleines Zeichen: Das Fragezeichen nach dem Wort Museum: „museme?“ Ist dieses also vielleicht doch kein Musik-Phonem? Ganz sicher schien Seeger sich dessen offenbar nicht zu sein. Seine Zweifel dürften sich in den 17 Jahren bis zur veränderten Neuauflage des Essays in *Studies in Musicology, 1935-1975*²³, seinen gesammelt edierten Schriften, jedenfalls so weit vermehrt haben, dass nicht nur besagte Passage getilgt wurde, sondern das vormalige phonematische Museum nunmehr überhaupt sein Gesicht wandelt, zu einem morphematischen, einem Musik-Morphem wird: „A unit of three components – three tone beats – can constitute two progressions and meet the requirements for a complete, independent unit of music-logical form or mood in both direction and extension. [...] It can be regarded as [...] a music morpheme or musems [sic].“²⁴

Auf genau diese Passage des Essays Zweitdruck rekurriert der britische Musikwissenschaftler Philip Tagg, der zweite sich mit dem Museum befassenden Autoren.²⁵ Die Unterschiede zu Seeger sind indes

23 Charles Seeger, *Studies in Musicology, 1935-1975*, Berkeley, Los Angeles und London 1977.

24 A. a. O., S. 76. Es verwundert, dass gleich zwei Autoren offensichtlich davon ausgingen, dass der Nachdruck des Essays Seegers mit der Erstfassung identisch ist. Tagg und Raymond Monelle schreiben beide fälschlicherweise die obige Passage, die in der Erstfassung nirgendwo zu finden ist – und die sie obendrein fehlerhaft zitieren –, nicht nur dem Zweitdruck, sondern auch der Erstfassung zu. Vgl. Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 8), S. 232 und Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music* (Anm. 21), S. 12 und 286.

25 Das Taggsche Konzept des Musems findet seine Anwendung in der semiotischen Analyse von Populärmusik in Jan Hemming, *Methoden der Erforschung populärer Musik*, Wiesbaden 2016, S. 170-185. Eine Rezension seines Buches findet sich in Steffen Just, *Jan Hemming, Methoden der Erforschung populärer Musik (Systematische Musikwissenschaft)*, in: ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie) 15/2, 2018, S. 231-238, [online] URL:

eklatant. Weder handle es sich beim Museum um eine abstrakte, gleichsam logische Einheit. Ein Museum sei vielmehr ein semantisches Gebilde²⁶, das als eine „culturally specific musical structure“ von den „different members of the same music-making community“²⁷ identifizierbar und reproduzierbar sein müsse. Ferner müsse es „also be recognisable as having a consistently similar function when heard by different members of the same general music culture to which the musicians producing that structure also belong.“²⁸ Doch müsse es sich bei einem Museum keinesfalls um ein aus drei Tönen bestehendes Gebilde handeln. Selbst ein einzelner Ton könne ein Museum darstellen – sofern er Sinn erzeugt. Als Beispiel für solch ein „single-note-museum“ führt Tagg den Röhrenglockenschlag in der vierten Sekunde der Titelmusik zu Monty Pythons *Flying Circus* an.²⁹

In seinem Essay *Musical meanings, classical and popular. The case of anguish*³⁰ exemplifiziert Tagg das Konzept des Museums an zwei Akkordtypen, die er, da sie aus einer Vielzahl an gleichzeitig erklingenden Tönen bestehen, an anderer Stelle als „Museum Stack[s]“³¹, als „Museum-Stapel“ oder „-Haufen“ bezeichnet: den Molldreiklang mit

<https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/976.aspx> [abgerufen am 27.12.2021].

26 Vgl. Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music* (Anm. 21), S. 286.

27 Philip Tagg, *Musical meanings, classical and popular. The case of anguish*, revidierte englische Fassung des auf italienisch erschienenen Textes in Jean-Jacques Nattiez (Hg.), *Enciclopedia della musica*, Bd. 5, Turin 2001, S. 1037-1064, [online] URL: <https://tagg.org/articles/xpdfs/museumuse.pdf> [abgerufen am 27.12.2021], S. 3.

28 Ebenda.

29 Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 8), S. 235.

30 Vgl. Fußnote 27.

31 Vgl. a. a. O., S. 235.

hinzugefügter großer None und den halbverminderten Septakkord.³² Diese beiden Akkordtypen werden nun daraufhin geprüft, in welchen Werken sie „anguish“ – also Qual, Kummer, Leid, Schmerz, Angst oder Pein – ausgedrückten. Tagg weiß mit einem reichen Arsenal an Beispielen aufzuwarten: Neben William Byrds *Mass for Four Voices* aus den Jahren 1592/93 führt er Werke an von Purcell, Bach, Schubert, Wagner, Aerosmith, Deep Purple, Ennio Morricone und einer ganzen Reihe weiterer Komponisten und Bands. Nie aber ist es der Akkord in seiner Strukturiertheit, nie auch der Akkord als syntaktische Einheit, den Tagg hier erkundet. Die Akkorde der Taggschen Analyse sind semantische Einheiten, sie sind über die immanenten Werkstrukturen hinausgehende bedeutungsgenerierende „minimal units of musical meaning“.³³ Daher gelte es denn auch, die prosodischen Aspekte – „timbre, diction, intonation, volume, facial expression, gesture, etc.“³⁴ – zu berücksichtigen. Schließlich würden die ersten drei Noten einer Nationalhymne anderes bedeuten, wenn sie von einem Sinfonieorchester gespielt würden, als wenn zwei Betrunkene sie auf dem Kazoo und Akkordeon zum Besten gäben und ihre Darbietung zusätzlich mit Bebop Akkorden und Techno Drum Loops unterlegten.³⁵

Letztlich ist das Taggsche Konzept des Musems, wie überhaupt seine analytische Methode, Ausdruck seiner Kritik an der Prävalenz syntaktisch ausgerichteter musikalischer Analysen. Er schreibt: „In

32 Vgl. hierzu und im Folgenden Tagg, *Musical meanings, classical and popular* (Anm. 27), S. 4-17.

33 A. a. O., S. 2.

34 Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 8), S. 233.

35 Vgl. Tagg, *Musical meanings, classical and popular* (Anm. 27), S. 2.

short, musical semantics and pragmatics need to be prioritised and conventional musicology's obsession with syntax needs to take a back seat in order to redress the semiotic balance.³⁶ Kurzum: Was Seeger und Tagg vereint, ist allenfalls der Begriff selbst, nicht aber dessen Bestimmung. Im Übrigen hält Tagg keineswegs dafür, eine solche vorweisen zu können: „However, it is clear that we are still a long way from defining ‚museme‘“.³⁷ An anderer Stelle schreibt er: „I've given the term no conclusive definition, simply because I can't.“³⁸

Bei aller Bescheidenheit Taggs: Es ist seiner Schriften Lohn, dass der Begriff des Musems „wiederentdeckt“ und so dem musiktheoretischen Denken erneut zuteilwurde. Und doch wollen wir weder den semantischen Bedeutungsinhalt Taggs adoptieren, noch ihm darin nachzutun, auf eine Definition von „Museum“ zu verzichten. Wir fassen den Begriff wie folgt: *Museme sind die kleinsten sinnunterscheidenden musikalischen Einheiten.*³⁹ Damit folgen wir dem Beispiel Seegers, der „Museum“ zunächst noch als Musik-Phonem interpretierte. Doch anders als Seeger wollen wir „Phonem“ in der gebräuchlicheren Bedeutung verstanden wissen: nicht als kleinste *sinntragende*, sondern als kleinste *sinnunterscheidende* Lauteinheit einer Sprache.⁴⁰ Das heißt: Ein isoliertes Museum erzeugt keinen musikalischen Sinn. Es divergiert aber von anderen Musemen hinsichtlich seiner Frequenz, Dynamik, Klang-

36 A. a. O., S. 4.

37 A. a. O., S. 17.

38 Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 8), S. 237.

39 Die am Ende des dritten Kapitels eingeführte Definition von „Museum“ als musikalisches Morphem ist also nicht die unsere, sondern die Seegers (wie er sie in der Zweitfassung seines Essays vorträgt) und die Taggs.

40 Bernd Pompino-Marschall, s. V. *Phonem*, in: Helmut Glück und Michael Rödel (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart 2016, S. 511.

farbe und Dauer⁴¹ und hat folglich, als eine sich potentiell von anderen kleinsten musikalischen Einheiten unterscheidende Einheit, gleichwohl Teil an einer musikalischen Sinnbildung, insofern diese durch das Verhältnis mindestens zweier Elemente zustande kommt.



Abb. 26: Ein isoliertes Museum, eigene Darstellung.

Abb. 26 mag dies verdeutlichen. Einem Hörer, dem die latenten Elemente nicht gewärtig sind, der also weder um die Vorzeichen noch um die Taktart oder die Vortragsbezeichnung weiß, hört einen isolierten Einzelton: ein c^1 . Diesem könnte letztlich alles Erdenkliche folgen: ein abendfüllendes Stück für vierzig in Neunteltönen gestimmte Klaviere genauso wie eine kurze tonale Erkennungsmelodie einer Fernseh-

41 Die Nomenklatur Seegers ließe sich erweitern: Neben den Begriffen des „Tonems“ und „Rhythmems“, mit denen die Anzahl der Schwingungsperioden pro Sekunde resp. die Dauer eines Klangereignisses bezeichnet werden, könnte man überdies die Begriffe „Dynamem“ und „Timbrem“ einführen, die dementsprechend die Amplitude resp. die Schwingungsform eines Klangereignisses bezeichnen. Tonem, Rhythmem, Dynamem und Timbrem sind als solche nicht hörbar; sie gehören dem Bereich der Sub-Musemik, des Untergestalthaften, dem, mit Roman Jakobson gesprochen, Bereich der „distinktiven Merkmale“ an. Jakobson schreibt in ders. und Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Den Haag und Paris ²1971, S. 31: „The distinctive features are aligned into simultaneous bundles called phonemes; phonemes are concatenated into sequences“. Das Musik-Phonem, das Museum, setzt sich, genauso wie sein linguistisches Korrelat, aus distinkten Merkmalen zusammen. Indessen ließen sich die Phänomene, die Seeger zu vermitteln sucht, auch mit den Begriffen aus Kapitel 4 umschreiben: Ein Tonem entspräche einer musikalisch instantiierten Struktur im Parameter-Zeit-Feld der Frequenzen; ein Rhythmem einer musikalisch instantiierten Struktur im Parameter-Zeit-Feld der Dauern usw.

serie. Mit dem Ton als solchem, als einem seiner Umgebung entrisse-
nen, ist also wenig anzufangen. Wohl aber sind ihm bestimmte Charak-
teristika eigen: Seine Frequenz beträgt, sofern der Kammerton a^1 bei
440 Hertz liegt, annähernd 261,626 Hertz, er ist bei einem Tempo von
MM = 120 eine Viertelsekunde lang, hat vermutlich einen Schalldruck-
pegel von gut 50 Dezibel, und er ertönt auf einem Klavier. In einem
Wort: Das c^1 ist sinnunterscheidend.⁴² Es ist ein Museum.

Werden mehrere Museme kombiniert, sei es in der Vertikalen zu
„Museum-Stapeln“ oder in der Horizontalen zu „museme strings“⁴³, also
zu „Museum-Ketten“ oder „-Schnüren“, so konstituieren sie wahr-
nehmbare und sinntragende musikalische Gestalten: die musikalischen
Morpheme. Diese müssen, so argumentiert Seeger, mindestens drei
Einheiten in sich schließen. So könne zwar auch ein einzelner Ton
„exhibit the tonal functions pitch, dynamics and tone-quality, but
neither their variance nor invariance.“⁴⁴ Er ist „protomorphisch“. Da-
hingegen seien Zweittonfolgen „mesomorphisch“: Veränderungen in
die eine oder andere Richtung ließen sich mit ihnen zwar darstellen,
nicht aber kompliziertere Formen. Denn was wäre, wenn man eine kon-

42 Karl H. Wörner schreibt mit Bezug auf Schumanns Vierte Sinfonie in ders., *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg 1969, S. 31: „In Takt 87 des ersten Satzes der Vierten erklingt völlig unvermittelt ein einziger Ton, ein *es*, in Streichern, Hörnern und Posaunen *sforzato*. Hier wird – vielleicht zum ersten Mal in der abendländischen Musik – der Einzelton zum Thema.“ Kann der einzelne Ton also doch Sinnträger sein? Wir meinen: nein. Schließlich hören wir nicht nur ein *es*, sondern ein *es*, dem 86 Takte vorangingen. Das *es* ist eingebettet in einen syntaktischen Zusammenhang; es bezieht Sinn aus seiner Vermitteltheit, nicht aus seiner vermeintlichen Vereinzelung.

43 Vgl. Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 8), S. 238.

44 Seeger, *On the Moods of a Music-Logic* (Anm. 19), S. 237. Vgl. im Folgenden S. 237 f.

vexe oder konkave Linie, wie wir sie in Kapitel 5.1 abgebildet haben, nachzuzeichnen wüsste? Es fehlte ein dritter Ton, etwa ein auf die Tonfolge $c^1 - f^1$ folgendes c^1 .⁴⁵ Erst Dreitongruppen also sind „morphisch“, denn erst mit ihnen lassen sich, wenn auch bloß einfache, so doch vollständige Formen darstellen.

Vielleicht, so wollen wir zu bedenken geben, reichten zwei Töne jedoch bereits aus, um ein musikalisches Morphem zu konstituieren. Immerhin lassen sich genügend Beispiele anführen, in denen Zweitongruppen die konstitutiven Bestandteile der jeweiligen Komposition darstellen, durchaus also als wahrnehmbare und sinntragende musikalische Gestalten ausgewiesen werden dürften. Wie anders wollte man die Zweitongruppen im zweiten Satz der *Variationen für Klavier* von Anton Webern bezeichnen denn als Gestalten? Als mesomorphe Fast- oder Noch-nicht-Gestalten? Vielleicht, so wäre weiter einzuwenden, ist der Umstand, dass so und so viele Töne aufeinander folgen, gar nicht entscheidend für die Beantwortung der Frage, was ein musikalisches Morphem ausmache. Schließlich könnten selbst 100 aufeinanderfolgende Töne mit einem Computer in fünf Millisekunden abgespielt werden. Man vernähme ein gerade noch wahrnehmbares Klickgeräusch. Und vielleicht, so könnte man nach den beiden vorgebrachten Einwänden folgern, wäre daher vielmehr nach der minimalen und maximalen Dauer der musikalischen Morpheme zu fragen.

45 Seeger spricht in diesem Zusammenhang von „Zentrität“. Vgl. Seeger, *On the Moods of a Music-Logic* (Anm. 19), S. 238.

In diesem Zusammenhang sei auf den von Philip Tagg geprägten Begriff der „extended present“⁴⁶, der erweiterten Gegenwart⁴⁷, verwiesen. Diese dauere zwischen einer und acht Sekunden.

It can be understood as lasting roughly as long as it takes a human being to breathe in and out, or the duration of a long exhalation, or of a few heartbeats, or of enunciating a phrase or short sentence, i. e. the duration of a musical phrase, or of a short pattern of gestures or dance steps. Such immediate, present-time activities usually last, depending on tempo plus degree of exertion, for between around one and eight seconds of external, ‚objective‘ time⁴⁸

– eine Schätzung, die Tagg auf eigens vorgenommenen Zeitmessungen einer „großen Anzahl“ an Musemen und musikalischen Phrasen stützt und die daher nicht als fadenscheinig oder abstruse Spekulation abgetan werden dürfe.⁴⁹

Gewiss, das Argument hinkt, denn über die Zeitmessungen, über die man gern mehr erfähre, bewahrt Tagg Stillschweigen. Gleichwohl wird man ihm intuitiv beipflichten wollen, als die meisten musikali-

46 Vgl. Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 8), S. 272.

47 Abseits der Musikwissenschaft findet sich das Konzept der erweiterten Gegenwart bei Nicolai Hartmann in ders., *Philosophie der Natur. Abriß der speziellen Kategorienlehre*, Berlin 1950, S. 197. Unter erweiterter Gegenwart versteht Hartmann jenes „Jetzt“, das „nicht die Dauer des wandernden Jetzt [hat], das die Zeitpunkte realzeitlich durchläuft, sondern die beschränkte Dauer des flüchtig-einmaligen und dann auf immer zum Vergangenen entgleitenden Jetzt. [...] Diese erweiterte Gegenwart bildet die Plattform, auf der das erlebende Subjekt sich jederzeit stehend findet, mit der es vorrückt, von der aus es die Geschehnisse heranziehen und abziehen sieht, von der es aber auch weiterhin in die Zeit hinausguckt.“

48 Vgl. Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 8), S. 272.

49 Vgl. a. a. O., S. 273.

schen Phrasen – wie auch die meisten Motive und Melodien – wohl selten weniger als eine Sekunde und kaum mehr als acht Sekunden dauern dürften. Wir wollen uns daher den Begriff der erweiterten Gegenwart zu Eigen machen und konstatieren, dass die minimale und maximale Dauer eines musikalischen Morphems den Grenzen der erweiterten Gegenwart entspricht. In den Bereich der Morphematik – die, folgte man unserem obigen Vorschlag, auch als „Muphemik“ bezeichnen wäre – fallen folglich musikalische Morpheme mit einer Dauer von einer bis acht Sekunden, mithin musikalische Gestalten, die von der Roadschen „Sound Object Scale“ in den unteren Bereich der „Meso Time Scale“ hineinragen. So zum Beispiel die Oberstimme der ersten zwei Takte der ersten Klaviersonate Beethovens (vgl. Abb. 27), die in der Aufnahme von Daniel Barenboim aus dem Jahr 1984⁵⁰ 2,1 Sekunden dauern. Und so auch jene Gestalten der Neuen Musik, die Christian Utz und Dieter Kleinrath als „Klangereignisse“⁵¹ bezeichnen und deren es vier Arten gibt:

„Akkorde[]“ (blockartige homophone Klangereignisse), „Flächen“ (blockartige, relativ homogene Klangereignisse mit komplexerer Innenstruktur als Akkorde), „Gewebe[]“ (stärker heterogene, meist mehrschichtige, jedoch vorwiegend zuständige Klangereignisse) und „Felder[]“ (heterogene, mehrschichtige, vorwiegend entwicklungsartige Klangereignisse).⁵²

50 Vgl. Fußnote 1.

51 Vgl. Christian Utz und Dieter Kleinrath, *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik*, in: Jürgen Blume und Konrad Georgi (Hg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009, Mainz 2015*, S. 564–596.

52 A. a. O., S. 575.



Abb. 27: Ludwig van Beethoven, 1. Klaviersonate, Takte 1-2, rechte Hand.

Wenn wir der Motive, Melodien, Phrasen, der Akkorde, Flächen, Gewebe und Felder, wenn wir solch musikalischer Morpheme nicht nur eines, sondern mehrere betrachten, sind wir dann bereits im Bereich der Formenlehre bzw. Syntax angelangt? Noch nicht ganz, denn zwischen dem Bereich der Morphematik und dem der musikalischen Syntax liegt der Bereich der Morphosyntax, der Bereich des Nicht-Mehr und des Noch-Nicht: Nicht mehr steht das einzelne Morphem im Mittelpunkt, und noch geht es nicht um großformale Zusammenhänge. Vielmehr handeln morphosyntaktische Analysen von mesoformalen Zusammenhängen, mithin von Gestalten und deren Vereinigungen zu Gestaltgruppen oder -verbänden, die „ranging from smaller units within the extended present, through longer periods incorporating two or more segments, to complete episodes like the entire 17-second cycle of dance movements.“⁵³ Insofern korrespondiert die Morphosyntax dem Roadschen Mesobereich, in dem „[m]elodic, harmonic, and contrapuntal relations happen [...], as do processes such as theme and variations, and many types of development, progression, and juxtapo-

53 Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 8), S. 285.

sition“⁵⁴ und zu dem, so Tagg, musikalische Gebilde gerechnet werden, die zwischen einer und sechs erweiterten Gegenwarten, grob gesagt: zwischen einer Sekunde und einer Minute dauern.⁵⁵ Ein Großteil solcher Gebilde dürfte die Dauer eines einzelnen Klangereignisses somit übersteigen. Entsprechend erweitern Utz und Kleinrath ihre Phänomenologie um die morphosyntaktischen Konzepte der „Klangfolge“ und „Klangtransformation“. Unter Klangfolgen verstehen sie „die Sukzession distinkter Klangereignisse“, unter Klangtransformationen „metamorphosenartige Verwandlungen nicht klar abgegrenzter Klangereignisse“.⁵⁶ Als Beispiel für eine Klangfolge – und das heißt hier: für mehrere morphosyntaktisch vermittelte Mupheme – wollen wir die ersten acht Takte aus dem ersten Satz der ersten Klaviersonate Beethovens anführen (vgl. Abb. 28).

Abb. 28: Klangfolge: Ludwig van Beethoven, 1. Klaviersonate, Takte 1-8.

54 Roads, *Microsound* (Anm. 4), S. 14.

55 Vgl. a. a. O., S. 281.

56 Utz und Kleinrath, *Klangorganisation* (Anm. 51), S. 573.

Oberhalb der Morphosyntax liegt die Syntax, der Bereich der Makroform, der großformalen Anlage des jeweiligen Werkes. Syntaktische Analysen untersuchen, welcherart die Beziehungen der sich zu Gruppen oder Verbänden zusammenfügenden Motive, Melodien, Phrasen, Akkorde, Flächen, Gewebe und Felder sind, wie die morphosyntaktischen Klangfolgen und -transformationen eines Werkes korrelieren, gar wie sich „allgemeine Prinzipien, eventuell gar ‚Regeln‘ bzw. eine ‚Logik‘ aus ihnen ableiten lassen, die einsichtig machen, dass ihre Abfolge nicht willkürlich ist“⁵⁷ – kurz: sie versuchen, die Konstruktionsprinzipien musikalischer Form zu ermitteln. Darin gleicht der Bereich der Syntax dem Roadschen Makrobereich, der „corresponds to the notion of form, and encompasses the overall architecture of a composition.“⁵⁸ Hier wie dort geht es also um die formalen Zusammenhänge des ganzen Werkes. Und dessen durchschnittliche Dauer liegt meist, so vermutet Roads, bei etwa einer Kilosekunde (16 Minuten und 40 Sekunden) – in jedem Fall aber oberhalb einer Hektosekunde (eine Minute und 40 Sekunden)⁵⁹ und unterhalb einiger Stunden.⁶⁰

57 A. a. O., S. 580.

58 Roads, *Microsound* (Anm. 4), S. 11.

59 Oberhalb der Kilosekunde liegt die Megasekunde mit einer Dauer von 10^6 Sekunden, also 1.000.000 Sekunden. Dies entspricht 11 Tagen, 13 Stunden, 46 Minuten und 40 Sekunden. Gibt es, so wollen wir einmal fragen, einen Komponisten, dessen Œuvre eine Megasekunde umfasst? Wie stünde es um das Gesamtwerk Wolfgang Rihms? Die Universal Edition verzeichnet 403 seiner Werke: Universal Edition, *Wolfgang Rihm. Works by Wolfgang Rihm*, [online] URL: <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599> [abgerufen am 27.12.2021]. Bei einer durchschnittlichen Werkdauer von ca. 41 Minuten würde Rihms Œuvre eine Megasekunde füllen.

60 Als Beispiele für Werke, die den oberen Grenzbereich der „Macro Time Scale“ markieren, führt Roads den *Ring der Nibelungen*, Stockhausens Oper *Licht*, die

Die vier Bereiche Musemik, Muphemik, Morphosyntax und Syntax sind nicht starr voneinander geschieden. Sie gehen ineinander über, bilden Schnittmengen, haben ambivalente Zwischenzonen. Zudem sind sie interdependent. Veränderungen auf der einen Ebene wirken sich auf die anderen Ebenen aus. Doch müssen solcherart Verwicklungen keineswegs den Schemata einfacher linearer Funktionen (beispielsweise $f: x \rightarrow y$) folgen, etwa dergestalt, dass eine Reduktion der Anzahl an Musemen zugleich die Anzahl an Muphememen reduzierte. Ja, die Beschaffenheit eines Bereiches kann bisweilen sogar konträr zu der eines anderen Bereiches stehen. Utz und Kleinrath formulieren das so:

Mikro- und makroformale Organisation müssen sich [...] keinesfalls entsprechen: So kann eine makroformale Klangtransformation aus ‚Akkorden‘ oder ‚Flächen‘ bestehen, die zwar auf der mikroformalen Ebene deutlich voneinander unterschieden werden können, makroformal jedoch transformatorisch ineinander greifen [...]. Umgekehrt können auf mikroformaler Ebene transformatorisch angelegte Felder in eine makroformale Klangfolge gebracht werden, indem sie (etwa durch Generalpausen) explizit voneinander abgegrenzt werden.⁶¹

Hinzu kommt, dass

„Klangereignisse, Klangfolgen und Klangtransformationen [...] je nach analytischer Perspektive auf verschiedenen Dimensionen der Struktur

Vorstellungen des japanischen Kabuki Theaters und die abendfüllenden Riten Jean-Claude Eloys an. Vgl. Roads, *Microsound* (Anm. 4), S. 11.

61 Utz und Kleinrath, *Klangorganisation* (Anm. 51), S. 575 f. Zu Teilen kursiv im Original.

oder Form wahrgenommen bzw. konzipiert werden [können], von der Mikrozeit bis zur Makrozeit der Großform. Auf mikroformaler Ebene kann etwa die klangfarbliche Veränderung eines einzelnen Tons oder Akkords als ‚Klangtransformation‘ beschrieben werden, Klangereignis und Klangtransformation können also ineinander fallen. Umgekehrt können auf makroformaler Ebene größere formale Abschnitte oder auch ganze Werke als ein einziges Klangereignis [...] aufgefasst werden.⁶²

Worauf Utz und Kleinrath zielen und wovon wir bereits im zweiten Kapitel sprachen, ist dieses: Die Methode zeitigt das Ergebnis. Eine musematische Analyse wird folglich zu anderen Ergebnissen gelangen als eine morphematische, eine morphosyntaktische wiederum andere Ergebnisse hervorbringen als eine syntaktische. Erst eine Analyse, die Musemik, Morphemik, Morphosyntax und Syntax zu gleichen Teilen berücksichtigte, wäre streng genommen imstande, Aussagen über die Faktur eines musikalischen Werkes oder, wenn man so will, über das Werk in seiner gesamten immanenten Verfasstheit zu treffen.

Nach dem bisher Gesagten wollen wir, den ersten Teil dieses Kapitels abschließend, unsere Definition von musikalischer Morphologie vom Ende des dritten Kapitels modifizieren. Wir fassen Morphologie nunmehr wie folgt: *Die musikalische Morphologie untersucht musikalische Gestalten und Strukturen und beabsichtigt musikalischen Sinn offenzulegen, indem sie die Mupheme untersucht. Unter Muphemen seien jene sinntragenden musikalischen Gestalten verstanden, die zwischen einer und acht Sekunden dauern und die sich zusammensetzen*

62 A. a. O., S. 573.

aus den kleinsten sinnunterscheidenden musikalischen Einheiten, den Musemen.

2.

In Vorbereitung auf die Beschreibung musikalischer Morpheme in den nachfolgenden zwei Kapiteln möchten wir nunmehr die Frage nach der Gestalten Eigenschaften, mithin nach deren Gestaltetheit zu beantworten suchen. Wir fragen also: Auf welche Arten lassen sich Museme zu Morphemen verbinden, die alsdann mit anderen Morphemen in morphosyntaktische oder syntaktische Beziehungen treten? Die Antwort darauf findet sich abermals in Seegers Essay *On the Moods of a Music-Logic*.

Dort konzipiert Seeger zwölf grundlegende Gestaltungstypen, die er, entsprechend der Anzahl der zwischen den Funktionen sich einstellenden Funktionen, als binäre oder ternäre Modi bezeichnet.⁶³ Jeder dieser Modi bildet die Verhältnisse ab zwischen den Werten der vier „simple functions“ „pitch, loudness, tempo and proportion“⁶⁴, also zwischen Tonhöhen, dynamischen Werten, Tondauern und rhythmischen Werten.⁶⁵ Und da die den Modi innewohnenden Verhältnisse, genauer: die Proportionen zwischen zwei Tönen, Dynamikwerten, Tondauern und rhythmischen Werten grundsätzlich größer, kleiner oder gleich 1 sein können⁶⁶, artikulieren sie das basale musikalische Prinzip

63 Vgl. Seeger, *On the Moods of a Music-Logic* (Anm. 19), S. 239.

64 A. a. O., S. 230.

65 Wenn wir oben von Tondauern *und* rhythmischen Werten sprechen, dann folgen wir damit der Ausdrucksweise Seegers, der Rhythmus und Tempo klar voneinander scheidet. Vgl. a. a. O., S. 243.

66 Um das an einem Beispiel zu verdeutlichen: Folgt auf einen Ton mit einer

von Spannung und Entspannung: „Rising in pitch is somewhat like getting louder or faster; higher pitch, greater loudness, faster tempo are more ‚tense‘. Music, thus, is a pattern of tense and ‚detense‘ events on all levels.“⁶⁷

Rufen wir uns an dieser Stelle nochmals die Unterscheidung Eugene Narmours vom „principle of registral direction“ und dem „principle of intervallic difference“ ins Gedächtnis.⁶⁸ Ersteres macht Angaben zur Intervallrichtung, zweiteres zur Intervallgröße. Die musikalische Analyse hat also stets zwei Perspektiven Rechnung zu tragen und kann sich mal auf die eine, mal auf die andere verlegen. Genau diesem Grundsatz folgt Seeger. Auch er unterscheidet Intension und Extension der musikalischen Modi und belegt diese mit den Begriffen der „variance of direction of progression“⁶⁹ und der „variance of extent of progression“⁷⁰, die wir im Folgenden als direktionale resp. extensionale Varianz bezeichnen.

Frequenz von 440 Hertz ein Ton mit einer Frequenz von 441 Hertz, so ist das Verhältnis zwischen den beiden Tönen 441:440 oder 1,002:1 – größer als 1. Folgt auf einen Ton mit einer Frequenz von 440 Hertz dagegen ein Ton mit einer Frequenz von 439 Hertz, so ist das Verhältnis zwischen den beiden Tönen 439:440 oder 0,997:1 – kleiner als 1. Folgte einem Ton mit 440 Hz ein Ton mit derselben Frequenz, wäre das Verhältnis 1:1 – gleich 1.

67 Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music* (Anm. 21), S. 76.

68 Vgl. S. 253 f. der vorliegenden Arbeit.

69 Vgl. Seeger, *On the Moods of a Music-Logic* (Anm. 19), S. 239.

70 Vgl. a. a. O., S. 246.

























Spannung				Entspannung				
Symbol	Kurve	Stufe	Ton	<i>binär</i>	Ton	Stufe	Kurve	Symbol
++			A . . .	δδ	a . . .			--
+-			B . . .	δo	b . . .			-+
+++			C . . .	<i>ternär</i> δδδ	c . . .			---
++-			D . . .	δδo	d . . .			--+
+-+			E . . .	δoo	e . . .			-++
++-			F . . .	δoδ	f . . .			-+-

Abb. 29: Die zwölf grundlegenden Modi direktionaler Varianz, in Anlehnung an Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, in: *Journal of the American Musicological Society* (1960) 13, No. 1/3, S. 241.

Übergänge		Stufen						
<i>binär</i>								
A		a		$\delta\delta$	A	<i>m mf f</i>	a	<i>m mp p</i>
B		b		δo	B	<i>m mf m</i>	b	<i>m mp m</i>
<i>ternär</i>								
C		c		$\delta\delta\delta$	C	<i>m mf f ff</i>	c	<i>m mp p pp</i>
D		d		$\delta\delta o$	D	<i>m mf f m</i>	d	<i>m mp p m</i>
E		e		δoo	E	<i>m f mf m</i>	e	<i>m p mp m</i>
F		f		$\delta o\delta$	F	<i>m mf mp m</i>	f	<i>m mp mf m</i>

Abb. 30: Applikation der zwölf Modi auf den Bereich der Dynamik, in Anlehnung an Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, in: Journal of the American Musicological Society (1960) 13, No. 1/3, S. 242.

Abbildung 29 zeigt die „twelve basic moods in terms of tonal progression“, die zwölf grundlegenden Modi direktonaler Varianz. Einfacher ausgedrückt: Hier werden sämtliche Zusammensetzungen steigender und fallender Intervalle zu Drei- und Viertongruppen durch-exerziert. Abbildung 30 zeigt die Applikation der zwölf Modi auf den Bereich der Dynamik.⁷¹

Auf nur zwei Zeichen basiert die gesamte Darstellungsmethode Seegers: δ und o . Das Zeichen δ indiziert eine Veränderung in eine bestimmte Richtung, das Zeichen o eine Veränderung in die entgegengesetzte Richtung. Und so wie es eben zweier Töne bedarf, um ein Inter-

71 Seeger notiert in seiner Abbildung unten rechts in Reihe „f“ fehlerhaft zweimal *mp*: *m, mp, mp, m*. Wir haben das korrigiert und schreiben *m, mp, mf, m*.

vall zu bilden, so bedarf es auch zweier Elemente, um eine Veränderung in die eine oder andere Richtung zu bewirken. Das soll besagen: Beide Zeichen stellen bereits Verhältnisse dar, nämlich solche zwischen zwei Elementen – oder in den Worten Hjeltslevs: zwischen zwei Funktiven.

Wofür genau die Zeichen stehen, dies ist jedoch noch nicht gesagt. Denn genauso wie δ , so kann auch o für eine Spannungszunahme stehen, also für ein aufsteigendes Intervall, ein Crescendo, ein *Accelerando* oder dergleichen. Und genauso wie o für eine Spannungsabnahme (ein absteigendes Intervall, *Decrescendo*, *Ritardando* usw.) stehen kann, so auch δ . Das heißt, eine aufsteigende Dreitongruppe kann symbolisiert werden von $\delta\delta$ wie auch von oo . Und die ihre Richtung ändernde Funktion δo kann genauso für eine erst auf- und dann absteigende Tongruppe stehen wie auch für eine erst ab- und dann aufsteigende. All dies dürfte aus Abb. 29 hervorgehen. Einzig die Darstellung von Invarianz – von repetierten Tonhöhen, Tonstärken, Tondauern oder Notenwerten – fehlt in der Abbildung. Gleichwohl weiß Seeger es mit einem Symbol und einem Begriff zu belegen: = steht für Invarianz und heißt auch „Tonizität“.⁷²

Neben dem Begriff der Tonizität führt Seeger zwei weitere Begriffe ein: Zentrizität und Dezentrizität, die er beide weiter differenziert, indem er ihnen die Appositionen „primär“, „sekundär“, „positiv“

72 Vgl. a. a. O., S. 236. Seeger arbeitet außerdem noch zwölf grundlegende Modi der rhythmischen Progressionen aus, denen wir oben jedoch nicht nachgehen, da sie, wie wir meinen, die gesamte Darstellungsmethode Seegers auf den Kopf stellen. $\delta\delta$ indiziert nämlich nicht, wie man meinen sollte, eine zweimalige Verkürzung des Notenwertes (z. B. Achtelnote, punktierte Sechzehntelnote und Sechzehntelnote), sondern drei Töne der gleichen Länge. Vgl. S. 243 f.

und „negativ“ voranstellt. So kann sich Zentrizität primär oder sekundär ausprägen. Primäre Zentrizität ist dann gegeben, wenn der erste und letzte Bestandteil (Tonhöhe, Dynamikwert, Tondauer oder Notenwert) eines Modus sich gleichen, so die Tonhöhen der Tonfolge $c^1 - f^1 - c^1$. Sekundäre Zentrizität liegt vor, wenn der erste und mittlere oder der mittlere und letzte Bestandteil eines Modus sich gleichen, so die Tonhöhen der Tonfolge $c^1 - d^1 - es^1 - f^1 - es^1$. Man könnte auch sagen: Die primäre Zentrizität betrifft den Modus als ganzen, die sekundäre Zentrizität nur einen seiner Teile.⁷³ Auch das Phänomen der Dezentrizität wird differenziert, nun aber nicht in eine primäre und sekundäre Ausprägung, sondern in eine positive und eine negative. Positiv dezentral ist ein Modus dann, wenn zwischen dem ersten und letzten seiner Bestandteile eine Spannungszunahme besteht, etwa dann, wenn der letzte Ton einer Tonfolge höher ist als deren erster, wie es auf die Tonfolge $c^1 - d^1 - es^1$ zutrifft. Negativ dezentral ist ein Modus, wenn zwischen dem ersten und letzten seiner Bestandteile eine Spannungsabnahme besteht (z. B. $es^1 - d^1 - c^1$).

Fünf Zeichen (δ , o, +, - und =) und fünf Begriffe (Tonizität, primäre Zentrizität, sekundäre Zentrizität, positive Dezentrizität und negative Dezentrizität) stehen Seeger somit zur Verfügung, um die Gestaltetheiten musikalischer Morpheme hinsichtlich ihrer direktionalen Varianz zu beschreiben. Was diesen fünf Zeichen und Begriffen allerdings nicht zu entnehmen ist, sind die Intervallgrößen. Schließlich ist

73 Auf S. 249 a. a. O. unterscheidet Seeger ferner die „modale Zentrizität“ von der „melodischen Zentrizität“. Liegen der erste und letzte Ton einer Tongruppe eine Oktave auseinander, so wäre gegebenenfalls von „modaler Zentrizität“ zu sprechen, nicht aber von melodischer.

die Dreitongruppe $c^1 - cis^1 - d^1$ genauso positiv dezentral wie die Dreitongruppe $c^1 - f^1 - as^1$.

Hier kommt der Begriff der extensionalen Varianz ins Spiel, mit dem die Größenverhältnisse zwischen den Funktionen der Modi direktonaler Varianz bezeichnet werden. Es geht also, um bei unserem Beispiel zu bleiben, um die Frage: In welchem Verhältnis stehen die zwei aufeinander folgenden Intervalle einer jeden Dreitongruppe? Wenn wir annehmen, dass der Halbton in beiden Dreitongruppen das kleinstmögliche Intervall ist, lässt sich die extensionale Varianz der ersten, aus zwei aufeinanderfolgenden kleinen Sekunden bestehende Dreitongruppe ($c^1 - cis^1 - d^1$) mit dem Verhältnis 1:1 darstellen, jene der zweiten, aus einer Quarte und einer kleinen Terz bestehende Dreitongruppe ($c^1 - f^1 - as^1$) als 5:3. Die erste Dreitongruppe hat, was ihre extensionale Varianz anbelangt, Tonizität, die zweite negative Dezentrität. Mehr noch: Die erste Dreitongruppe vereint einen positiv dezentralen Modus direktonaler Varianz mit einem tonischen Modus extensionaler Varianz, die zweite Dreitongruppe einen positiv dezentralen Modus direktonaler Varianz mit einem negativ dezentralen Modus extensionaler Varianz. Mit einem Wort: Das Zusammenwirken der direktonalen und extensionalen Modi konstituiert die Gestaltetheit der musikalischen Gestalten.

Die folgenden Beispiele, die dem Aufsatz Seegers entnommen sind, dürften die Begriffe der direktonalen und extensionalen Varianz hinlänglich erklären. Abbildung 31 zeigt sechs verschiedene extensionale Ausprägungen eines positiv dezentralen Modus direktonaler Varianz. Abbildung 32 zeigt zuerst drei extensionale Ausprägungen eines ternären tonischen Modus direktonaler Varianz, dann drei extensionale

Ausprägungen eines positiv dezentralen Modus direktonaler Varianz, schließlich drei extensionale Ausprägungen eines negativ dezentralen Modus direktonaler Varianz. Abbildung 33 schließlich zeigt verschiedene quaternäre Modi: anfangs drei extensionale Ausprägungen eines quaternären tonischen Modus direktonaler Varianz mit zwei ineinander verschränkten positiven und negativen Dezentritäten; dann drei extensionale Ausprägungen eines quaternären negativ dezentralen Modus direktonaler Varianz mit zwei ineinander verschränkten positiven und negativen Dezentritäten, usw. Solcherart Verschränkungen sind indes nur eine Möglichkeit, die Modi zu konkatenieren – um genau zu sein: eine von den dreien der Elision, Sukzession und verzögerten Sukzession (vgl. Abb. 34).



Abb. 31: Sechs extensionale Ausprägungen eines positiv dezentralen Modus direktonaler Varianz, in Anlehnung an Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, in: *Journal of the American Musicological Society* (1960) 13, No. 1/3, S. 247.

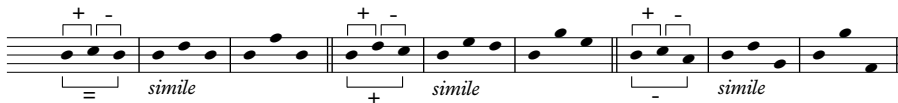


Abb. 32: Neun weitere Ausprägungen der Modi direktonaler Varianz, in Anlehnung an Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, in: *Journal of the American Musicological Society* (1960) 13, No. 1/3, S. 247.

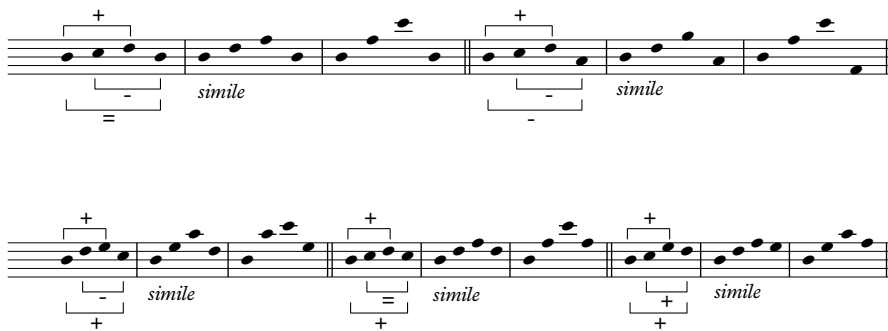


Abb. 33: 15 quarternäre Modi, in Anlehnung an Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, in: *Journal of the American Musicological Society* (1960) 13, No. 1/3, S. 247.



Abb. 34: Die drei Arten der Verschränkungen, in Anlehnung an Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, in: *Journal of the American Musicological Society* (1960) 13, No. 1/3, S. 246.

Von Vielem können wir nunmehr sprechen: von der Gestalten di-rektionalen und extensionalen Varianz, von ihrer Tonizität, ihrer pri-mären und sekundären Zentrität, von positiver und negativer Dezentrität, von Elisionen, Sukzessionen und verzögerten Sukzessionen. Wir können die Gestalten einem der Zeitbereiche zuordnen – dem Mikrobereich, der „Sound Object Time Scale“, dem Meso-, Mega-, Makro-, und Gigabereich – oder aber sie den Bereichen der Musemik, Muphemik, Morphosyntax und Syntax zuweisen. Ferner können wir

Toneme, Rhythmeme, Dynameme und Timbre (vgl. S. 285, Fußnote 41) daraufhin untersuchen, wie sie sich zu Musemen, wie diese sich zu Musem-Stapeln oder Musem-Ketten, diese schließlich sich zu Muphemmen zusammenfügen. Wir können sprechen von protomorphischen, mesomorphischen und morphischen Gebilden, von Klangereignissen, Klangfolgen und Klangtransformation, schließlich von der erweiterten Gegenwart. Eines aber fehlt uns noch: Sprechen zu können von den Geschwindigkeiten der musikalischen Gestalten, mithin von deren Dichte.

Und wieder werden wir fündig bei Tagg. Dieser unterscheidet zwischen diachronischer und synchronischer Dichte.⁷⁴ Mit dem Begriff der diachronischen Dichte referenziert Tagg auf die Anzahl sukzessiver Klangereignisse innerhalb einer bestimmten Zeiteinheit, mit jenem der synchronischen Dichte auf die Anzahl simultaner Klangereignisse innerhalb einer bestimmten Zeiteinheit. Die Anzahl an sukzessiven Klangereignissen solle, so der Vorschlag Taggs, gemessen werden in *npm*: „notes per minute“.⁷⁵ Anders als die geläufige *bpm*-Angabe (beats per minute), die lediglich über das Tempo eines Stückes aufklärte, informiere der *npm*-Wert über die tatsächliche Geschwindigkeit eines Stückes oder Stückausschnittes. „Note“ fasst Tagg übrigens in einem recht weiten Sinne als „any single, discrete sound of finite duration in a piece of music“.⁷⁶

74 Vgl. Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 8), S. 421.

75 Vgl. a. a. O., S. 289 f.

76 A. a. O., S. 595. „Tone“ sei, so fasst Tagg zusammen auf S. 604, ein Spezialfall der „note“: „NOTE with fundamental PITCH.“

Nun wäre allerdings die diachronische Dichte einer einzelnen Gestalt nur in seltenen Fällen mit der Maßeinheit des *npm*-Wertes zulänglich beschrieben. Denn man wollte wohl kaum – und sollte auch nicht – von der Anzahl an Klangereignissen der gesamten, extrem verdichteten *Kammerminiatur* Claus-Steffen Mahnkopfs, die in der Aufnahme durch Ermis Theodorakis 62 Sekunden dauert⁷⁷, auf die diachronische Dichte des einzelnen Klangereignisses schließen. Nicht also die „notes per minute“ wollen wir künftig zählen, um Dichte und Geschwindigkeit⁷⁸ musikalischer Gestalten zu bestimmen, sondern die „notes per second“, die Klangereignisse pro Sekunde. Doch welche „notes“: die aufeinanderfolgenden oder die gleichzeitig erklingenden? Dazu wollen wir den folgenden Vorschlag unterbreiten: Die diachronische Dichte, das heißt die Anzahl an sukzessiv aufeinanderfolgenden Klangereignissen, soll gemessen werden mit dem *hns*-Wert, den *horizontal notes per second*; die synchronische Dichte dagegen wollen wir messen mit dem *vns*-Wert, den *vertical notes per second*.⁷⁹ Ein einsekündiger homophoner Vierklang hätte demnach einen *hns*-Wert von 1 und einen *vns*-Wert von 4, eine Folge von vier Sechzehntelnoten im Tempo MM = 60 einen *hns*-Wert von 4 und einen *vns*-Wert von 1.

Nach all dem bisher Gesagten wollen wir uns abermals Abb. 27 zuwenden. Wir können nun konstatieren: *Abb. 27 zeigt ein denäres Muphem mit einer aus der Elision acht ternärer Mupheme sich zusammen-*

77 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kammerminiatur*, auf: Ermis Theodorakis, *Claus-Steffen Mahnkopf. Piano Works*, NEOS 11207, 2012, CD.

78 Geschwindigkeit ist aufgehoben im Begriff der diachronischen Dichte. Je höher letztere, desto „schneller“ die musikalische Gestalt.

79 „Note“ verstehen wir wie Tagg in einem sehr weiten Sinne: Jedes Klangereignis, dessen Anfang und Ende klar bestimmt werden kann, soll uns „note“ sein.

setzender dezentral positiver direktionaler Varianz, dezentral negativer extensionaler Varianz, einem *hns*-Wert von 2,5⁸⁰ und einem *vns*-Wert von 1.

Die folgende Tabelle mag den Nachvollzug dieser Beschreibung erleichtern.⁸¹

80 Wir gehen aus von einem Tempo mit MM = 120. Zehn Noten innerhalb von vier Sekunden entspricht einem *hns*-Wert von 10/4, also 2,5.

81 Dazu einige erklärende Bemerkungen: 1. Wir folgen dem Beispiel Seegers in Abb. 33 und interpretieren die musikalische Gestalt als aus ineinander verschränkten Dreitongruppen sich zusammensetzende, d. h. wir greifen jeweils den ersten und dritten Ton (c^1 und as^1), dann den zweiten und vierten (f^1 und c^2), dann den dritten und fünften (as^1 und f^2) usw. heraus. Freilich wäre es auch möglich, die Gestalt als aus anderen Einheiten zusammengesetzte zu interpretieren, etwa als aus der Sukzession von Zweitongruppen oder als Verschränkung von Viertongruppen. Man gelangte dann zu anderen Ergebnissen. Die Angaben zu den Intervallen finden sich in der linken Spalte. 2. Wir weichen von Seeger darin ab, dass wir, um die Art der direktionalen und extensionalen Varianz einer Gestalt zu bestimmen, nicht mehr nur das Intervall zwischen deren erstem und letztem Ton bestimmen, sondern die Summe der Intervalle bzw. Intervallverhältnisse aller Dreitongruppen. Jedes Intervall bzw. Intervallverhältnis bekommt, entsprechend der Art der Varianz, einen Wert zugeteilt: +1 für eine positive Dezentrität, 0 für Tonizität, -1 für negative Dezentrität. 3. Unter dem „Intervallverhältnis“ der extensionalen Varianz verstehen wir das Verhältnis eines Intervalls zu dem ihm vorausgehenden. So liegt zwischen den Tönen f^1 und c^2 (zweiter und vierter Ton in Abb. 27) das Intervall einer reinen Quinte, zwischen den Tönen c^1 und as^1 (erster und dritter Ton in Abb. 27) das Intervall einer kleinen Sexte. Da die Quinte kleiner ist als die kleine Sexte, bezeichnen wir die Art der extensionalen Varianz in diesem Fall als negative Dezentrität.

Direktionale Varianz			Extensionale Varianz		
Intervall	Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis*	Art der Varianz	Wert
$c^1 - as^1$	positive Dezentrität	+1	-		
$f^1 - c^2$	positive Dezentrität	+1	r5:k6	negative Dezentrität	-1
$as^1 - f^2$	positive Dezentrität	+1	g6:r5	positive Dezentrität	+1
$c^2 - as^2$	positive Dezentrität	+1	k6:g6	negative Dezentrität	-1
$f^2 - g^2$	positive Dezentrität	+1	g2:k6	negative Dezentrität	-1
$as^2 - f^2$	negative Dezentrität	-1	k3:g2	positive Dezentrität	+1
$g^2 - e^2$	negative Dezentrität	-1	k3:k3	Tonizität	0
$f^2 - f^2$	Tonizität		r1:k3	negative Dezentrität	-1
insgesamt	positive Dezentrität	3		negative Dezentrität	-2

* Wir wählen die üblichen Intervallabkürzungen: r = rein, k = klein, g = groß, 1 = Prime, 2 = Sekunde, usw.

5.3 Gestalten in der Musik vor 1950

Gleich fünf Einwände mag der kritische Leser nach der Lektüre unserer am Ende des vorigen Kapitels vorgetragenen Beschreibung der Abbildung 27 vorbringen: Erstens, der Auftakt bleibt unerwähnt, wie überhaupt jedweder Bezug des Muphems zum Akzentstufentakt. Zweitens, die Hierarchie zwischen den Viertelnoten und den Sechzehnteltriolen wird verschwiegen. Drittens, die Unterteilung des Muphems in acht durch Elision verbundene Mupheme folgt zwar dem Beispiel Seegers, geht aus der Disposition des Muphems selbst aber nicht zwingend hervor. Viertens, die Rede von einem Muphem, das sich aus Muphemem zusammensetzt, indiziert ein noch unvollständiges, ausbaufähiges Begriffssystem. Fünftens, es müsste doch möglich sein, mit dem wohlbekannten Vokabular das Beethovensche Muphem zu beschreiben, etwa als das einen musikalischen Satz einleitende Grundmotiv. Obendrein, genügten die altbewährten Begriffe – Motiv, Phrase, Melodie, Thema, Periode und Episode – nicht allemal, um die musikalischen Gestalten der Musik vor 1950 zu beschreiben?

Der kritische Leser behält Recht: Antworten auf diese Fragen sind wir ihm noch schuldig. Jede einzelne also gilt es im Folgenden zu beantworten. Wir beginnen mit der letzten, indem wir jedem der sechs Begriffe gesondert nachgehen.

Das Motiv ist das kleinste jener „musikalischen Bausteine“, die „das Material zum Bau von größeren Einheiten verschiedener Art“¹ bilden; es ist selten länger als ein oder zwei Sekunden.² Entsprechend seiner Kürze wird ein Motiv „nicht zu viele verschiedene Merkmale aufweisen“³; vielmehr bestimmten „Kontur und Richtung“ sein Gepräge – man könnte auch sagen: Zentral ist nicht die extensionale, sondern die direktionale Varianz.⁴ Entscheidender als die Dauer eines Motivs ist jedoch die „Art seiner Verwendung und Entwicklung“⁵. Schönberg schreibt dazu: „Es manifestiert sich durch ständige Verwendung während eines Stückes, bestehend aus verschiedenen Wiederholungen; manche davon sind unverändert, die meisten variiert.“⁶ Insofern ist das Motiv keine rein morphologische Einheit. Denn niemand wird bei bloßer Betrachtung einer kurzen musikalischen Einheit sagen können: Das ist ein Motiv. Erst der Blick auf die der jeweiligen Einheit vorangehenden und nachfolgenden Gestalten wird die Bestimmung ebenjener Einheit als Motiv rechtfertigen.

Oberhalb des Motivs liegt die musikalische Phrase, die „basic unit[] of meso-durations“⁷, die Schönberg auch als „musikalisches Molekül“⁸ bezeichnet und deren durchschnittliche Dauer vier Sekunden

1 Arnold Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition. Text*, hg. von Rudolf Stephan, Wien 1979, S. 12.

2 Vgl. Philip Tagg, *Music's Meanings. a modern musicology for non-musos*, New York und Huddersfield 2012, S. 284.

3 Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition* (Anm. 1), S. 16.

4 Vgl. dazu Kapitel 5.2 der vorliegenden Arbeit, besonders S. 303-310.

5 Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition* (Anm. 1), S. 15.

6 Arnold Schönberg, *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht. Lehrgang und Glossar*, hg. von Rudolf Stephan, Wien 1972, S. 8.

7 Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 2), S. 283.

8 Vgl. Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition* (Anm. 1), S. 13.

umfasst.⁹ Mitunter findet sich auch die Formulierung, die Phrase sei eine Einheit, die man in einem Atem singen kann.¹⁰ Und innerhalb der Dauer eines Atemzuges können zweifelsohne „gewisse Merkmale mehr als einmal vorkommen“¹¹: „Die motivischen Merkmale erscheinen innerhalb der Phrasen gewöhnlich mehr als einmal.“¹² Des Weiteren sei, wie Schönberg betont, die Rhythmisierung „oft der entscheidende Umstand für die Herstellung einer Phrase.“¹³ In einem Wort: Phrasen sind sich aus Motiven zusammensetzende musikalische Einheiten von wenigen Sekunden, in denen das rhythmische Moment maßgebend ist.

Melodien und Themen setzen sich meist aus mehreren Phrasen zusammen, können aber auch, wenn sie kurz genug sind, mit ihnen in eins fallen. Damit aber sind die Gemeinsamkeiten von Melodie und Thema bereits erschöpft; es überwiegen die Unterschiede, denen Schönberg in *Grundlagen der musikalischen Komposition*¹⁴ ein eigenes Kapitel widmet. Sie lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Melodien, ja die „Vorstellung des Melodischen“ schlechthin ist „eng verbunden mit der von Sangbarkeit. Die Natur und Technik des ursprünglichen musikalischen Instruments, der menschlichen Stimme, bestimmt, was singbar ist“¹⁵ – wobei das Kriterium der Sangbarkeit auch für die Instrumentalmelodie gelte, denn diese solle ebenfalls „so

9 Vgl. Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 2), S. 283.

10 Vgl. z. B. Reinhard Amon, *Lexikon der musikalischen Form*, Wien 2011, S. 276.

11 Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition* (Anm. 1), S. 13.

12 Schönberg, *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht* (Anm. 6), S. 3.

13 Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition* (Anm. 1), S. 13.

14 Vgl. Anm. 1.

15 A. a. O., S. 45. Zu Teilen kursiv im Original.

beschaffen sein, daß sie, in idealem Sinn, gesungen werden könnte, wenn auch nur von einem Sänger von unglaublichen Fähigkeiten.“¹⁶ Sangbarkeit wiederum erwecke

im volkstümlichen Sinn [...] die Vorstellung von langen Noten, glattem Wechsel der Register, wellenartiger Bewegung, die eher stufenweise als in Sprüngen fortschreitet; ferner die des Vermeidens von übermäßigen und verminderten Intervallen, des Festhaltens an der Tonart und ihrer am engsten verwandten Regionen, des Gebrauchs von leitereignen Intervallen einer Tonart, einer langsamen und sorgfältig vorbereiteten Modulation und endlich des vorsichtigen Gebrauchs von Dissonanzen.¹⁷

Zudem halte sich eine Melodie nach dem allgemeinen Verständnis überwiegend im mittleren Register auf und vermeide „schnelle Noten und solche, die eine starke Betonung verlangen“.¹⁸ Kriterien des Unmelodischen dagegen seien „Unausgeglichenheit, Zusammenhanglosigkeit, ungenügende Integration mit der Harmonie oder Begleitung, ein Mangel an Übereinstimmung zwischen Phrasierung und Rhythmus“.¹⁹

Diese volkstümliche Vorstellung des Melodischen, so führt Schönberg aus, sei indes nicht mehr haltbar.²⁰ Die Werke widersprechen ihr.²¹ Und mit ihnen „haben sich im Laufe der Zeit die Begriffe

16 A. a. O., S. 48.

17 A. a. O., S. 45.

18 A. a. O., S. 46.

19 A. a. O., S. 48.

20 Vgl. a. a. O., S. 46.

21 Schönberg verweist auf Werke von Schubert, Brahms, Grieg, Wolf, Mahler, Wagner, Debussy, Richard Strauss, Rossini, Mozart, Beethoven, Auber, Verdi,

bedeutend verändert.“²² Allein, ebendieser reduktionistische und verarmte Melodiebegriff²³, der zurückgeht auf eine „Verquickung der popularisierten Inspirationsidee mit der Neigung des 18. und 19. Jahrhunderts zu einer volkstümlich regelmäßigen, ‚quadratischen‘ Periodenstruktur“ und der „insgeheim als Ausdruck und Symptom – oder als ästhetische Rechtfertigung – einer Tendenz des Melodiehörens zum Schlager“²⁴ erscheint, hält sich hartnäckig bis in unsere Gegenwart hinein. So definiert Philip Tagg die Melodie als „monodic tonal sequence[] perceived as [a] musical statement[] with [a] distinct rhythmic profile [...], pitch contour [...] and tonal vocabulary (mode)“²⁵ und schreibt ihr die folgenden fünf Eigenschaften zu: Erstens, es ist einfach, sie zu identifizieren, anzueignen und zu reproduzieren; zweitens, die Phrasen einer Melodie haben die Dauer eines Atemzuges; drittens, ihre Geschwindigkeit ähnelt der eines mittleren bis sehr langsamen Sprechtempos; viertens, sie ist von ununterbrochenem, fließendem Charakter; fünftens, sie unterscheidet sich von den ihr untergeordneten Begleitstimmen.²⁶

Wenn derlei Kriterien, deren erstem und drittem Schönberg vermutlich besonders vehement widersprochen hätte²⁷, den Gestalttyp der

Mussorgsky, Puccini, Tschaiakowsky, Bizet und Schönberg. Vgl. a. a. O., S. 46-48.

22 A. a. O., S. 48.

23 Vgl. Lars Ulrich Abraham und Carl Dahlhaus, *Melodielehre*, Köln²1982, S. 13.

24 A. a. O., S. 12 f.

25 Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 2), S. 335. Zum Teilen in Majuskelschrift im Original.

26 Vgl. ebenda. Zum hierarchischen Verhältnis von Melodie und Begleitung vgl. Kapitel 5.1 der vorliegenden Arbeit, S. 266.

27 Jedenfalls führt Schönberg Beispiele an, die gerade diesen beiden Kriterien widersprechen, vgl. Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition*

Melodie aber bloß unzureichend erklärten, wie anders wäre letzterer dann zu bestimmen? Schönberg unterbreitet folgenden Vorschlag: „Eine Melodie stellt die Ruhe [die dadurch gestört wurde, dass auf einen ersten Ton ein zweiter folgte, A. K.] durch einen Ausgleich wieder her“, und zwar dadurch, dass sie „Faßlichkeit durch Beschränkung, Klarheit durch Unterteilung“ fördert. „[S]ie wird sich eher durch Fortsetzung als durch Ausarbeitung oder Entwicklung erweitern und nur leicht variierte Motivformen verwenden [...]; auch hält sie sich innerhalb nahe verwandter harmonischer Beziehungen.“ Zudem fielen die rhythmischen Merkmale weniger ins Gewicht, was Schönberg zu der Bemerkung veranlasst, dass die Melodie „zweidimensional genannt werden [könnte], im wesentlichen die Dimensionen des Intervalls und der latenten Harmonie enthaltend.“²⁸ Aus alledem folgert Schönberg: „Alle diese Beschränkungen und Begrenzungen erzeugen diese Unabhängigkeit und Selbständigkeit, um derentwillen eine Melodie keine Zugabe, Fortsetzung oder Ausarbeitung benötigt.“²⁹

Das Thema dagegen sei, so fährt Schönberg fort, „ganz und gar nicht unabhängig und selbständig; im Gegenteil, es ist entschieden an die Konsequenzen gebunden, die daraus gezogen werden müssen“.³⁰ Insofern zielt das Thema darauf, dass „sich ‚Abenteuer‘, ‚schwierige Situationen‘ ergeben werden, die eine Lösung, Ausarbeitung, Entwicklung, einen Kontrast verlangen“.³¹ Darin sei es „einer wissenschaftli-

(Anm. 1), S. 47.

28 A. a. O., S. 49.

29 A. a. O., S. 50. Zu Teilen kursiv im Original.

30 Ebenda.

31 Ebenda.

chen Hypothese ähnlich“.³² Ferner werden in Themen „oft nur entfernt zusammenhängende Segmente im Sinne einer Beiordnung ohne Verbindungsglied einander gegenübergestellt.“³³ Auch sei die „Harmonie eines Themas [...] oft ‚schweifend‘, in Bewegung.“³⁴ Und schließlich mache „die Wichtigkeit der rhythmischen Entwicklung das Thema zu einem dreidimensionalen Problem“.³⁵ Zusammenfassend lässt sich sagen: „Eine Melodie ist gewiß eine einfachere Formulierung als ein Thema.“³⁶

Doch scheint uns der entscheidende Unterschied zwischen Melodie und Thema in etwas anderem zu liegen: Das Thema ist, wie bereits das Motiv, eine musikalische Einheit, die sich erst mählich, im Verlaufe eines Stückes als solche entpuppt. Schließlich ist das Thema unselbstständig – es kann schlichtweg nicht als solches, losgelöst von seiner morphosyntaktischen oder syntaktischen Vermitteltheit beschrieben werden. Ganz anders die Melodie: Sie weist sich gerade durch ihre Gestalteigenschaften als die nämliche aus. So wird der Analytiker, der sich um eine rein morphologische Analyse bemühte, der also ausschließlich die Gestaltetheit der musikalischen Gestalten zu fassen suchte, deren meso- oder makroformale Bezüge aber unberücksichtigt lassen wollte, zu dieser oder jener musikalischen Gestalt wohl sagen können: Dies hier ist eine Melodie. Nicht aber wird er sagen können: Dies hier ist ein Motiv, dies hier ist ein Thema. Denn gegenüber der Melodie handelt es

32 A. a. O., S. 49.

33 A. a. O., S. 50.

34 Ebenda.

35 A. a. O., S. 49.

36 A. a. O., S. 51.

sich bei dem Thema keineswegs um eine morphologische, sondern um eine morphosyntaktische oder syntaktische Einheit.

Die nächsten beiden Begriffe, denen wir uns zuwenden – Periode und Episode –, werden von Schönberg und Tagg völlig unterschiedlich ausgelegt. So ist bei Schönberg die Periode eine sich aus zwei Hälften zusammensetzende Einheit von oftmals acht Takten, deren erste, der Vordersatz, aus zwei Phrasen ungleichen motivischen Materials besteht und mit einem Halbschluss auf der Dominante endet und deren zweite, der Nachsatz, die beiden Phrasen des Vordersatzes variiert wiederholt und mit einem Ganzschluss auf der ersten, dritten oder fünften Stufe schließt.³⁷ Tagg dagegen definiert Periode schlichtweg als eine musikalische Einheit, die aus mindestens einer Phrase besteht.³⁸ Und bestimmt Schönberg die Episode als eine „den normalen Fluß eines Abschnitts“ unterbrechende formale Einheit, die „durch das Verweilen auf solchen Bildungen charakterisiert [ist], die weder modulieren noch eine Kadenz hervorrufen“³⁹, so ist dieselbe bei Tagg gleichbedeutend mit „section“, will heißen: als ein sich aus mehreren Perioden zusammensetzender eigenständiger Formteil.⁴⁰

Bereits dieser kurze Überblick dürfte mehreres gezeigt haben: erstens, dass jene sechs Begriffe mitnichten einheitlich gebraucht werden; zweitens, dass sie, mit Ausnahme der Melodie, keine rein morphologischen Einheiten abbilden; drittens, dass sie als spezifisch für die Beschreibung der dur-moll-tonalen Musik entwickelte kaum dazu ge-

37 Vgl. a. a. O., S. 23 ff.

38 Vgl. Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 2), S. 284.

39 Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition* (Anm. 1), S. 71 f.

40 Vgl. Tagg, *Music's Meanings* (Anm. 2), S. 287 f.

eignet sind, die Gestalten der Neuen Musik zu beschreiben. Die von uns im vorigen Kapitel eingeführte Terminologie vermag hinwieder all dies zu leisten, denn mit ihr lässt sich die Gestaltetheit der Gestalten beschreiben – und zwar jedweder Musik, die Gestalten mit einer Dauer von einer bis acht Sekunden ausbildet. Zudem ist sie genauer: Sie unterrichtet über der Gestalten Funktionen (Mupheme sind genuin morphologische Einheiten), Dauern (Mupheme dauern etwa ein bis acht Sekunden), Konturen (direktionale Varianz) und deren Ausgestaltungen (extensionale Varianz), schließlich über die horizontale und vertikale Dichte der Gestalten. Allein aus diesen Gründen lassen sich die letzten zwei der obigen fünf Einwände zurückweisen.

Noch aber nicht deren ersten drei. Wir fühlen uns daher gehalten, unsere Beschreibungsmethode weiter zu differenzieren, so dass wir neben den vorgenannten Merkmalen einer Gestalt (Funktion, Dauer, direktionale und extensionale Varianz, horizontale und vertikale Dichte) zusätzlich ihre metrische Verfasstheit wie auch ihre rhythmischen Abstufungen bestimmen können. Gehen wir dazu abermals zurück zu Seegers Aufsatz *On the Moods of a Music-Logic*.⁴¹

In diesem heißt es: „If the initial and final components [einer Drei- oder Viertongruppe, A. K.] show the same [...] place on the down beat, [...] the mood will be regarded as having primary centricity“.⁴² Das heißt: Eine aus mindestens drei Tönen bestehende Gestalt hat dann und nur dann eine primäre metrische Zentrität, wenn sie volltaktig –

41 Charles Seeger, *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley, Los Angeles und London 1977. Vgl. auch Kapitel 5.2 der vorliegenden Arbeit, S. 295 ff.

42 Seeger, *Studies in Musicology 1935-1975* (Anm. 41), S. 79.

„thesisch“ – beginnt und, einen oder mehrere Takte später, thesisch endet. Eine sekundäre metrische Zentrizität dagegen bilde eine Gestalt dann aus, wenn „the initial-medial or medial-final components“⁴³ auf die Takteins fielen, das heißt, wenn die Gestalt entweder thesisch beginnt oder thesisch endet und einer ihrer Töne in einem der mittleren Takte auf die Takteins fällt. Worin sich hingegen die positive und negative metrische Dezentrizität bekunden, bleibt dahingestellt. Hier wäre etwa zu fragen: Ist eine auftaktig – „arsisch“ – beginnende und ebenso arsisch endende Gestalt, deren letzter Ton auf eine innerhalb des Taktgefüges dem ersten Ton nachfolgende Zählzeit fällt – die also etwa auf der zweiten Zählzeit eines Viervierteltaktes beginnt und auf der dritten Zählzeit endet – positiv oder negativ dezentral? Wir meinen, dass die Beantwortung dieser Frage keine drängende ist; schließlich lässt sich mit den Begriffen „Volltakt“ und „Auftakt“ bzw. „Thesis“ und „Arsis“ der Bezug eines Muphems zum Akzentstufentakt hinlänglich beschreiben. Wir wollen daher im Folgenden die Seegersche Terminologie mit der tradierten vermengen und folgende vier Arten von metrischer Verfasstheit unterscheiden: erstens, *metrische Zentrizität*; zweitens, *metrische Dezentrizität mit thetischem Beginn und arsischem Schluss*; drittens, *metrische Dezentrizität mit arsischem Beginn und thetischem Schluss*; viertens, *metrische Dezentrizität mit arsischem Beginn und arsischem Schluss* (vgl. Abb. 35).

43 Ebenda.

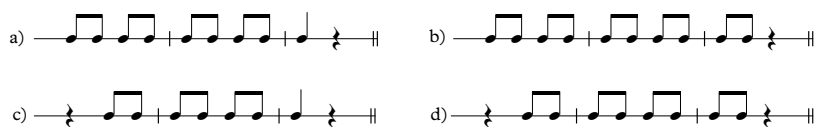


Abb. 35: Vier Arten der metrischen Verfasstheit: a) metrische Zentrität, b) metrische Dezentrität mit thesischem Beginn und arsischem Schluss, c) metrische Dezentrität mit arsischem Beginn und thesischem Schluss, d) metrische Dezentrität mit arsischem Beginn und arsischem Schluss; eigene Darstellung.

Auch den zweiten Einwand des kritischen Lesers – dass die Hierarchie zwischen den Viertelnoten und den Sechzehnteltriolen verschwiegen würde – wollen wir entkräften, und zwar dadurch, dass wir die dem Beispiel Seegers folgende starre Unterteilung des Muphems (Abb. 27) in Dreitongruppen durch eine Untergliederung in fünf ungleichartige Teile ersetzen: erstens, die ersten zwei Töne, c^1 und f^1 ; zweitens, die Töne des ersten Taktes, f^1 bis f^2 ; drittens, den letzten Ton des ersten Taktes, f^2 , und den ersten des zweiten Taktes, as^2 ; viertens, die Sechzehnteltriole, bestehend aus den Tönen g^2 , f^2 und e^2 ; schließlich, fünftens, den letzten Ton, f^2 . Damit haftet unserer Analyse ein hermeneutisches Moment an – schließlich wären auch andere Unterteilungen denkbar. Doch sind wir nunmehr imstande, sämtliche Gestaltmerkmale jenes Muphems unserer Analyse einzuverleiben. Diese wären: erstens der Auftakt; zweitens, der dem Auftakt folgende und in gleichbleibenden Notenwerten fortschreitende arpeggierte f-Moll-Dreiklang; drittens, die sich anschließende punktierte Viertelnote, die längste und höchste aller Töne des Muphems; viertens, die unmittelbar darauf fol-

gende Sechzehnteltriole; fünftens, der dieser Triole folgende und das Muphem abschließende Einzelton.

Schließlich wollen wir, dem vierten der obigen fünf Einwände Rechnung tragend, nicht mehr von einem Muphem sprechen, das sich aus anderen Muphem zusammensetzt, sondern von einem Muphem, das mehrere „Protomupheme“ – kurze, oftmals weniger als eine Sekunde dauernde zwei- oder mehrtönige Gebilde – enthält.

Wir können uns nunmehr abermals der Abb. 27 zuwenden und konstatieren: *Abb. 27 zeigt ein metrisch dezentrales, arsisch beginnendes und arsisch endendes denäres Muphem mit einem vns-Wert von 1, einer dezentral negativen extensionalen Varianz und einer dezentral positiven direktionalen Varianz, die sich zusammensetzt aus: erstens, der Elision eines binären Protomuphems mit einem hns-Wert von 2 und eines quarternären Protomuphems mit einem hns-Wert von 2; zweitens, der Elision desselben quarternären Protomuphems und eines binären Protomuphems mit einem hns-Wert von 1,6; drittens, einem sukzessiv folgenden ternären Protomuphem mit einem hns-Wert von 12; und viertens, einem sukzessiv folgenden (unären) Musem mit einem hns-Wert von 2.*

Die folgende Tabelle soll wiederum den Nachvollzug dieser Beschreibung erleichtern.

Direktionale Varianz			Extensionale Varianz		
Intervall	Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis*	Art der Varianz	Wert
$c^1 - f^1$	positive Dezentrität	+1			
$f^1 - f^2$	positive Dezentrität	+1	r8:r4	positive Dezentrität	+1
$f^2 - as^2$	positive Dezentrität	+1	k3:r8	negative Dezentrität	-1
$g^2 - e^2$	negative Dezentrität	-1	k3:k3	Tonizität	0
f^2	positive Dezentrität ⁴⁴	+1	k2:k3	negative Dezentrität	-1
insgesamt	positive Dezentrität	3		negative Dezentrität	-1

In dieser Art wollen wir einige Mupheme der traditionellen Musik beschreiben. Von Satzgirlanden wie der vorigen werden wir indes absehen; sämtliche Merkmale lassen sich aus den Tabellen ersehen.⁴⁵ Zur Unterteilung der Mupheme sei noch vermerkt, dass mit jedem Bewegungsrichtungswechsel wie auch mit jedem Notenwert, der von den ihm vorangehenden differiert, der Anfang eines neuen Protomuphems markiert wird.

44 In Fällen wie diesen, in denen ein Musem sukzessiv auf das ihm vorangehende Protomuphem folgt, bestimmen wir das Intervall zwischen letztem und erstem Ton der beiden; hier also: e^2 und f^2 ergeben eine aufsteigende kleine Sekunde.

45 Da in keinem der folgenden Beispiele Metronomangaben vorgezeichnet sind, übernehmen wir die Tempi der von uns herangezogenen Tonaufnahmen.

1. Beispiele für Mupheme mit positiv dezentraler direktonaler Varianz



Abb. 36: Dietrich Buxtehude, *Praeludium in E Minor*. *BuxWV 142*, T 1.

- MM = 68⁴⁶.
- vns-Wert = 1.
- Metrische Dezentrität, arsisch beginnend und thesisch endend.

Intervall	Verschränkung	Direktionale Varianz		Extensionale Varianz			
		Dichte	Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis	Art der Varianz	Wert
$e^1 - h^1$	Elision	4,533 ⁴⁷	positive Dezentrität	+1			
$h^1 - e^1$	Elision	4,533	negative Dezentrität	-1	r5:r5	Tonizität	0
$e^1 - c^2$	Elision	4,533	positive Dezentrität	+1	k6:r5	positive Dezentrität	+1
$c^2 - a^1$	Elision	4,533	negative Dezentrität	-1	k3:k6	negative Dezentrität	-1
$a^1 - e^2$	Elision	4,533	positive Dezentrität	+1	r5:k3	positive Dezentrität	+1
$e^2 - cis^2$	Elision	4,533	negative Dezentrität	-1	k3:r5	negative Dezentrität	-1
$cis^2 - e^2$	Elision	4,533	positive Dezentrität	+1	k3:k3	Tonizität	0
$e^2 - fis^1$	Elision	4,533	negative Dezentrität	-1	k7:k3	positive Dezentrität	+1
$fis^1 - a^1$	Sukzession	4,533	positive Dezentrität	+1	k3:k7	negative Dezentrität	-1
h^1		1,133	positive Dezentrität	+1	g2:k3	negative Dezentrität	-1
insgesamt		3,818 ⁴⁸	positive Dezentrität	+2		negative Dezentrität	-1

46 Wir beziehen uns auf folgende Aufnahme: Dietrich Buxtehude, *Praeludium in E Minor*, auf: Ulrik Spang-Hanssen, *Dietrich Buxtehude. Sämtliche Orgelwerke / Complete Organ Works. Vol. 3*, Membran Music Ltd., 2019, CD.

47 Dieser Wert errechnet sich wie folgt: 68 Viertelnoten dauern 60 Sekunden. Der hns-Wert einer Viertelnote entspricht folglich $68/60 = 1,133$, der einer Achtelnote $1,133 * 2 = 2,236$, der einer Sechzehntelnote schließlich $2,236 * 2 = 4,533$.

48 Bei MM = 68 dauert eine Viertelnote $60/68 = 0,882$ Sekunden. Das gesamte



Abb. 37: Henry Purcell, *O let me weep* aus der Oper *The Fairy Queen*, Singstimme, T 8-10.

- $MM = 63^{49}$.
- vns-Wert = 1.
- Metrische Dezentrität, arsisch beginnend und arsisch endend.

Intervall	Verschränkung	Dichte	Direktionale Varianz	Extensionale Varianz			
		hns-Wert	Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis	Art der Varianz	Wert
a^1	verzögerte Sukzession	0,525	negative Dezentrität	-1			
$g^1 - a^1$	Elision	4,2	positive Dezentrität	+1	$g2:g2$	Tonizität	0
$a^1 - b^1$	Elision	1,2 ⁵⁰	positive Dezentrität	+1	$k2:g2$	negative Dezentrität	-1
$b^1 - c^1$	Elision	1,05	positive Dezentrität	+1	$g2:k2$	positive Dezentrität	+1
$c^1 - a^1$		2,1	negative Dezentrität	-1	$k3:g2$	positive Dezentrität	+1
insgesamt		1,225	positive Dezentrität	+1		positive Dezentrität	+1

Muphem umfasst 4,75 Viertelnoten, dauert also $4,75 \cdot 0,882 = 4,191$ Sekunden; es besteht aus 16 Tönen, das heißt in jeder Sekunde erklingen durchschnittlich $16/4,191 = 3,818$ Töne.

- 49 Wir beziehen uns auf folgende Aufnahme: Henry Purcell, *The Fairy Queen. Act 5. O let me ever, ever weep*, auf: Arnold Schoenberg Chor und Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt (Ltg.), *Purcell. The Fairy Queen*, Warner, 1995, CD.
- 50 Rechnen wir dies hier einmal vor: 63 Halbenoten dauern 60 Sekunden; eine Halbenote dauert also $60/63 = 0,952$ Sekunden. Die Viertelnote dauert folglich $0,952/2 = 0,476$ Sekunden, die Achtelnote $0,476/2 = 0,238$ Sekunden. Die Achtelnote a^1 und die punktierte Halbenote b^1 haben eine Dauer von insgesamt 7 Achtelnoten inne, also $7 \cdot 0,238 = 1,667$ Sekunden. Zwei Notenwerte auf 1,667 Sekunden ergibt einen hns-Wert von $2/1,667 = 1,2$. Wir berücksichtigen also, dass das Protomuphem aus zwei Tönen besteht – einer Achtelnote und einer punktierten Halbenote.



Abb. 38: Ludwig van Beethoven, *Große Fuge*, Op. 133, Violine 1, T 17-21.

- MM = 54⁵¹. • vns-Wert = 1. • Metrische Dezentrität, arsisch beginnend und thesisch endend.

Intervall	Verschränkung	Dichte hns-Wert	Direktionale Varianz		Extensionale Varianz		
			Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis	Art der Varianz	Wert
$f^1 - es^2$	Elision	0,9	positive Dezentrität	+1			
$es^2 - e^1$	Elision	0,9	negative Dezentrität	-1	v8:k7	positive Dezentrität	+1
$e^1 - f^2$		0,9	positive Dezentrität	+1	k9:v8	positive Dezentrität	+1
insgesamt		0,9	positive Dezentrität	+1		positive Dezentrität	+2

2. Beispiele für Mupheme mit negativ dezentraler direktonaler Varianz

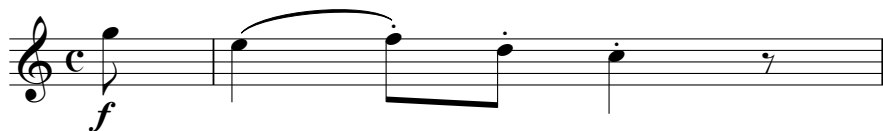


Abb. 39: Joseph Haydn, *Streichquartett C-Dur*, op. 76, Nr. 3 („Kaiserquartett“), Violine 1, T 1.

51 Wir beziehen uns auf folgende Aufnahme: Ludwig van Beethoven, *Große Fuge*, auf: Alban Berg Quartett, *Beethoven. The Late String Quartets. Opp. 127, 130, 131, 132, 133 & 135*, EMI, 2005, CD.

- MM Achtel = 97^{52} . • vns-Wert = 1. • Metrische Dezentrität, arsisch beginnend und arsisch endend.

Intervall	Verschränkung	Dichte hns-Wert	Direktionale Varianz		Extensionale Varianz		
			Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis	Art der Varianz	Wert
$g^2 - e^2$	Elision	2,156	negative Dezentrität	-1			
$e^2 - f^2$	Elision	2,156	positive Dezentrität	+1	k2:k3	negative Dezentrität	-1
$f^2 - c^2$		2,425	negative Dezentrität	-1	r4:k2	positive Dezentrität	+1
insgesamt		2,31	negative Dezentrität	-1		Tonizität	0

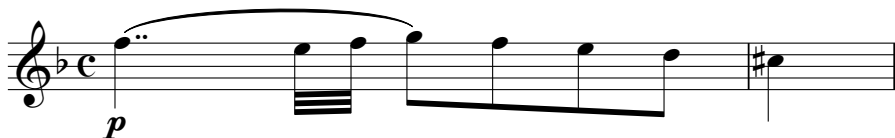


Abb. 40: Wolfgang Amadeus Mozart, *Fantasia in d-Moll, KV 397*, rechte Hand, T 12-13.

- MM = 32^{53} . • vns-Wert = 1. • Metrische Zentrität.

52 Wir beziehen uns auf folgende Aufnahme: Joseph Haydn, *Streichquartett in C-dur; Op. 76, Nr. 3. „Kaiserquartett“*. I. Allegro, auf: Alban Berg Quartett, Haydn. *Streichquartette Op. 76, Nr. 2-4*, EMI, 1996, CD.

53 Wir beziehen uns auf folgende Aufnahme: Wolfgang Amadeus Mozart, *Fantasia in D Minor, K. 397*, auf: Glenn Gould, CBC Symphony Orchestra, Walter Susskind (Ltg.), Mozart. *The Piano Sonatas. Fantasias. Piano Concerto No. 24*, Sony, 2012, CD.

Intervall	Verschränkung	Dichte		Direktionale Varianz		Extensionale Varianz	
		hns-Wert	Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis	Art der Varianz	Wert
f^{\sharp}	Sukzession	0,305	negative Dezentrität	-1			
$e^{\flat} - g^{\flat}$	Elision	0,469	positive Dezentrität	+1	k3:k2	positive Dezentrität	+1
$g^{\flat} - cis^{\flat 2}$		0,889	negative Dezentrität	-1	v5:k3	positive Dezentrität	+1
insgesamt		0,853	negative Dezentrität	-1		positive Dezentrität	+2



Abb. 41: Maurice Ravel, *Miroirs. III. Une Barque sur l'Océan*, T 122.

- MM Achtel = 156^{54} .
- vns-Wert = 1.
- Metrische Dezentrität, thesisch beginnend und arsisch endend.

Intervall	Verschränkung	Dichte		Direktionale Varianz		Extensionale Varianz	
		hns-Wert	Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis	Art der Varianz	Wert
$g^{\flat} - H$	Sukzession	13	negative Dezentrität	-1			
$H - g$	Elision	13	positive Dezentrität	+1	k6:k17	negative Dezentrität	-1
$g - H_1$	Sukzession	13	negative Dezentrität	-1	k17:k6	positive Dezentrität	+1
$H_1 - H$	Elision	11,82	positive Dezentrität	+1	r8:k17	negative Dezentrität	-1
$H - E_1$		10,4	negative Dezentrität	-1	r16:r8	positive Dezentrität	+1
insgesamt		12,133	negative Dezentrität	-1		Tonizität	0

54 Wir beziehen uns auf folgende Aufnahme: Maurice Ravel, *Miroirs. III. Une Barque sur l'Océan*, auf: Elena Rozanova, *Les Nouveaux Musiciens. Chostakowitch. Prokofiev. Ravel*, Harmonia Mundi, 2001, CD.

3. Beispiele für Mupheme mit tonischer direktonaler Varianz



Abb. 42: Johann Hermann Schein, *O Herr, ich bin dein Knecht*, Cantus 1, T 2-4.

- $MM = 83^{55}$. • vns-Wert = 1. • Metrische Dezentrität, arsisch beginnend und thesisch endend.

Verschränkung		Dichte	Direktionale Varianz	Extensionale Varianz			
Intervall		hns-Wert	Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis	Art der Varianz	Wert
$c^2 - h^1$	Sukzession	0,692	negative Dezentrität	-1			
$a^1 - fis^1$	Elision	2,075	negative Dezentrität	-1	k3:k2	positive Dezentrität	+1
$fis^1 - gis^1$	Sukzession	2,213	positive Dezentrität	+1	g2:k3	negative Dezentrität	-1
a^1		0,692	positive Dezentrität	+1	k2:g2	negative Dezentrität	-1
insgesamt		1,076	Tonizität	0		negative Dezentrität	-1



Abb. 43: Johann Sebastian Bach, *Das musikalische Opfer*, Themenkopf.

55 Wir beziehen uns auf folgende Aufnahme: Johann Hermann Schein, *O Herr, ich bin dein Knecht*, auf: Dresdner Kammerchor, Hans-Christoph Rademann (Ltg.), *Johann Hermann Schein. Israelbrünnlein*, Carus-Verlag, 2001/2012, CD.

- MM = 142⁵⁶. • vns-Wert = 1. • Metrische Zentrität.

Intervall	Verschränkung	Direktionale Varianz		Extensionale Varianz		
		hns-Wert	Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis	Art der Varianz
$c^2 - as^2$	Elision	1,183	positive Dezentrität	+1		
$as^2 - h^1$		1,183	negative Dezentrität	-1	v7:k6	positive Dezentrität +1
insgesamt		1,183	Tonizität	0		positive Dezentrität +1



Abb. 44: Gustav Mahler, *Kindertotenlieder. III. Wenn dein Mütterlein*, Singstimme, T 8.

- MM = 34⁵⁷. • vns-Wert = 1. • Metrische Dezentrität, thesisch beginnend und arsisch endend.

Intervall	Verschränkung	Direktionale Varianz		Extensionale Varianz		
		hns-Wert	Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis	Art der Varianz
$g - g^1$	Elision	1,133	positive Dezentrität	+1		
$g^1 - d^1$		0,756	negative Dezentrität	-1	r4:r8	negative Dezentrität -1
insgesamt		0,944	Tonizität	0		negative Dezentrität -1

56 Wir beziehen uns auf folgende Aufnahme: Johann Sebastian Bach, *Ricercar a 3*, auf: Camerata Kilkenny, *The Musical Offering. Musikalisches Opfer. BWV 1079*, Maya Recordings, 2011, CD.

57 Wir beziehen uns auf folgende Aufnahme: Gustav Mahler, *Kindertotenlieder. III. Wenn dein Mütterlein*, auf: Brigitte Fassbaender, Münchner Philharmoniker, Sergiu Celibidache (Ltg.), *Mahler. Kindertotenlieder. Strauss. Tod und Verklärung*, Mphil, 2017, CD.

5.4 Gestalten in der Musik nach 1950

Arboreszenzen, Aggregate, Bänder, Blöcke, Bündel, Büsche, Cluster, Dickichte, Felder, Fetzen, Flächen, Figuren, Galaxien, Geflechte, Gesten, Gewebe, Gruppen, Impulsgruppen, Knäuel, Komplexe, Kurven, Linien, Massen, Momente, Netze, Objekte, Punkte, Scharen, Schwalle, Schwärme, Skulpturen, Ströme, Texturen, Wolken, Zellen ...¹ Die Liste der die Gestalten der Neuen Musik bezeichnenden Termini ließe sich beliebig erweitern. Sie einmal zusammenzutragen, zu beschreiben, ihren Gemeinsamkeiten nachzuspüren, sie alsdann zu kategorisieren: Dies wäre Aufgabe einer gesonderten Arbeit, die wir hier nicht mehr zu leisten vermögen. Greifen wir also der Gestalten zwei heraus, vermittelst deren sich ein, wengleich auch nur cursorischer Einblick in das seit den 1950er Jahren gewandelte musikalische Denken besonders eindrücklich gewähren lässt: Figuren und Massen.

Die Renaissance des Begriffes der musikalischen Figur geht zurück auf Äußerungen Brian Ferneyhoughs in den 1980er Jahren.² Mit

1 Kein einziger der obigen Termini ist von uns ersonnen; wir haben sie bloß zusammengetragen und davon abgesehen, jeden einzelnen mit einer Fußnote zu belegen.

2 Den Begriff der „Figur“ konzipierte Ferneyhough unter dem Eindruck der Lektüre von Gilles Deleuzes *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Vgl. Lois Fitch, *Brian Ferneyhoughs Ästhetik der ‚Figur‘*, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Brian Ferneyhough*, München 2008, S. 24 (Musik-Konzepte 140). Er hat mit jenem der barocken Figurenlehre nichts gemein. Ferneyhough schreibt dazu: „[V]ielleicht [ist] nichts dagegen einzuwenden, den bestehenden Definitionen eine weitere hinzuzufügen, zumal ich durch langes Nachdenken zu dem Schluss kommen musste, dass kein besserer Terminus für die genaue Bestimmung dessen, was mir vorschwebt, greifbar ist.“ Brian Ferneyhough, *Il Tempo della Figura*, in: Tadday (Hg.), *Brian*

diesem suchte er die morphologischen Eigentümlichkeiten seiner Musik zu beschreiben; zugleich wandte er sich polemisch gegen die damals unter dem Etikett der „Neuen Einfachheit“ kursierenden neoromantischen Tendenzen in der Neuen Musik³, besonders gegen deren gestisches Vokabular, das „eine bestimmte Emotion, ein Bild, eine Reminiszenz oder eine Annäherung an eine körperliche Geste“⁴ evozieren mochte, aber kaum Folgen für den Fortgang des Stückes zeitigte. Anstatt nun aber ein theoretisches Konzept zur musikalischen Figur vorzulegen, umkreist Ferneyhough vielmehr den Begriff der Figur, spricht von „figuralen Aspekten“⁵ und konzidiert, „dass die Figur nicht als gegenständliches, autonomes Gebilde existiert“.⁶ Am Ende seines berühmten Essays *Il Tempo della Figura* heißt es gar: „Die Suche nach einer fixen Definition für den Begriff der ‚Figur‘ ist nach meinem Dafürhalten ein Unternehmen von bestenfalls zweifelhaftem Nutzen.“⁷

Begeben wir uns trotzdem auf die Suche. Diese währt nicht lang, denn schon auf der zweiten Seite des labyrinthischen⁸ *Il Tempo della*

Ferneyhough, S. 32.

3 Vgl. Lois Fitch, *Brian Ferneyhough*, Bristol und Chicago 2013, S. 342. Zur Neoromantik in der Literatur vgl. Hendrikje Schauer und Marcel Lepper (Hg.), *Neue Romantik. Eine kleine Literaturgeschichte 1989-2019*, Berlin und Weimar 2019.

4 Lois Fitch, *Brian Ferneyhoughs Ästhetik der ‚Figur‘* (Anm. 2), S. 20.

5 Ferneyhough, *Il Tempo della Figura* (Anm. 2), S. 37.

6 A. a. O., S. 40.

7 Ebenda.

8 An diesem labyrinthischen Charakter mag es liegen, dass diesem Text im deutschsprachigen Raum wenig Aufmerksamkeit zuteilwurde. Greifen wir ein Beispiel heraus. Auf S. 34 a. a. O. heißt es: „Kraft, als Befreiung eingelassener Energie, findet ihr Gegengewicht in einer Energie, die als Kraftanwendung auf ein widerständiges Objekt definiert werden kann.“ Wir haben hier also zweierlei: einmal die Befreiung eingelassener Energie und einmal die Anwendung der Befreiung eingelassener Energie – kurz: die Befreiung eingelassener Energie – auf ein widerständiges Objekt, die selbst wiederum als „eine Energie“ ausgewiesen

wird. Also einmal die Befreiung eingelassener Energie und einmal eine bestimmte Form der Energie, die sich dadurch kennzeichnet, dass sie auf ein widerständiges Objekt trifft? Was ist dieses widerständige Objekt? Und worin ist die Energie eingelassen? Im Objekt? Und was heißt hier „Gegengewicht“? Ist die Befreiung eingelassener Energie auf ein widerständiges Objekt nicht vielmehr ein Sonderfall der Befreiung eingelassener Energie überhaupt?

Passagen wie diese dürften jedoch nicht der einzige Grund dafür sein, dass der Essay, zumindest hierzulande, weitgehend unbeachtet blieb. Die nicht gerade kongeniale Übersetzung Christiane Tewinkels in Taddy, *Brian Ferneyhough* (Anm. 2) tut das Ihrige dazu. Hier nur ein Beispiel: Im Original heißt es: „It is on the basis of this consideration that the *figure* is proposed as an element of musical signification composed entirely of details defined by their contextual disposition rather than their innate, stylistically defined referential capacity. The synchronic is replaced by diachronic successivity as the central mode of ‚reading‘ musical states, for the reason that a progressive, accretional definition of musical vocables is indispensable if a counterweight to the suffocating presence of historically concrete stylistic triggers is to be created.“ (Brian Ferneyhough, *Il Tempo della Figura*, in: ders., *Collected Writings*, hg. von James Boros und Richard Toop, London und New York ²1998, S. 34.) Tewinkel übersetzt wie folgt (S. 33): „Auf Grundlage dieser Überlegung kann die ‚Figur‘ als Element musikalischen Bedeutens begriffen werden, das gänzlich aus Details besteht, die sich eher über ihre kontextuelle Disposition definieren als über das ihr inhärente referenzielle Potenzial. Das Synchronische wird durch das Diachronische ersetzt – als zentraler Modus, musikalische Zustände zu ‚lesen‘ –, weil eine fortschreitende [sic!], zunehmend komplexer werdende Definition musikalischer Vokabeln unerlässlich ist, wenn ein Gegengewicht zu der erstickenden Präsenz des musikalisch Vergangenen geschaffen werden soll.“ Wie anders klingt dies doch bei Andreas Ginhold, dem Übersetzer von Jean-Noël von der Weids *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main und Leipzig 2001, der auf S. 589 die vom englischen Original ins Französische übertragene Passage wiederum ins Deutsche übersetzt: „Die Figur hingegen wird eingeführt als ‚ein Element der musikalischen Bedeutung, ganz und gar aus Einzelheiten zusammengesetzt, die eher durch ihre Anordnung in einem Kontext bestimmt werden als durch eine angestammte referentielle Kraft. Die Diachronie ersetzt die Synchronie als bestimmende Lektüreart der musikalischen Zustände, denn eine fortschrittliche Bestimmung des musikalischen Vokabulars ist unumgänglich, wenn man ein Gegengewicht zur vielgestaltigen und erstickenden Gegenwart der musikalischen Vergangenheit finden will“.

Ob mit einer Neuübersetzung der Essay verständlicher würde oder nicht, mag dahingestellt bleiben. Eine eingehende Beschäftigung mit dem Schrifttum Ferneyhoughs im deutschsprachigen Raum steht jedenfalls noch aus. Was für *Il Tempo della Figura* gilt, gilt im Übrigen für das gesamte Schrifttum Ferneyhoughs: Es bleibt weitgehend unbeachtet. Insofern harren die *Collected Writings* des vielleicht einflussreichsten Kompositionslehrers der letzten vierzig Jahre noch einer Übersetzung ins Deutsche.

Figura werden wir des ersten der vier Merkmale einer musikalischen Figur gewahr. Dort heißt es: „[D]ie ‚Figur‘ [kann] als Element musikalischen Bedeutens begriffen werden, das gänzlich aus Details besteht, die sich eher über ihre kontextuelle Disposition definieren als über das ihr inhärente referenzielle Potenzial.“⁹ Das heißt, die Figur lässt sich, wie das Motiv¹⁰, nicht unter bloß morphologischen Gesichtspunkten bestimmen; sie ist eine musikalische Einheit, die sich erst im formalen Zusammenhang als die nämliche zu erkennen gibt. Allein, die Figuren Ferneyhoughs werden

nicht durch Bezüge verbunden, wie wir sie zwischen Motiven kennen, die einer motivischen Arbeit im traditionellen Sinne unterworfen werden. Figuren [...] nehmen hier nicht mehr eine hervorgehobene Stellung in einer Gestalthierarchie ein und sollen nicht mehr gegenüber anderen Gestalten oder Verläufen deutlicher wiedererkannt werden. Sie sind gleichberechtigt und weniger ihre Gestalt als vielmehr die ihnen innewohnende Bewegungsenergie ist für ihre Anordnung und Verbindung wichtig.¹¹

Das zweite Merkmal der musikalischen Figur wollen wir als die Prävalenz des Rhythmischen bezeichnen. Die wenigen Abbildungen in *Il Tempo della Figura* zeigen, was darunter zu verstehen ist: Jeder ein-

9 Ferneyhough, *Il Tempo della Figura* (Anm. 2), S. 33.

10 Vgl. Kapitel 5.3, S. 310 der vorliegenden Arbeit.

11 Jörg Mainka, s. V. *Kompositionstechniken*, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart und Kassel 2016, S. 344. Dass alle Figuren Ferneyhoughs gleichberechtigt sind, ist indessen eine Übertreibung. Zwar gibt es Stellen in seinen Werken, in denen alle Gestalten gleichberechtigt sind, doch finden sich ebenso genügend Stellen, in denen sich einige Stimmen unterordnen und andere sich hervorheben.

zelenen Figur liegt ein einfaches rhythmisches Modell zugrunde. Ein solches besteht in Abbildung 45 aus der Juxtaposition fünf zweitöniger „Zelleinheiten“. ¹² Das Verhältnis der Notenwerte beträgt in der ersten Zelleinheit 7:1, in der zweiten 3:1, in der dritten 2:1, in der vierten 1,5:1, in der fünften schließlich 1:1. Somit eignet diesem Modell eine „Tendenz zur mählichen Eliminierung der längeren Werte in jeder Zelleinheit“. ¹³

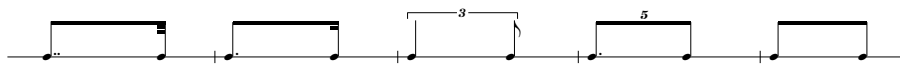


Abb. 45: Rhythmisches Modell, in Anlehnung an Brian Ferneyhough, *Il Tempo della Figura*, in: ders., *Collected Writings*, hg. von James Boros und Richard Toop, London und New York ²1998, S. 38.

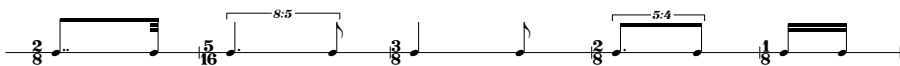


Abb. 46: Rhythmisches Modell, verfremdet durch unregelmäßige Taktarten, in Anlehnung an Brian Ferneyhough, *Il Tempo della Figura*, in: ders., *Collected Writings*, hg. von James Boros und Richard Toop, London und New York ²1998, S. 39.

12 Vgl. Ferneyhough, *Il Tempo della Figura* (Anm. 2), S. 39. An anderer Stelle verwendet Ferneyhough die Begriffe „Figur“, „Zell-Form“ und „Modell“ als Synonyme. Vgl. Brian Ferneyhough, *Third String Quartet / Zum Dritten Streichquartett*, in: Wolfgang Gratzer (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart I*, Hofheim 1996, S. 147.

13 Ferneyhough, *Il Tempo della Figura* (Anm. 2), S. 39.

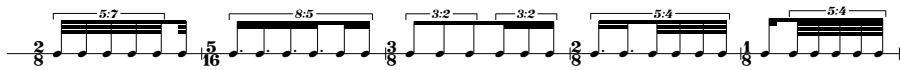


Abb. 47: Rhythmisches Modell, durchkreuzt durch unregelmäßige Taktarten und Anzahl der Impulse, in Anlehnung an Brian Ferneyhough, *Il Tempo della Figura*, in: ders., *Collected Writings*, hg. von James Boros und Richard Toop, London und New York ²1998, S. 39.

Nun können allerdings verschiedene solcher Modelle auf vielfältige Weise ineinandergreifen und dadurch das rhythmische Gepräge der Figur verkomplizieren. Einen Eindruck davon vermitteln die Abbildungen 46 und 47. In Abbildung 46 wird das Modell aus Abbildung 45 „durchkreuzt [...] durch ein Verfremdungsverfahren, das sich aus dem Einbringen unregelmäßiger Takte ergibt, wodurch Tondauern zunächst gelängt, dann wieder rasch zurückgenommen werden.“¹⁴ In Abb. 47 kommt noch ein weiteres Modell hinzu, das die Anzahl und Zusammensetzung der Impulse pro Zelleinheit bestimmt: Die erste Zelleinheit besteht aus 5+1 Impulsen, die zweite aus 4+2, die dritte aus 3+3, die vierte aus 2+4, die fünfte aus 1+5 Impulsen. Wird der Rhythmus der Figur durch das Einfügen von Pausen und Überbindungen zusätzlich noch perforiert, gestaucht oder gedehnt, so bleibt von der Einfachheit des ursprünglichen Modells nicht mehr viel übrig.¹⁵

Bereits an den Abbildungen 46 und 47 zeigt sich, wie sehr die Metrik an der Verfasstheit der Figuren teilhat. Pietro Cavallotti be-

14 Ebenda.

15 Wie Ferneyhough seine Rhythmen in den 1980er Jahren konzipierte, zeigt Cordula Paetzold in dies., *Carceri d’Invenzione von Brian Ferneyhough. Analyse der Kompositionstechnik*, Hofheim 2010 (sinefonia 14).

zeichnet sie denn auch als „Hülle“ der Figur“¹⁶; Christian Utz und Rainer Nonnenmann weisen sie aus als „grundlegendes Gliederungselement von (in der Regel vielfach überlagerten) Gestalten in der Zeit.“¹⁷ Wie wichtig die Metrik für die Gestaltetheit der Figuren, um nicht zu sagen: für das kompositorische Denken Ferneyhoughs ist, lässt sich zudem an der Chronologie des Kompositionsprozesses Ferneyhoughs nachweisen:

In Ferneyhoughs Werken der 1970er und 80er Jahre steht entsprechend der Entwurf eines metrischen Rasters relativ am Anfang des Kompositionsprozesses, das dann zunächst mit rhythmischen Figuren und zum Schluss erst mit Tonhöhen gefüllt wird.¹⁸

Und noch etwas anderes zeigt sich an den drei bisherigen Abbildungen: Die Einheiten, die Ferneyhough „Zellformen“ nennt – und von denen noch zu sagen sein wird, inwiefern sie sich von der Figur als solcher unterscheiden – und die in den drei Abbildungen jeweils die Dauer eines Taktes haben, sind kurz. Damit rückt die Figur abermals in die Nähe des musikalischen Motivs.¹⁹

16 Pietro Cavallotti, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen 2010, S. 136.

17 Christian Utz und Rainer Nonnenmann, s. V. *Rhythmus/Metrum/Tempo*, in: Hiekel und Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik* (Anm. 11), S. 533.

18 Ebenda. Von „rhythmischen Figuren“ zu sprechen, scheint uns tautologisch. Alle Figuren sind rhythmisch. Jedenfalls sind „arhythmische“ Figuren nur schwer vorstellbar.

19 Vgl. S. 310 der vorliegenden Arbeit.

Nach alledem könnte man zu der Meinung gelangen, die Figur sei eine charakteristische Abfolge von Notenwerten, mithin ein genuin rhythmisches Phänomen. So heißt es bei Cavallotti, Figuren seien „stark geprägte[] und individuell gestaltete[] motivisch-rhythmische[] Zellen“²⁰; und selbst Ferneyhough spricht von Figuren, als handele es sich bei diesen um bloß rhythmische Gegenstände.²¹ Da er jedoch nie nur vom Rhythmischen allein handelt²², immer auch die anderen Parameter anführt, wollen wir davon ausgehen, dass die oben abgebildeten Rhythmen vielmehr „figurale Aspekte“ darstellen als die Figuren selbst. So gesehen wäre die Figur eine Gestalt, die sich aus der Schichtung mehrerer solcher figuralen Aspekte ergibt, will sagen: Die Figur ist das Ergebnis der Schichtung mehrerer parametrischer Prozesse.²³

20 Pietro Cavallotti, s. V. *Fragment*, in: Hiekel und Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik* (Anm. 11), S. 240.

21 Ferneyhough schreibt in *Il Tempo della Figura* (Anm. 2), S. 39, nachdem er die Modelle expliziert hat, deren drei wir oben abgebildet haben: „Wenn außerdem andere parametrische Variablen wie Instrumentation, Register, Tonhöhe, Artikulation etc. in Betracht gezogen werden, entsteht ein weites Experimentierfeld für multiple Schichtenbildung eines formal signifikanten linearen, von der Figur ausgehenden Impetus.“ Die Figur *ist* somit das rhythmische Modell, dessen Gepräge sich wiederum auf die Gestaltung der anderen Parameter auswirken kann.

22 Vgl. Fußnote 21. Des Weiteren führt Ferneyhough die „Anhäufung verschiedener Schichten [...] im Hinblick auf diverse parametrische Eigenschaften“ an. A. a. O., S. 40.

23 Unter Prozess verstehen wir oben ganz allgemein „den gerichteten Ablauf eines Geschehens“, unabhängig davon, ob dieser deterministisch oder stochastisch ist. Vgl. Martin Carrier und Reiner Wimmer, s. V. *Prozeß*, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Band 3, Stuttgart und Weimar 2004, S. 385. Im Übrigen ist es gerade diese Prozesshaftigkeit, die das Komponieren Ferneyhoughs von jenem seriellen der 1950er Jahre besonders abhebt. Richard Toop schreibt dazu: „Whereas early European serialism, as embodied in much of Stockhausen’s early work, allowed the various parameters to operate as independent, ‘statistical’ variables – as independent ‘monads’, so to speak – in Ferneyhough’s mature work the parameters almost always act and interact as part of an organic unity, with a clear processual intent.“ Richard Toop,

Diese können einander stützen und verstärken²⁴ oder aber einander durchkreuzen, verfremden, unkenntlich machen.²⁵ Was wir im Bereich der Rhythmik gesehen haben, gilt also für die Figur schlechthin: Sie zeichnet sich aus durch ihre „Mehrdimensionalität“²⁶ bzw. durch ihre „Multitendenzialität“.²⁷ In einer bislang unveröffentlichten Skizze zu seinem Dritten Streichquartett formuliert Ferneyhough das so: „Figure = conglomerate of potentially independent formal markers [parameters].“²⁸ Damit wäre zugleich ein gewichtiger Unterschied zum Motiv benannt: Anders als Motive, die, so Schönberg, „nicht zu viele verschiedene Merkmale aufweisen“²⁹, ist die Zusammenballung³⁰ verschiedener Merkmale gerade eines der Hauptkennzeichen musikalischer Figuren.

,Prima le Parole... ‘ – on the sketches for Ferneyhough’s Carceri d’Invenzione I-III, in: Perspectives of New Music 32/1 (1994), S. 164, zit. nach Fitch, Brian Ferneyhough (Anm. 3), S. 343.

- 24 Dies wäre zum Beispiel der Fall bei einer positiven direktionalen Varianz in allen Parametern: eine Figur, die höher, schneller, lauter wird.
- 25 Das Zusammenspiel dreier einander verunklarender Prozesse zeigt sich bereits an Abbildung 47.
- 26 Vgl. Pietro Cavallotti, s. V. *Parameter*, in: Hiekel und Utz, *Lexikon Neue Musik* (Anm. 11), S. 502.
- 27 Vgl. Fabián Panisello, *Zum Dritten Streichquartett von Brian Ferneyhough*, in: Gratzer, *Nähe und Distanz* (Anm. 12), S. 175. Vgl. ferner Fitch, *Brian Ferneyhough* (Anm. 3), S. 343.
- 28 Fitch, *Brian Ferneyhough* (Anm. 3), S. 173.
- 29 Arnold Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition. Text*, hg. von Rudolf Stephan, Wien 1979, S. 16.
- 30 Nichts anderes bedeutet „Konglomerat“, das auf das lateinische *conglomerare*, „zusammenrollen, -wickeln, zusammenhäufen, -drängen“ zurückgeht; vgl. lat. *glomerare*, „zu einem Knäuel zusammenballen, zusammendrängen, häufen, auftürmen“. Zugrunde liegt lat. *glomus* (Gen. *glomeris*), „Kloß, Knäuel“. Vgl. Wolfgang Pfeifer (Hg.), s. V. *Konglomerat*, in: ders., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin 2018, S. 704.

Wie wir oben gesehen haben, differenziert Ferneyhough zwischen den Zelleinheiten – jenen eintaktigen Zweitongruppen – und der Figur selbst, die die gesamte „Tendenz zur mählichen Eliminierung der längeren Werte in jeder Zelleinheit“³¹ abbildet. Wie wir außerdem gesehen haben, sind Figuren Gebilde, in denen jeder einzelne Parameter eigenständig ausgestaltet werden kann. Die Grenzen solch eigenständiger parametrischer Prozesse können folglich zusammenfallen oder nicht. Das soll sagen: Ein Prozess im Bereich der Dynamik kann an anderer Stelle beginnen und enden als ein Prozess im Bereich der Rhythmik. Und genau hier könnte eine Definition von „Figur“ ansetzen. Diese könnte nämlich definiert werden als eine Gestalt, deren Beginn mit dem Beginn aller ihr inhärenten parametrischen Prozesse korrespondiert und die dort endet, wo alle ihr inhärenten parametrischen Prozesse enden. Die Figur würde sich insofern und vor allem über ihre „Grenzen“ bestimmen lassen, sie wäre gleichsam ein „supraformal marker“. Das wiederum impliziert, dass die Figur, anders als das Motiv, sich zwar aus kurzen Zelleinheiten zusammensetzen kann, selbst aber nicht unbedingt kurz sein muss.

Fassen wir zusammen: Die Figur ist eine Gestalt, die erst im formalen Zusammenhang sich als solche zu erkennen gibt und in der verschiedene, sich oftmals aus kurzen, rhythmisch prägnanten Zelleinheiten zusammensetzende parametrische Prozesse simultan ablaufen. Sie ist somit von zwiefacher Art, denn sie ist eine morphologische und morphosyntaktische Einheit in einem.

31 Vgl. Fußnote 13.

Bevor wir uns im Folgenden einer solchen Figur zuwenden und diese mit dem uns aus Kapitel 5.2 geläufigen Vokabular beschreiben, wollen wir noch eine Frage zu beantworten suchen: Ist die Figur ein Muphem? Diese Frage geht einher mit einer anderen: Sind die morphosyntaktischen und syntaktischen Bezüge eines Muphems bei dessen Beschreibung zu berücksichtigen? Ist das Muphem also mehr als eine rein morphologische Einheit? Wir meinen, die Antwort darauf bereits gegeben zu haben, als wir Mupheme definierten als jene *sinntragenden musikalischen Gestalten, die zwischen einer und acht Sekunden dauern und die sich zusammensetzen aus den kleinsten sinnunterscheidenden musikalischen Einheiten, den Musemen*.³² Ob dieses oder jenes Muphem dabei zusätzlich noch diese oder jene morphosyntaktische oder syntaktische Funktion hat, steht auf einem anderen Blatt. Das heißt, Figuren sind, wie schon Motive, Mupheme, insofern sie nicht viel länger als acht Sekunden dauern.³³ Anders gewendet: Jede Figur – wie auch jedes Motiv – ist ein Muphem, aber nicht jedes Muphem ist eine Figur oder ein Motiv.

Beschreiben wir abschließend noch eine Figur (vgl. Abb. 48). Es handelt sich um die Takte 6-7 der Cellostimme des Sechsten Streichquartetts Ferneyhoughs (Tempo MM Achtel = 53). Anders als bei den Gestalten, welche wir im vorigen Kapitel analysierten, erweitert sich ob der der Figur inhärenten Multiparametrität die Tabelle um die Pa-

32 Vgl. dazu Kapitel 5.2, S. 294 f.

33 Das dürfte in der Musik Ferneyhoughs nur selten der Fall sein. Nehmen wir als Beispiel den zweiten Satz des Dritten Streichquartetts, der mit einem Solo der zweiten Violine beginnt. Dieses Solo währt acht Takte, die etwa vierzig Sekunden dauern; etwa vierzig Gestalten lassen sich ausmachen, so dass jede dieser Gestalten durchschnittlich eine Sekunde andauert.

parameter der Dynamik und Spieltechnik. Dazu einige Anmerkungen: 1. Die vierte Saite des Cellos ist einen Ganzton tiefer gestimmt, aber klingend notiert. 2. Das kleinste Intervall ist der Achtelton. Pfeile an den Versetzungszeichen im Notenbeispiel implizieren Achteltonabweichungen. Wir kennzeichnen in der Tabelle Vierteltonabweichungen mit + und –, Achteltonabweichungen mit ↑ und ↓. Die Werte der extensionalen Varianz im Bereich der Tonhöhen entsprechen der Anzahl an Achteltönen jedes Intervalls. 3. Um die Varianz im Bereich der Dynamik bestimmen zu können, legen wir folgende Dynamikstufen zugrunde: pp / p / mp / mf / f / ff; sfz setzen wir gleich mit ff. Dies entspricht zwar nicht der dynamischen Bandbreite des Stückes – diese reicht vom ppppp (erstmal in T 123) bis zum fffff (T 237) –, ist aber ausreichend für die Zwecke unserer Analyse. Ein gleichbleibender Dynamikwert bekommt den Wert 1 zugewiesen, eine Veränderung um eine dynamische Stufe, etwa vom pp zum p, den Wert 2, eine Veränderung um zwei dynamische Stufen den Wert 3 usw. 4. Stets sind die Dauern jeder einzelnen Zelleinheit zu ermitteln – und zwar unabhängig von den Dauern der Zelleinheiten der anderen Parameter. So hat die erste Zelleinheit³⁴ im Bereich der Dynamik die Länge von neun 128tel Noten in einer 6:7/16 n-Tole, die zweite die Länge einer punktierten 32tel in einer 6:7/16 n-Tole. Bei einem Tempo von MM Achtel = 53 entspricht dies einer Dauer 0,743 Sekunden resp. 0,495 Sekunden. 5. Um die Varianz im Bereich des Timbres zu bestimmen, müssten sämt-

34 Von Protomuphemen sei hier nicht zu sprechen, da diese mehrere Parameter in sich vereinen; sie sind hörbar.

liche Spieltechniken³⁵ des Werkes zusammengetragen werden und, wie die Dynamikstufen, in einer Stufenfolge geordnet werden, in der diejenige Spieltechnik mit dem geringsten Spannungsgrad (wie auch immer man diesen bestimmte) den Wert 1 bekäme, diejenige Spieltechnik mit dem zweitniedrigsten Spannungsgrad den Wert 2 usw. Um Aussagen über die Varianz im Bereich des Timbres zu treffen, wäre also eine Analyse des gesamten Werkes vonnöten.

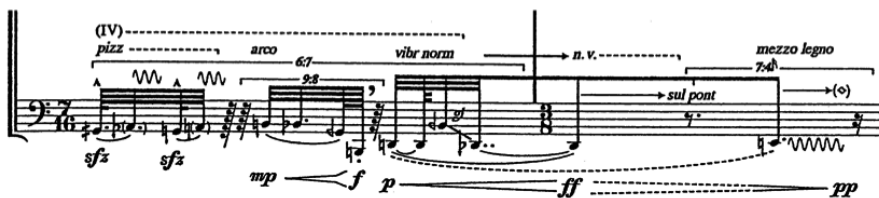


Abb. 48: Brian Ferneyhough, *String Quartet No. 6. to the memory of James Avery (1937-2009)*, Cello, T 6-7.

35 Eine eingehendere Analyse sähe sich vor weitere Aufgaben gestellt. Sie müsste den Begriff der Spieltechnik genauer auseinandersetzen, als wir, die wir oben nur eine Figur zu analysieren uns vorgenommen haben, imstande sind. So könnte sie differenzieren, etwa in Spieltechniken, die den Klang des Instrumentes bloß modifizieren – wie das *sul ponticello* im zweiten Takt unseres Beispiels (Abb. 48) – und solche, die letzteren fundamental verändern – wie das *pizzicato*, vermittelt dessen das Cello sich in eine Art Gitarreninstrument verwandelt. Und wie steht es um das Vibrato? Ist dieses eine „Spieltechnik“? Oder, wie im Brockhaus-Lexikon zu lesen ist, eine Verzierung? (Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht [Hg.], *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Bd. 4*, Zürich und Mainz³2001, S. 302.) Und wie steht es um all die anderen Faktoren, die Einfluss nehmen auf das Timbre, im Falle des obigen Beispiels etwa Bogendruck, Bogengeschwindigkeit, Strichrichtung und Kontaktstelle des Bogens auf der Saite? Haben wir es hier mit „Spieltechniken“ zu tun? In einem Wort: Der Knappheit unserer Analyse geschuldet, vereinfachen wir oben ein recht kompliziertes Phänomen.

- MM Achtel = 53. • vns-Wert = 1. • Metrische Dezentrität, thesisch beginnend und arsisch endend.³⁶

Tonhöhen							
	Verschränkung	Dichte	Direktionale Varianz		Extensionale Varianz		
Intervall		hns-Wert	Art der Varianz	Wert	Intervallverhältnis	Art der Varianz	Wert
$G+ - Ab\downarrow$	Sukzession	2,692	positive Dezentrität	+1			
$G\downarrow - A\downarrow$	verz. Sukzession	4,038	positive Dezentrität	+1	8:1	positive Dezentrität	+1
$H\downarrow - H_1$	verz. Sukzession	3,894	negative Dezentrität	-1	47:8	positive Dezentrität	+1
$D - H-$	Elision	4,846	positive Dezentrität	+1	34:47	negative Dezentrität	-1
$H- - Db\downarrow$	verz. Sukzession	0,980	negative Dezentrität	-1	39:34	positive Dezentrität	+1
E		1,031	positive Dezentrität	+1	13:39	negative Dezentrität	-1
insgesamt		1,631	positive Dezentrität	+2		positive Dezentrität	+1

Dynamik							
	Verschränkung	Dichte	Direktionale Varianz		Extensionale Varianz		
Anweisung		hns-Wert	Art der Varianz	Wert	Verhältnis	Art der Varianz	Wert
sfz	Sukzession	1,346					
sfz	verz. Sukzession	2,019	Tonizität	0	1:1	Tonizität	0
mp << f	verz. Sukzession	3,894	positive Dezentrität	+1	3:1	positive Dezentrität	+1
p < ff	Elision	0,408	positive Dezentrität	+1	5:3	positive Dezentrität	+1
ff > pp		0,325	negative Dezentrität	-1	6:5	positive Dezentrität	+1
insgesamt		0,679	positive Dezentrität	+1		positive Dezentrität	+3

36 Ob für die Neue Musik Begriffe wie Thesis und Arsis angemessen sind oder nicht, wäre zu diskutieren. Da allerdings, wie wir auseinandersetzen, die Metrik für die Musik Ferneyhoughs von großem Gewicht ist, haben wir sie oben angeführt.

Timbre/Spieltechnik			
	Verschränkung	Dichte	
Art		hns-Wert	vns-Wert
<i>pizz.</i>	Elision	4,038	4,038
<i>pizz. + molto vibr.</i>	Elision	2,019	4,038 ³⁷
<i>pizz.</i>	Elision	6,057	6,057
<i>pizz. + molto vibr.</i>	verz. Sukzession	3,029	6,057
<i>arco</i>	verz. Sukzession	3,894	3,894
<i>arco + vib.</i>	Elision	2,423	4,846
<i>arco + poco vib. + gliss.</i>	Elision	1,101	3,304
<i>arco + poco sul pont.</i>	verz. Sukzession	0,883	1,767
<i>mezzo legno + sul pont. + molto vib. + Flageolett</i>		1,031	4,122
insgesamt		1,223	2,446 ³⁸

Mit den Figuren haben die musikalischen Massen nur wenig gemein. Edgar Varèse imaginierte sie bereits Mitte der 1930er Jahre, als er schrieb:

WHEN new instruments will allow me to write music as I conceive it, taking the place of the linear counterpoint, the movement of sound-masses, of

37 Rechnen wir dies einmal vor: Das $B\downarrow$ dauert $\left(\left(\left(\left(\left(60/53\right)/2\right)*7\right)/6\right)/4\right)*3 = 0,495$ Sekunden, hat also einen *hns*-Wert von $1/0,495 = 2,019$. Da während dieses einen Tons zwei Spieltechniken kombiniert werden – *pizzicato* und *molto vibrato* –, müssen wir den *hns*-Wert mit 2 multiplizieren, um den *vns*-Wert zu erhalten, also $2,019*2 = 4,038$.

38 Dies errechnet sich wie folgt: Es folgen neun Zelleinheiten mit jeweils $1+2+1+2+1+2+3+2+4$ Spieltechniken aufeinander, macht insgesamt = 18 Spieltechniken. Die beiden Takte dauern insgesamt $(60/53)*6,5 = 7,358$ Sekunden. Das heißt, der durchschnittliche *vns*-Wert entspricht $18/7,358 = 2,446$.

shifting planes, will be clearly perceived. When these sound-masses collide the phenomena of penetration or repulsion will seem to occur. Certain transmutations taking place on certain planes will seem to be projected onto other planes, moving at different speeds and at different angles. There will no longer be the old conception of melody or interplay of melodies. The entire work will be a melodic totality. The entire work will flow as a river flows.³⁹

Bereits in diesem kurzen Zitat kündigt sich an, was das Komponieren mit Massen alsdann kennzeichnen wird: die Abkehr vom kontrapunktischen Denken, ergo vom Setzen eines Tones gegen einen anderen Ton, ja überhaupt die Abkehr vom Denken in Einzeltönen.

Was hier noch wie ferne Zukunftsmusik klingt, wurde knapp 20 Jahre später von Xenakis verwirklicht: Seine beiden Orchesterwerke *Metastaseis* und *Pithoprakta* sind „Musik der kompromißlos kalkulierten Massenstrukturen“⁴⁰, in denen „the old conception of melody or interplay of melodies“ wahrlich keine Rolle mehr spielt – und der einzelne Ton schon gar nicht. Damit unterschieden sich diese Werke fundamental von den damals seriell komponierten, denen Xenakis unterstellte, sie würden den „Widerspruch zwischen dem polyphonen linearen System und dem gehörten Resultat, das Oberfläche, Masse ist“⁴¹, unberücksichtigt lassen.⁴² Inspiration für solch ein Komponieren mit

39 Edgar Varèse, *The Liberation of Sound*, editiert von Chou Wen-chung, in: *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (1996), S. 11.

40 Rudolf Frisius, *Konstruktion als chiffrierte Information. Zur Musik von Iannis Xenakis*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Iannis Xenakis*, München 1987, S. 156 (Musik-Konzepte 54/55).

41 Ulrich Mosch, *Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen*, in: Hiekel und Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik* (Anm. 11), S. 7.

42 Vgl. Iannis Xenakis, *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*, Hilsdale, NY 1992, S. 8: „As a result of the impasse in serial music, [...] I

Massen bezog Xenakis aus anderen Bereichen denn dem musikalischen. Er resümiert:

Der erste Schritt war die Beherrschung der Massenereignisse und das Verstehen der [entsprechenden] Gesetzmäßigkeiten, die in der Natur gelten. Dann suchte ich die Analogie dieser Naturphänomene in der Musik.⁴³

Solch Naturphänomene führt er im Eingangskapitel seines theoretischen Hauptwerkes *Formalized Music*⁴⁴ an: das Prasseln von Regen und Hagel, das Zirpen der Zikaden. „These sonic events are made out of thousands of isolated sounds; this multitude of sounds, seen as a totality, is a new sonic event.“⁴⁵ Ferner spricht er von „Massenaufläufe[n], Slogans von Demonstranten, anschwellende[m] Lärm in der Stadt“, von „Zusammenstöße[n] mit dem Feind, Schreie[n], Schüsse[n]“⁴⁶, in einem Wort: von Menschenmassen, jenem jahrtausendealten Phänomen⁴⁷, das, als Xenakis' *Metastaseis* 1955 in Donaueschingen uraufgeführt wurde, in den Wissenschaften bereits seit über einem halben Jahrhundert diskutiert wurde.

Dies hängt nicht zuletzt zusammen mit einem Buch, das 1895 veröffentlicht wurde und zu dessen „Bewunderern und Nutznießern“

originated in 1954 a music constructed from the principle of indeterminism; two years later I named it ‚Stochastic Music‘.“

43 Bálint András Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, Zürich und Mainz 1995, S. 76.

44 Vgl. Fußnote 42.

45 Xenakis, *Formalized Music* (Anm. 42), S. 9.

46 Frisius, *Konstruktion als chiffrierte Information* (Anm. 40), S. 155 f.

47 Vgl. Ernesto Grassi, *Enzyklopädisches Stichwort ‚MASSE‘*, in: José Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen*, Hamburg 1956, S. 145.

Sigmund Freud ebenso gehörte wie Adolf Hitler.⁴⁸ Die Rede ist von *Psychologie der Massen*⁴⁹ des französischen Soziologen, Psychologen und Anthropologen Gustave Le Bon, jener Schrift, die trotz ihrer „seltsamen Mischung aus advokatenhafter Trockenheit und poetischer, ja prophetischer Gebärde, aus Starrsinn und Scharfsinn, Panik und Vernunft“⁵⁰ eine wissenschaftliche Disziplin begründen sollte: die Massenpsychologie. Diese, so Freud, behandle

den einzelnen Menschen als Mitglied eines Stammes, eines Volkes, einer Kaste, eines Standes, einer Institution oder als Bestandteil eines Menschenhaufens, der sich zu einer gewissen Zeit für einen bestimmten Zweck zur Masse organisiert⁵¹;

und sie sei dazu angehalten, drei Fragen zu beantworten:

Was ist nun eine ‚Masse‘, wodurch erwirbt sie die Fähigkeit, das Seelenleben des Einzelnen so entscheidend zu beeinflussen, und worin besteht die seelische Veränderung, die sie dem Einzelnen aufnötigt?⁵²

48 Vgl. Benjamin Henrichs, *Psychologie der Massen*, in: Die Zeit, Nr. 42, 14. Oktober 1983.

49 Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*, Köln 2016.

50 Henrichs, *Psychologie der Massen* (Anm. 48).

51 Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, in: ders., *Freud-Studienausgabe. Band IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 1974, S. 66.

52 A. a. O., S. 67.

Freud selbst antwortete auf diese Fragen in seinem 1921 erschienenen Essay *Massenpsychologie und Ich-Analyse*⁵³, in dem er die Le Bonsche Massenpsychologie mit Mitteln der Psychoanalyse zu differenzieren suchte. War Le Bon noch der Überzeugung, das Individuum verhalte sich in der Masse anders als außerhalb dieser, erstens, weil es „schon durch die Tatsache der Menge ein Gefühl unüberwindlicher Macht“ erlange, und zweitens, weil „jedes Gefühl, jede Handlung ansteckend“ sei, „und zwar in so hohem Grade, dass das Individuum sehr leicht sein persönliches Interesse dem Gesamtinteresse opfert“⁵⁴, so räumte Freud, mehr noch als Le Bon, dem Verhältnis von der Masse zu ihrem Führer eine prominente Stellung ein.⁵⁵ Letzterer fungiere gleichsam als „Bindemittel“⁵⁶, das die Individuen zu einer Einheit zusammenfüge: „Viele Gleiche, die sich miteinander identifizieren können, und ein einziger ihnen allen Überlegener, das ist die Situation, die wir in der lebensfähigen Masse verwirklicht finden.“⁵⁷ Doch gebe es auch Massen ohne Führer. In diesen seien die „libidinösen Bindungen“⁵⁸ ihrer Mitglieder nicht mehr auf einen Führer gerichtet, sondern auf eine abstrakte Idee⁵⁹, die den Führer umstandslos ersetzen kann.⁶⁰ Das Prinzip bleibt auch hier das gleiche: Viele Gleiche subordinieren sich etwas ihnen Überlegenem.

53 Vgl. Fußnote 51.

54 Le Bon, *Psychologie der Massen* (Anm. 49), S. 32.

55 Vgl. Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (Anm. 51), S. 94.

56 Vgl. a. a. O., S. 68.

57 A. a. O., S. 113.

58 Vgl. a. a. O., S. 97.

59 Vgl. a. a. O., S. 94.

60 In der katholischen Kirche verkörpere sich solch eine „führende Idee“ in der Person Jesu Christi. Vgl. a. a. O., S. 88 und 94.

Neben den Massen mit Führer und solchen ohne unterscheidet Freud ferner zwischen kurzlebigen und stabilen, homogenen und heterogenen, natürlichen und künstlichen sowie primitiven und gegliederten Massen. Kurzlebige Massen seien jene, „die rasch durch ein vorübergehendes Interesse aus verschiedenartigen Individuen zusammengeballt werden“⁶¹, stabile Massen jene, „in denen die Menschen ihr Leben zubringen, die sich in den Institutionen der Gesellschaft verkörpern.“⁶² Homogene Massen bestünden „aus gleichartigen Individuen“⁶³, heterogene, so Le Bon, auf den diese Unterscheidung zurückgeht, aus „beliebigen Individuen, gleichgültig wessen Berufes und welcher Intelligenz.“⁶⁴ Künstliche Massen, so Freud weiter, erforderten gegenüber den natürlichen „zu ihrem Zusammenhalt auch einen äußeren Zwang“.⁶⁵ Die primitiven Massen schließlich glichen im einfachsten Falle dem Haufen⁶⁶, der bloß zufälligen Ansammlung mehrerer Menschen, wohingegen in den organisierten gleiche Interessen und Ziele vorherrschten.

Weniger derartiger Theoriebildung und mehr dem „Objekt, de[m] Gegenstand, [der] Anschauung“⁶⁷ zugeneigt, ist Siegfried Kracauer. Dieser verlegt sich, anders als die beiden Vorgenannten und entsprechend seines Diktums, dass „aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen“ eine Epoche „schlagender zu bestimmen [sei] als

61 A. a. O., S. 78.

62 Ebenda.

63 A. a. O., S. 88.

64 Le Bon, *Psychologie der Massen* (Anm. 49), S. 147. Vgl. ferner S. 146-150.

65 Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (Anm. 51), S. 88.

66 Vgl. a. a. O., S. 78.

67 Alexander Cammann, *Ich sitze dazwischen*, in: *Die Zeit*, Nr. 49, 8. Dezember 2016.

aus den Urteilen der Epoche über sich selbst“⁶⁸, in *Das Ornament der Masse* auf die konkreten Formen, welche die Massen annehmen. Er schaut „auf die Beine der Tiller Girls: tanzende Revuemädchen im mechanischen Rhythmus der tayloristischen Massengesellschaft“⁶⁹, auf die „Unzahl paralleler Striche“⁷⁰, auf die „Graden und Kreise[], wie sie in den Lehrbüchern der euklidischen Geometrie sich finden“⁷¹, und setzt all dies in Beziehung zum kapitalistischen Produktionsprozess.⁷²

Demgegenüber setzt José Ortega y Gasset, knapp zehn Jahre nach Freud und drei Jahre nach Kracauer, einen anderen Schwerpunkt. In seinem Buch *Der Aufstand der Massen*⁷³, das im Deutschland der Nachkriegsjahre zum regelrechten Kassenschlager avancierte⁷⁴, stellt Ortega „Masse“ und „Elite“ einander gegenüber, um beide nach „menschlichen Kategorien“⁷⁵ beschreiben zu können. Masse sei „jeder, der sich nicht selbst aus besonderen Gründen [...] einen besonderen Wert beimißt, sondern sich schlechtweg für Durchschnitt hält“⁷⁶, Elite dagegen jeder, „der mehr von sich fordert als die anderen, auch wenn er in seiner Person diese höheren Forderungen nicht zu erfüllen vermag.“⁷⁷

68 Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main ¹¹2014, S. 50.

69 Cammann, *Ich sitze dazwischen* (Anm. 67).

70 Kracauer, *Das Ornament der Masse* (Anm. 68), S. 52.

71 A. a. O., S. 53.

72 Vgl. a. a. O., S. 53 f.

73 Gasset, *Der Aufstand der Massen* (Anm. 47).

74 „Von der 1956 erschienenen Taschenbuchausgabe wurden im ersten Jahr an die hunderttausend Exemplare verkauft.“ Lothar Baier, *Der Aufstand der Massen*, in: *Die Zeit*, Nr. 2, 6. Januar 1984.

75 Gasset, *Der Aufstand der Massen* (Anm. 47), S. 10.

76 A. a. O., S. 9.

77 A. a. O., S. 10.

Ist „Masse“ in allen diesen Schriften eindeutig negativ konnotiert, so gilt dies nicht für Elias Canettis *Masse und Macht*⁷⁸, jenes 1960 veröffentlichten Buches, an dem der Nobelpreisträger mehr als zwei Jahrzehnte arbeitete und das, obwohl als sein „philosophisches Hauptwerk“⁷⁹ ausgewiesen, sich kaum einer klaren Einordnung in einen bestimmten Wissenszweig zu fügen scheint. Obwohl auch hier deutlich gemacht wird, dass der Mensch sich in der Masse seiner Individualität entledigt, weist Canetti darauf hin, dass im Vorgang der Vermassung zugleich ein Akt der Verbrüderung enthalten sei. Er prägt dafür den Begriff der Entladung. Er schreibt:

Der wichtigste Vorgang, der sich innerhalb der Masse abspielt, ist die Entladung. [...] Sie ist der Augenblick, in dem alle, die zu ihr gehören, ihre Verschiedenheiten loswerden und sich als gleiche fühlen. [...] In der Entladung werden die Trennungen abgeworfen und alle fühlen sich gleich.⁸⁰

So wie Le Bon und Freud, die er beide übrigens keines Wortes würdigt, ist auch Canetti daran gelegen, die Eigenschaften von Massen zu bestimmen. Er führt deren vier an: Erstens, „[d]ie Masse will immer wachsen“; zweitens, „[i]nnerhalb der Masse herrscht Gleichheit“; drittens, „[d]ie Masse liebt Dichte“; viertens, „[d]ie Masse braucht eine Richtung.“⁸¹ Darüber hinaus fügt er den von Le Bon und Freud beschriebenen Massenarten noch einige weitere hinzu. Er unterscheidet

78 Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt am Main 1986.

79 So der Klappentext des Buches.

80 A. a. O., S. 12 f. Zu Teilen kursiv im Original.

81 A. a. O., S. 26. Kursiv im Original.

zwischen offenen und geschlossenen Massen, rhythmischen und stockenden, langsamen und raschen sowie zwischen sichtbaren und unsichtbaren Massen.⁸² Außerdem unterscheidet er die Massen nach ihrem „affektiven Gehalt“⁸³: Er kennt Hetz- und Fluchtmassen, die bei Tieren wie beim Menschen vorkämen, sowie Verbots-, Umkehrungs- und Festmassen, die spezifisch menschlich seien.⁸⁴

Welche Eigenschaften der Einzelne nun auch in der Masse annehmen mag, und welche Beweggründe er auch haben mag, sich der Masse anzugliedern: Die Masse hat jedenfalls eigene, nur ihr spezifische Eigenschaften; sie bildet „ein einziges Wesen“⁸⁵, ist also, um ein geläufiges Wort zu gebrauchen, mehr als die Summe ihrer Teile. Kurzum: Massen sind Gestalten.

So auch die musikalischen Massen. Auch diese verfügen über Eigenschaften, die von denen ihrer Teile verschieden sind und deren einige, wie wir noch sehen werden, mit jenen der „psychologischen Massen“⁸⁶ übereinstimmen. Was nicht wundert, schließlich rekurriert Xenakis, obschon er sich nicht auf die Schriften der vorgenannten Autoren bezieht, auf die von ihnen beschriebenen Phänomene – die „crowd[s] of dozens or hundreds of thousands of people“⁸⁷ –, die er durch Verfahren der Mathematik zu „vermusikalisieren“⁸⁸ sucht. Die

82 Vgl. a. a. O., S. 10-12 und 26-48. Canetti schildert vielfältige Formen unsichtbarer Massen, allen voran die unsichtbaren Toten, wie sie von jeher imaginiert wurden und werden. Vgl. dazu S. 81 und 202.

83 Vgl. a. a. O., S. 49.

84 Vgl. ebenda.

85 Le Bon, *Psychologie der Massen* (Anm. 49), S. 26.

86 So nennt Le Bon die von ihm beschriebenen Menschenmassen. Vgl. a. a. O., S. 146.

87 Xenakis, *Formalized Music* (Anm. 42), S. 9.

88 Oder, wie man auch sagen könnte, „sonifizieren“. Vgl. dazu Bill Manaris und

Massen Xenakis' sind also, wie die psychologischen Massen, „einziges Wesen“, Ganzheiten mit eigenen Gesetzmäßigkeiten. Sie haben nichts gemein mit jenen musikalischen Gestalten, die sich aus der bloßen Überlagerung disparaten musikalischen Materials ergeben – man denke an das *Allegretto* der Ersten Symphonie Alfred Schnittkes, den zweiten Satz der Vierten Symphonie Charles Ives⁸⁹ und den Anfang des *Dona Nobis Pacem* von Bernd Alois Zimmermanns *Requiems für einen jungen Dichter* – und die man als „musikalische Mengen“ zu bezeichnen gewillt sein könnte.

Worin das Eigentümliche der musikalischen Massen besteht und inwiefern sie sich von Motiven, Phrasen, Melodien, Themen wie auch den Figuren Ferneyhoughs unterscheiden, lässt sich besonders eindrücklich vorführen am Sonogramm von Barry Truax' elektroakustischem Werk *Riverrun*⁹⁰ aus dem Jahr 1986 (vgl. Abb. 49), welches letz-

Andrew Brown, *Making Music with Computers. Creative Programming in Python*, Boca Raton u. a. 2014, S. 191 f.

89 Vgl. Dorothea Gail, *Charles E. Ives' Fourth Symphony. Quellen – Analyse – Deutung*, Hofheim 2009 (sinefonia 12).

90 Informationen zu *Riverrun* finden sich auf der Webpage Barry Truax', vgl. [online] URL: <https://www.sfu.ca/~truax/river.html> [abgerufen am 28.12.2021]. Weitere Informationen zu *Riverrun* finden sich in Michael Clarke, Frédéric Dufeu und Peter Manning, *Barry Truax Riverrun (1986/2004), a case study from the TaCEM project, exploring new approaches to techniques of analysis and re-synthesis in the study of concert electroacoustic works*, in: Electroacoustic Music Studies Network. Conference Electroacoustic Music Beyond Performance, 10th-14th June 2014, Berlin 2014 [online] URL: <http://www.ems-network.org/spip.php?article373> [abgerufen am 28.12.2021]. Hier nur das Größte zusammengefasst: *Riverrun* wurde mit einem digitalen Synthesizer hergestellt, dem DMX-1000. Das Stück dauert 19 Minuten und 52 Sekunden und besteht, wie sich unschwer aus Abb. 49 ersehen lässt, aus fünf Formteilen. Alle Klänge wurden ausschließlich mit dem Klangsyntheseverfahren der Granularsynthese realisiert; die Grains selbst (vgl. Kapitel 3, S. 82 und Kapitel 5.2, S. 277) bestehen aus reinen oder frequenzmodulierten Sinustönen. Der *vms*-Wert beträgt in *Riverrun* ≤ 2375 , d. h. es erklingen bis zu 2375 Grains pro

teres dem Wunsch Varèses, das Musikwerk möge „flow as a river flows“, durchweg entspricht.

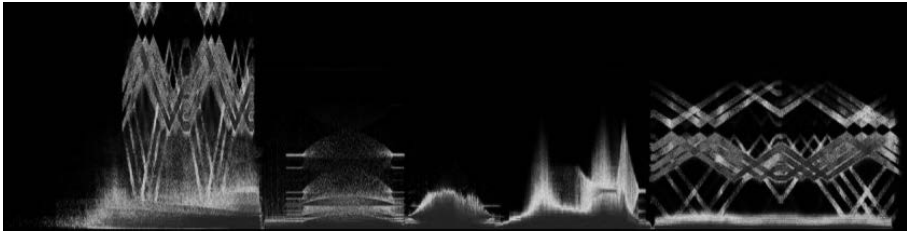


Abb. 49: Sonagramm von Barry Truax' *Riverrun*, eigene Darstellung.

Was wir oben bereits sagten, dürfte an dieser Abbildung bestätigt gefunden werden: Der Einzelton ist in der musikalischen Masse nur insofern von Belang, als er teilhat an größeren, oft meso- und makroformalen Prozessen. So wechseln etwa die abwärts und aufwärts führenden Frequenzbänder im fünften Formteil von *Riverrun*, die sich aus hunderttausenden kleiner Klangpartikel zusammensetzen, ihre Bewegungsrichtung nur vier- oder fünfmal – innerhalb von fünf Minuten und 44 Sekunden! Ferner sind ihre Außengrenzen fest umrissen, was auf ein weiteres Charakteristikum musikalischer Massen hindeutet: So sehr die einzelnen Tonhöhen innerhalb gewisser Grenzen auch fluktuieren mögen⁹¹, und so groß die Bandbreiten der Frequenzbänder auch sein mö-

Sekunde. Zwei Videos, eine 36-minütige Präsentation und ein halbstündiges Interview geben weitere Einblicke in die Machart und Genese des Stückes, vgl. [online] URL: <https://www.sfu.ca/~truax/Riverrun%20Demo33.mov> und <https://www.sfu.ca/~truax/Riverrun%20interview33.mov> [beide abgerufen am 28.12.2021].

91 Vgl. hierzu das Lachenmannsche Konzept des „Fluktuationsklanges“ in: Helmut Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik*, in: ders., *Musik als existentielle*

gen, die äußeren Konturen der Frequenzbänder selbst folgen oftmals einfachen Bewegungszügen. Sie führen aufwärts oder sie führen abwärts, das stetige Auf- und Ab der Melodien⁹² geht ihnen ab.

Es sind also globale Attribute – „mehr als“, „weniger als“ und „gleich“⁹³ –, mit denen sich die Gestaltetheit einer musikalischen Masse vorwiegend beschreiben lässt. Dies gilt indes nicht nur für ihre Bewegungsrichtung, mithin für ihr Höher- und Tiefer-, ihr Lauter- und Leiser-, ihr Schneller- und Langsamer-Werden⁹⁴, sondern ebenso für ihre diachronische und synchronische Dichte, will sagen: für die Anzahl ihrer Parameterwerte⁹⁵ und die Geschwindigkeit, in der diese sich verändert. So macht es einen nicht unerheblichen Unterschied, ob zehn oder hundert Töne ihre Frequenz verdoppeln – und auch, ob sie dies innerhalb von zehn oder hundert Sekunden tun.

Erfahrung, Wiesbaden 2004, S.10-13.

92 Vgl. die Darstellungen von Wellenbewegungen einiger Melodien in Arnold Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition. Notenbeispiele*, hg. von Rudolf Stephan, Wien 1979, S. 71.

93 Dalia Cohen und Shlomo Dubnov gehen davon aus, dass musikalische Texturen sich anhand solch globaler Attribute beschreiben lassen. Sie schreiben: „[I]n texture the important factor is the relative relationship of greater than, less than, or equal to.“ Vgl. Dalia Cohen und Shlomo Dubnov, *Gestalt Phenomena in Musical Texture*, in: Marc Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin und Heidelberg 1997, S. 388 (Lecture Notes in Artificial Intelligence).

94 Charles Seeger nennt dies verallgemeinernd Spannungszunahme und Spannungsabnahme. Vgl. S. 295 f. der vorliegenden Arbeit.

95 Die *hns*- und *vns*-Werte, die wir in Kapitel 5.2 einführen, geben die Anzahl an *Noten* pro Sekunde an, das heißt, sie bezeichnen die diachronische und synchronische Dichte von Einheiten, die bereits mehrere Parameterwerte in sich vereinen. Wollte man indes die Dichte jedes einzelnen Parameters bestimmen, so müsste man dafür neue Termini einführen, z. B. den *hps*-Wert, der die *horizontal parameter values per second* anzeigte, und den *vps*-Wert, der über die *vertical parameter values per second* informierte. Doch dies nur am Rande.

Dasselbe gilt für die Bereiche des Rhythmus, der Dynamik und des Timbres: Die Tonabstände können sich vermindern, vergrößern oder gleich bleiben und damit den *hms*-Wert fortlaufend verändern; auch können die Tondauern, abhängig oder unabhängig von den Tonabständen, länger werden, sich verkürzen oder gleich bleiben und damit den *vms*-Wert modifizieren.⁹⁶ Die Masse kann crescendieren, decrescendieren oder ihre Dynamikstufe beibehalten, dies wieder in verschiedenen Geschwindigkeiten und Abstufungen. Schließlich können sich die Wellenformen ihrer Töne verändern; so können etwa Sinusschwingungen mithilfe mathematischer Verfahren graduell in Rechteckschwingungen überführt werden. Was noch hinzukommt, ist, dass all diese parametrischen Veränderungen⁹⁷ stufenlos oder stufenweise vor sich gehen können und dass deren Einsatz- und Endpunkte zusammenfallen können oder nicht.

Die Art der Ausgestaltung und Kombination all dieser Parameter verleiht der Masse ihr Gepräge – und zeichnet zugleich verantwortlich für ihren Grad an Plastizität. Eine Masse, in der alle Parameter gleichzeitig beginnen und enden und eine Spannungszunahme verzeichnen – in der die Töne aufsteigen, länger werden, einander in stets kürzeren Abständen folgen und lauter werden –, ist eine von äußerster Klarheit.

96 „Rhythmus“ in der Masse ist meist genau das: das Zusammenspiel von Tonabständen und Tondauern.

97 Freilich können und werden in musikalischen Massen weit mehr Parameter als die oben angeführten ausgestaltet. In *Riverrun* etwa werden zusätzlich noch die Modulationsindexe der frequenzmodulierten Sinustöne laufend verändert. Typisch für die Massen der elektroakustischen Musik ist ferner, dass sie ihren „Ort“ im Stereo- oder Surround-Feld verändern. Zur „Raum-Musik“ vgl. Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1. Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln 1963, S. 152-175.

Eine Masse hingegen, in der die Veränderungen der einzelnen Parameter zu verschiedenen Zeitpunkten einsetzen und enden und auch sonst unabhängig voneinander wirken, ist eine in höherem Grade verunklarte.

Indes betreffen die parametrischen Veränderungen nicht nur die Masse als solche, sondern haben auch Auswirkungen auf die musikalische Form. Nicht von ungefähr sprach Varèse von der Verflechtung musikalischer Massen, von ihrem Zusammen- und Sich-Abstoßen (siehe oben). In diesem Zusammenhang wäre besonders die Dichte der Masse hervorzuheben, die für das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund von grundlegender Bedeutung ist: „Density determines the transparency of the material. An increase in density lifts a cloud into the foreground, while a decrease in density causes evaporation“.⁹⁸ Im fünften Teil von *Riverrun* zum Beispiel sind die rot gefärbten, im mittleren Frequenzbereich liegenden Frequenzbänder jene mit der höchsten Dichte (vgl. Abb. 49). Sie sind es auch, welche man primär wahrnimmt.

In *Riverrun* bestehen die Massen ausschließlich aus reinen und frequenzmodulierten Sinustönen. Nicht jede Masse aber ist von solch klanglicher Homogenität. Die Unterscheidung Le Bons zwischen homogenen und heterogenen Massen erweist sich insofern auch für die musikalischen Massen als zutreffend. Peter Böttinger prägt hierfür die Begriffe „Klangchar“ und „Aggregat“. Klangchar setzen sich aus „ähnlichen Elementen mit übergeordneter Charakterisierung“ zusammen, Aggregate „aus disparaten Elementen“.⁹⁹ In *Pithoprakta* finden

98 Curtis Roads, *Microsound*, Cambridge und London 2001, S. 15 f.

99 Vgl. Peter Böttinger, *Zeitgestaltung. Die kompositorische Bewältigung rhythmischer und formaler Probleme im Werk von Iannis Xenakis*, in: Metzger und Riehn, *Iannis Xenakis* (Anm. 40), S. 44.

sich beide: Am Anfang klopfen sämtliche Streicher auf die Korpora ihrer Instrumente – die Masse ist homogen, sie ist eine Klangchar; am Anfang des zweiten Teils¹⁰⁰ erklingen erst fünf, dann sechs verschiedene Spieltechniken gleichzeitig – die Masse ist heterogen, sie ist ein Aggregat.

Eine noch weitergehende Differenzierung nimmt Curtis Roads vor. Er unterscheidet zwischen Massen auf der einen Seite, Wolken und Strömen auf der anderen.¹⁰¹ Massen seien Gebilde eher langsameren Gepräges, „block[s] of sound evolving relatively slowly.“¹⁰² Die Frequenzbänder im fünften Teil von *Riverrun* wären somit eindeutig dem Gestalttyp „Masse“ zuzurechnen wie auch das gesamte erste Drittel von Ligetis Orgelstück *Volumina*. In Wolken, „sound clouds“, dagegen würden „hundreds or thousands of sound particles controlled statistically“.¹⁰³ Auch das gilt für die Frequenzbänder in *Riverrun*, die somit als Massen und Wolken zugleich angesprochen werden müssten. Ströme schließlich, „streams“, „seem to flow rapidly like liquids. [...] Here the rate of flow, or its equivalent – density of emission – is a key parameter“.¹⁰⁴ Als Beispiel für solcherart Ströme führt Roads sein eigenes elektroakustisches Werk *Half-life* aus dem Jahr 1999 an.¹⁰⁵

Des Weiteren unterscheidet Roads zwei Arten von Prozessualitäten, nach denen sich die Massen, Wolken und Ströme weiter differen-

100 Vgl. James Harley, *Xenakis. His Life in Music*, New York und London 2011, S. 15 f.

101 Vgl. Curtis Roads, *Composing Electronic Music. A New Aesthetic*, Oxford 2015, S. 308-313.

102 A. a. O., S. 310.

103 Ebenda.

104 Ebenda.

105 Vgl. a. a. O., S. 313.

zieren lassen. Zum einen wären da die „stationary processes“, „Stationaritäten“, in denen die Klänge um einen Mittelwert herum fluktuieren; zum anderen gäbe es die „weighted stochastic processes“, die „can induce a trend, for example, by varying the bandwidth of a sound cloud, by altering its center frequency, by filtering, or by any other perceptible time-varying operation.“¹⁰⁶ Und solch „gewichtete Prozesse“, solch „fluid morphologies“¹⁰⁷ wiederum können mannigfaltige Formen annehmen. Roads führt deren fünf an: Erstens, die „Koaleszenz“: Aus der Stille heraus entsteht durch stetige Dichtezunahme ein einzelner Ton oder Klang. Der Anfang von *Riverrun* bietet ein eindrucksvolles Beispiel dafür: Aus vereinzelt Grains entsteht durch stetige Erhöhung der *hns*- und *vns*-Werte peu à peu eine musikalische Masse. Zweitens, die „Evaporation“: Durch stetige Abnahme der Dichte, das heißt durch stetige Verringerung der *hns*- und *vns*-Werte, „verflüchtigt“ sich die Masse. Drittens, die „Unstetigkeiten“ (*intermittencies*): Hierbei handelt es sich um irreguläre Unterbrechungen der parametrischen Prozesse.¹⁰⁸ Viertens, die „[p]oints of attraction of repulsion“, gleichsam „Inseln“ mit hoher oder niedriger Aktivität. Das frühere Prinzip des Hoch- und Tieftones wird hier auf sämtliche Parameter ausgedehnt. Fünftens, „Transmutationen und Morphogenese“: Die „Identität“ einer Masse, eines Stroms oder einer Wolke wird kontinuierlich verändert.¹⁰⁹

106 A. a. O., S. 311.

107 A. a. O., S. 312.

108 Roads führt lediglich Dichte (*particle density*) und Lautstärke an. Vgl. ebenda.

109 Unter „Identität“ versteht Roads „the material [which] may at different times sound as if it is composed from dull matter, hard resonant matter, flowing liquid, bubbling liquid, or stream clouds.“ Ebenda.

Es bleibt nunmehr zu fragen, ob die musikalischen Massen, die wohl meist länger als acht Sekunden dauern, sich mit dem von uns in den Kapiteln 5.2 und 5.3 entwickelten Vokabular adäquat beschreiben lassen. Schließlich könnte man einwenden, dass die Gestalten in *River-run*, *Pithoprakta* und *Volumina* mit Begriffen wie „Muphem“ und „Protomuphem“, mit denen kurze, ein- bis achtsekündige Gestalten bezeichnet werden, nur schlecht beschrieben wären und, verwendete man diese, man die Eigenheiten dieser Musik völlig verkennte. Und fürwahr, es ist, als überspränge solche Musik die Ebene der Muphemik, als ginge sie gleichsam von der Musemik direkt zur Morphosyntax über. Dem Einwand Rechnung tragend, wäre hier anstatt von Muphemmen und Protomuphemmen vielmehr von Massen und Wolken, oder noch allgemeiner, von Klangereignissen, -folgen oder -transformationen¹¹⁰ zu sprechen.

Eine Musik ohne Mupheme – gab es eine solche nicht schon vor Xenakis? Sind die musikalischen Massen, wie wir oben sagten, wirklich erst von Xenakis in die komponierte Kunstmusik introduziert worden? Sind sie also, wie wir es in Kapitel 5.1 kundtaten, wirklich *die* Gestalten, die sich fundamental von denen älterer Musik unterscheiden?

Eine genügende Antwort vermögen wir darauf nicht zu geben. Womöglich wäre ein Vorläufer der musikalischen Masse in den letzten Takten der *Toccata op. 11* von Prokofjev zu erblicken (T 214-222, vgl. Abb. 50), die sich als *ein* Bewegungszug darstellen, als *ein* aufwärts führender „Strom“, in dem die Zwei- und Viertongruppen nur noch als

110 Vgl. dazu Kapitel 5.2, S. 291 f. der vorliegenden Arbeit.

bloße Partikel fungieren und damit ihrer Gestalthaftigkeit verlustig gehen. Die Verdichtung dieser acht Takte im Glissando des vorletzten Taktes spräche dafür.

Vielleicht aber auch nicht. Denn anders als die Gestalten der letzten Takte der Toccata, anders auch als die Figuren Ferneyhoughs, die den Motiven des motivisch-thematischen Komponierens nachfolgen, ja letztlich anders als jedwede vorangegangene Musik des Abendlandes, die ausnahmslos aus der Juxtaposition von Muphemen bestand, verweist das Komponieren mit Massen auf ein anderes kompositorisches Denken: eines, in dem der einzelne Ton nicht mehr seine ganze bestimmte Funktion und Stelle innerhalb des morphologischen Gefüges einnimmt, sondern eines, das sich des Tons, des klanglichen Partikels nur noch bedient, um übergreifendere Zusammenhänge darzustellen. Kein *punctus contra punctum*, wie es dem alten Kontrapunkt wie auch dem frühen seriellen Denken eigen war, sondern, wenn man so möchte: *copia contra copiam*.

(T 214)

pp *cresc.*

accelerando

ff *gliss.* *sff*

Abb. 50: Sergej Prokofjev, *Toccata in d-Moll, op. 11, T 214-226.*

6. NACHWORT

Ob unser Musicus aus dem Einleitungskapitel nach der Lektüre unserer Arbeit die Gestalten des ihn so frappierenden Stückes mit anderen Worten beschrieb? Ob er anstatt von „oszillierenden Klanggeweben“ nunmehr von „Strömen mit negativer extensionaler Varianz und tonischer direktonaler Varianz“ spräche? Ob er die „Schwärme abertausender kleiner Noten“ derweil als „homogene Wolken mit hohen *vns*-Werten“ apostrophierte? Und ob er die ehemals „schillerndflimmernden Figuren in allerhöchsten Höhen“ und die „grummelnd-scharrenden Bässe in tiefsten Tiefen“ künftig vielleicht gar als „morphosyntaktische Klangtransformationen“ bezeichnete, die sich zusammensetzten aus „sich durch verzögerte Sukzessionen evaporierender quarternärer Protomupheme mit gemäßigten *hns*-Werten zusammenfügenden Muphemen“?

Möglich wäre es ihm nun jedenfalls. Und nicht nur ihm, sondern auch jedem anderen Leser dieser unserer Einführung in den Bereich der musikalischen Morphologie. Dass eine solche Einführung weder sämtliche „allgemeine[] Gesetzmäßigkeiten [...], welche der Gestaltung zugrunde liegen“¹ zu erfassen imstande ist, noch auch nur einen Bruchteil der „Millionen Fälle[]“ des Besonderen“², will sagen: der mannigfal-

1 Lothar Geitler, *Morphologie der Pflanzen*, Berlin 1945, S. 6.

2 Günther Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, Halle (Saale) 1944, S. 59 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 13).

tigen Formen musikalischer Gestalthaftigkeit einfangen wird, dürfte einleuchten. So hätten nachfolgende Arbeiten, die sich der musikalischen Morphologie annehmen wollten, einerseits aufzugreifen und fortzuführen, was hier nur begonnen wurde, andererseits hinzuzufügen, was hier unerwähnt bleiben musste.

Fortzuführen und zu elaborieren wäre oder wären:

- das Konzept der Multiparametrität, das wir im vorigen Kapitel als Merkmale musikalischer Massen und Figuren aufgefunden haben. Allein, dass die Gestalten der traditionellen Musik unteilbare Bündel stets interdependenter Parameter seien, ist nicht ganz richtig – oder gilt zumindest nicht uneingeschränkt. Bereits am oft komplizierten Verhältnis von Rhythmik und Metrik zeigt sich die multiparametrische Anlage der Gestalten der traditionellen Musik, die insofern in den Blick zu nehmen wäre.
- das Verhältnis zwischen den Gestalten der traditionellen und der Neuen Musik.
- zeitphänomenologische Fragen. Es wäre zu fragen: Wie steht es um die „erweiterte Gegenwart“ Philipp Taggs mit ihren Ein- und Acht-Sekunden-Grenzen? In welchen Fällen können Mupheme diese Grenzen unter- oder überschreiten, ohne ihre Gestalthaftigkeit zu verlieren? Gibt es Mupheme, die die obere Grenze beträchtlich überschreiten, etwa dreißigsekündige Motive?
- die analytischen Verfahrensweisen. Die Analyse von Konvergenzpunkten und Shiftern, die wir in Kapitel 4.4 nur angedeutet haben, wie auch das Strukturnetz, das wir in Grundzügen vorgelegt haben, bedürfte weiterer Ausarbeitung.

- das Verhältnis von Struktur und Gestalt. Die Analysen von Strukturen und Gestalten wären aufeinander zu beziehen.
- der Zusammenhang zwischen Morphologie und Morphosyntax.

Zu ergänzen wäre oder wären:

- eine Kategorisierung aller die musikalischen Gestalten bezeichnenden Termini.
- eine Kategorisierung musikalischer Massentypen. Damit wäre nicht nur ein Großteil der Neuen Musik morphologisch beschrieben, sondern viele andere Formen elektroakustischer Musik, deren Gestalten sich oftmals als bestimmte Typen musikalischer Massen erweisen dürften.
- die Beantwortung der Frage, ob den bekannten Gestalttypen der traditionellen Musik, den Motiven, Melodien, Themen usw., noch weitere Gestalttypen hinzuzufügen sind – womöglich gar solche, die von der Musiktheorie bislang übersehen worden sind.
- Untersuchungen musikalischer Gestalten anderer denn der europäischen Kunstmusik der letzten 400 Jahre, so der außereuropäischen Musik, der Jazzmusik und der Populärmusik.
- eine Differenzierung nach Graden von Gestaltetheit. Damit einher geht die Frage, ob es musikalische Nichtgestalten gibt, und falls ja, was diese charakterisiert. Ließen sich Nichtgestalten womöglich in der Minimal Music finden?
- Erkenntnisse aus anderen Bereichen, etwa der Phänomenologie, Hermeneutik und Musikpsychologie.
- eine genauere Bestimmung des Phänomens der Gestaltwahrnehmung. Es wäre unter anderem zu fragen, wie es möglich ist, dass Gestalten trotz Stimmentauschs noch als solche wahrgenommen werden, wie es

Weberns Orchestrierung des *Ricercar a 6* aus dem *Musikalischen Opfer* von Johann Sebastian Bach eindrucksvoll vorführt.

- eine genauere Bestimmung des Prinzips der Übersummativität. Eine Diskussion über den Begriff der Emergenz und eine wissenschaftstheoretisch und philosophisch fundierte Herausarbeitung eines eigenen Standpunktes wäre hier letztlich vonnöten.

Ferner könnten nachfolgende Arbeiten zur musikalischen Morphologie

- den Materialbegriff Adornoscher Prägung in Beziehung setzen zu den Begriffen der Struktur und der Gestalt.
- untersuchen, inwiefern die bloßen, die musikalisch instantiierten und die musikalischen Strukturen in der kompositorischen Arbeit eine Rolle spielen.
- ergründen, ob, und wenn ja, inwiefern die Gestaltwahrnehmung auch das Komponieren solch „radikaler musikalischer Konstruktivisten“³ wie Xenakis beeinflusst.
- zu klären suchen, ob es eine Musik gibt, in der Gestalten *überhaupt* keine Rolle spielen, weder beim Komponieren, noch beim Spielen oder Hören.

Kehren wir abschließend noch einmal zurück zum zweiten Kapitel unserer Arbeit. Dort sagten wir, die musikalische Morphologie sei

3 Vgl. Rudolf Frisius, *Konstruktion als chiffrierte Information. Zur Musik von Iannis Xenakis*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Iannis Xenakis*, München 1987, S. 94 (Musik-Konzepte 54/55).

ein musiktheoretischer Teilbereich neben anderen, der Aufschluss geben könne über einen Teil des musikalischen Denkens. Andere Teilbereiche würden, so führen wir fort, andere Facetten des musikalischen Denkens aufdecken. Und wer weiß: Womöglich liegt genau darin das verbindende Moment all dieser unterschiedlichen musiktheoretischen Teilbereiche, dass deren jeder mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln teilhat an der Erforschung des musikalischen Denkens. Ob dem nun so ist oder nicht, Tatsache bleibt, dass das Mysterium der Musik wohl kaum bloß einseitig zu fassen ist. So bleibt auch die musikalische Morphologie „unbedingter Ausgangspunkt [...], nicht aber Endziel“.⁴

4 Otto Julius Hartmann, *Gestaltstufen der Naturreiche*, Halle (Saale) 1945, S. 106 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 19).

LITERATUR

- Abraham, Lars Ulrich und Dahlhaus, Carl, *Melodielehre*, Köln ²1982
- Adler, Guido, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Erster Jahrgang (1885)
- Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958
- Alt, Peter-André, »Jemand musste Josef K. Verleumdet haben ...«. *Erste Sätze der Weltliteratur und was sie uns verraten*, München 2020
- Amon, Reinhard, *Lexikon der musikalischen Form*, Wien 2011
- André, Mark, *Concerning the Morphology of the Constituent Materials of »...IN...«*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology*, Hofheim 2004 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 2)
- Apresjan, Ju. D., *Ideen und Methoden der modernen strukturellen Linguistik. Kurzer Abriß*, Berlin 1971
- Aristoteles, *Metaphysik*, hg. von Karl-Maria Guth, übers. von Adolf Lasson, Berlin 2016
- Badura, Jens et al. (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich und Berlin 2015
- Baier, Lothar, *Der Aufstand der Massen*, in: Die Zeit, Nr. 2, 6. Januar 1984
- Bauer, Johannes, *Rhizom. Ein Beschreibungsmodell der Neuen Musik?* [online] URL: <https://www.johannes-bauer-philosophie.com/rhizom>, 2002 [abgerufen am 25.12.2021]
- Becker, Alexander und Vogel, Matthias (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main 2007

- Becker, Hans Joachim (Hg.), *Goethes Biologie. Die wissenschaftlichen und autobiographischen Texte*, Würzburg 1999
- Beckermann, Ansgar, *Einführung in die Logik*, Berlin und Boston 2004
- Bergenholtz, Henning und Mugdan, Joachim, *Einführung in die Morphologie*, Stuttgart u. a. 1979
- Bernstein, Leonard, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge und London 1976
- Blomann, Karl-Heinz und Sielecki, Frank (Hg.), *Hören – Eine vernachlässigte Kunst?*, Hofheim 1997
- Blume, Jürgen und Georgi, Konrad (Hg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009*, Mainz 2015
- Boehmer, Konrad, *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt 1988
- Bohde, Daniela, *Gestalt*, in: Tristan Weddigen (Hg.), *Mythen der Kunstwissenschaft – Art Historical Mythologies*, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 2007, Jg. 35, Nr. 3, Marburg 2007, auch [online] URL: <https://journals.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/11280/5142> [abgerufen am 26.12.2021]
- Bonnefoit, Régine, *Die Linientheorien von Paul Klee*, Bonn 2009
- Borchmeyer, Dieter, »Eine Art Symbolik fürs Ohr«. *Goethes Musikästhetik*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg 2002 (Stiftung für Romantikforschung, Band 21)
- Boros, James und Toop, Richard (Hg.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, London und New York 1998

- Böttinger, Peter, *Zeitgestaltung. Die kompositorische Bewältigung rhythmischer und formaler Probleme im Werk von Iannis Xenakis*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Iannis Xenakis*, München 1987 (Musik-Konzepte 54/55)
- Bouhler, Philipp (Hg.), *Schriften der Bewegung*, Heft 3, München 1937
- Boulanger, Richard (Hg.), *The Csound Book. Perspectives in Software Synthesis, Sound Design, Signal Processing, and Programming*, Cambridge und London 2000
- Boulez, Pierre, *Musikdenken heute 1*, Mainz 1963 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V)
- Brock, Bazon, *Gestaltbewertung. Reflexive Formen*, in: Hanno Schimmel (Hg.), *Gestalt. Erscheinungsformen in Architektur und Kunst*, Frankfurt am Main 2000
- Brokoff, Jürgen, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt (1932)*, in: Matthias Schöning (Hg.), *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2014
- Brügger, Niels und Vigsø, Orla, *Strukturalismus*, Paderborn 2008
- Buber, Martin, *Ich und Du*, Köln 1962
- Bußmann, Hadumod, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 42008
- Calella, Michele und Urbanek, Nikolaus (Hg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart und Weimar 2013
- Cammann, Alexander, *Ich sitze dazwischen*, in: *Die Zeit*, Nr. 49, 8. Dezember 2016
- Canetti, Elias, *Masse und Macht*, Frankfurt am Main 1986
- Carnap, Rudolf, *Der logische Aufbau der Welt*, Hamburg 1998
- Cassidy, Aaron, *Performative Physicality and Choreography as Morphological Determinants*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology*, Hofheim 2004 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 2)

- Cassidy, Aaron, *I am an experimental composer (or, ›How do you know if you know what you're doing?‹)*, 2012 [online] URL: <http://aaroncassidy.com/experimental-composer/> [abgerufen am 21.12.2021]
- Cassirer, Fritz, *Beethoven und die Gestalt. Ein Kommentar*, Bremen 2015 (Nachdruck der Ausgabe von 1925)
- Cavallotti, Pietro, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen 2010
- Claren, Sebastian, *Discontinuity and Continuity in Fehlstart (Detail)*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology*, Hofheim 2004 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 2)
- Clarke, Michael und Dufeu, Frédéric und Manning, Peter, Barry *Truax Riverrun (1986/2004), a case study from the TaCEM project, exploring new approaches to techniques of analysis and re-synthesis in the study of concert electroacoustic works*, in: Electroacoustic Music Studies Network. Conference Electroacoustic Music Beyond Performance, 10th-14th June 2014, Berlin 2014 [online] URL: <http://www.ems-network.org/spip.php?article373> [abgerufen am 28.12.2021]
- Clauß, Ludwig Ferdinand, *Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt*, München ³1933
- Clauß, Ludwig Ferdinand, *Rasse ist Gestalt*, in: Philipp Bouhler (Hg.), *Schriften der Bewegung*, Heft 3, München 1937
- Cohen, Dalia und Dubnov, Shlomo, *Gestalt Phenomena in Musical Texture*, in: Marc Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin und Heidelberg 1997 (Lecture Notes in Artificial Intelligence)
- Crabus, Heinrich und Stadler, Michael, *Vorwort*, in: Wolfgang Metzger, *Gestaltpsychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982*, hg. von Michael Stadler und Heinrich Crabus, Frankfurt am Main 1986

- Cross, Ian, *Eugene Narmour, The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*, in: Music Perception Vol. 12, Nr. 4, 1995
- Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Bd. 3*, Zürich und Mainz ³2001
- Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Bd. 4*, Zürich und Mainz ³2001
- Dahlhaus, Carl (Hg.), *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Köln 1971
- Dahlhaus, Carl, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978
- Dahner, Helmut, *Was war Nationalbolschewismus?*, in: Gewerkschaftliche Monatshefte, Band 14, Nr. 5, 1963
- Danckert, Werner, *Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik*, Bonn-Bad Godesberg 1979 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Band 27)
- Darwin, Charles, *Die Entstehung der Arten*, Stuttgart 2010
- Davies, Stephen, *Musikalisches Verstehen*, in: Alexander Becker und Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*, Frankfurt am Main 2007
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix, *Rhizom*, Berlin 1977
- Deleuze, Gilles, *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin 1992
- Dibelius, Ulrich, *Moderne Musik 1945-1965*, München ²1972
- Diemer, Alwin und Frenzel, Ivo (Hg.), *Das Fischer Lexikon. Philosophie*, Frankfurt am Main 1967
- Dosse, François, *Geschichte des Strukturalismus. Band 1: Das Feld des Zeichens, 1945-1966*, Hamburg 1996
- Dosse, François, *Geschichte des Strukturalismus. Band 2: Die Zeichen der Zeit, 1967-1991*, Hamburg 1997
- Dreyer, Ernst-Jürgen, *Goethes Ton-Wissenschaft. Vom Ursprung der Musik. Die Tonmonade. Vom Tod der Musik*, Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1985

- Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006
- Dupras, Martin, *Using Global Csound Instruments for Meta-Parameter Control*, in: Richard Boulanger (Hg.), *The Csound Book. Perspectives in Software Synthesis, Sound Design, Signal Processing, and Programming*, Cambridge und London 2000
- Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Dritter Theil*, Leipzig ⁶1885
- Eggebrecht, Hans Heinrich, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Mainz ²1968
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.), *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Kolloquium der Walcker-Stiftung 9.-10. März 1972 in Freiburg i. Br.*, Stuttgart 1974 (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, Heft 5)
- Eggebrecht, Hans Heinrich, *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977
- Ehrenstein, Walter, *Christian von Ehrenfels' Kriterium der Gestalthöhe*, in: Ferdinand Weinhandl (Hg.), *Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum hundertjährigen Geburtstag von Christian von Ehrenfels*, Darmstadt ³1960
- Elsen, Hilke, *Linguistische Theorien*, Tübingen 2014
- Erlich, Victor, *Russischer Formalismus*, München 1964
- Erpf, Hermann, *Form und Struktur in der Musik*, Mainz 1967
- Eybl, Martin, »Der Urlinie entquellen Motiv und Melodie«. *Zum Verhältnis von Auskomponierung und Motivik bei Heinrich Schenker*, in: Stefan Keym (Hg.), *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines »deutschen« Musikdiskurses*, Hildesheim 2015
- Faensen, Hubert (Hg.), *Begriff und Gestalt*, Berlin 1958

- Ferneyhough, Brian, *Third String Quartet / Zum Dritten Streichquartett*, in: Wolfgang Gratzer (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 1*, Hofheim 1996
- Ferneyhough, Brian, *Il Tempo della Figura*, in: James Boros und Richard Toop (Hg.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, London und New York ²1998
- Ferneyhough, Brian, *Il Tempo della Figura*, übers. von Christiane Tewinkel, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Brian Ferneyhough*, München 2008 (Musik-Konzepte 140)
- Fitch, Lois, *Brian Ferneyhoughs Ästhetik der ›Figur‹*, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Brian Ferneyhough*, München 2008 (Musik-Konzepte 140)
- Fitch, Lois, *Brian Ferneyhough*, Bristol und Chicago 2013
- Fitzek, Herbert, *Gestaltpsychologie kompakt. Grundlinien einer Psychologie für die Praxis*, Wiesbaden 2014
- Foucault, Michel, *Von anderen Räumen*, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006
- Freud, Sigmund, *Freud-Studienausgabe. Band IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 1974
- Fricke, Stefan und Jeschke, Lydia, *SWR2 Kompass Neue Musik. Ein Lexikon*, Baden-Baden 2007
- Frisius, Rudolf, *Konstruktion als chiffrierte Information. Zur Musik von Iannis Xenakis*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Iannis Xenakis*, München 1987 (Musik-Konzepte 54/55)
- Frohne-Hagemann, Isabelle (Hg.), *Musik und Gestalt. Klinische Musiktherapie als integrative Psychotherapie*, Paderborn 1990
- Gail, Dorothea, *Charles E. Ives' Fourth Symphony. Quellen – Analyse – Deutung*, Hofheim 2009 (sinefonia 12)
- Gäumann, Ernst, *Die Pilze. Grundzüge ihrer Entwicklungsgeschichte und Morphologie*, Basel 1949

- Geitler, Lothar, *Morphologie der Pflanzen*, Berlin 1945
- Gessmann, Martin, *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart ²³2009
- Giddens, Anthony, *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt am Main und New York ²1995
- Gieseler, Walter, *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle*, Celle 1996
- Giordano, Ralph, *Verräterische Leerstelle*, in: Jüdische Allgemeine, 04.08.2010, [online] URL: <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/verraeterische-leerstelle/> [abgerufen am 20.12.2021]
- Giordano, Ralph, *Von der Leistung kein Zyniker geworden zu sein. Reden und Schriften über Deutschland 1999 bis 2011*, Köln 2012
- Glück, Helmut und Rödel, Michael (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart ⁵2016
- Godøy, Rolf Inge, *Knowledge in Music Theory by Shapes of Musical Objects and Sound-Producing Actions*, in: Marc Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin und Heidelberg 1997 (Lecture Notes in Artificial Intelligence)
- Goethe, Johann Wolfgang, *Schriften zur Morphologie*, Berlin ⁴2016
- Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1997
- Grassi, Ernesto, *Enzyklopädisches Stichwort ›MASSE‹*, in: José Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen*, Hamburg 1956
- Gratzer, Wolfgang (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart I*, Hofheim 1996
- Greene, Brian, *Die verborgene Wirklichkeit. Paralleluniversen und die Gesetze des Kosmos*, München 2011
- Greimas, Algirdas Julien, *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*, Braunschweig 1971

- Gruber, Gernot (Hg.), *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993*, Laaber 1996
- Guss, Kurt (Hg.), *Gestalttheorie und Erziehung*, Darmstadt 1975
- Hall, Donald E., *Musikalische Akustik. Ein Handbuch*, Mainz 2008
- Handschick, Matthias, *Musik als ›Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung‹. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, Hildesheim u. a. 2015
- Harley, James, *Xenakis. His Life in Music*, New York und London 2011
- Harper, Adam, *Infinite Music. Imagining the Next Millenium of Human Music-Making*, Winchester und Washington 2011
- Hartmann, Otto Julius, *Gestaltstufen der Naturreiche*, Halle (Saale) 1945 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 19)
- Hartmann, Nicolai, *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Berlin 1938
- Hartmann, Nicolai, *Philosophie der Natur. Abriß der speziellen Kategorienlehre*, Berlin 1950
- Hemming, Jan, *Methoden der Erforschung populärer Musik*, Wiesbaden 2016
- Henle, Hubert, *Das Tonstudio Handbuch. Praktische Einführung in die professionelle Aufnahmetechnik*, München ⁵2001
- Henrichs, Benjamin, *Psychologie der Massen*, in: Die Zeit, Nr. 42, 14. Oktober 1983
- Heringer, Hans Jürgen, *Morphologie*, Paderborn 2009
- Hermann, Matthias, *Kreativität und Struktur. Kompositorische Verfahren Neuer Musik zwischen 1977 und 2003*, Friedberg 2015
- Hiekel, Jörn Peter und Müller, Patrick (Hg.), *transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, Mainz 2013
- Hiekel, Jörn Peter und Utz, Christian (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart und Kassel 2016

- Hinderer, Walter (Hg.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg 2002 (Stiftung für Romantikforschung, Band 21)
- Hindrichs, Gunnar, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014
- Hjelmslev, Louis, *Die Sprache*, Darmstadt 1968
- Hjelmslev, Louis, *Aufsätze zur Sprachwissenschaft*, Stuttgart 1974
- Hjelmslev, Louis, *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, München 1974 (Linguistische Reihe, Band 9)
- Hoban, Wieland, *Morphological Boundaries and Their Dissolution*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology*, Hofheim 2004 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 2)
- Hockett, Charles F., *Two Models of Grammatical Description*, in: *Word*, Vol. 10, Nr. 2-3 (1954)
- Hoffmeister, Johannes, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg 1955
- Höller, York, *Klanggestalt – Zeitgestalt. Texte und Kommentare 1964-2003*, hg. von Reinhold Dusella, Berlin 2004 (Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien 10)
- Holzer, Andreas, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik*, Wien 2011
- Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992
- Hübinger, Gangolf, *Intellektuelle*, in: Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte. E-Journal, 8. Jahrgang / 1, S. 34–4, [online] URL: https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/forum_begriffsgeschichte/ZfL_FIB_8_2019_1_Huebinger.pdf, 2019 [abgerufen am 22.12.2021]
- Hügli, Anton und Lübcke, Poul (Hg.), *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Hamburg 1991

- Hüppe, Angelika, *Prägnanz. Ein gestalttheoretischer Grundbegriff*, München 1984
- Ingarden, Roman, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962
- Jäger, Ludwig, *Wissenschaft der Sprache. Einleitender Kommentar zu den Notizen aus dem Gartenhaus*, in: Ferdinand de Saussure, *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlaß*, Frankfurt am Main 2003
- Jahn, Hans-Peter (Hg.), *Auf (-) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, Hofheim 2005
- Jakobson, Roman und Halle, Morris, *Fundamentals of Language*, Den Haag 1971
- Jakobson, Roman, *Selected Writings II. Word and Language*, Den Haag und Paris 1971
- Jünger, Ernst, *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*, Stuttgart 1981
- Just, Steffen, *Jan Hemming, Methoden der Erforschung populärer Musik (Systematische Musikwissenschaft)*, in: ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie) 15/2, 2018, S. 231-238, [online] URL: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/976.aspx> [abgerufen am 27.12.2021]
- Kaden, Christian, *Strukturelle Segmentierung von Musik – Probleme, Schwierigkeiten, Möglichkeiten*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 18. Jahrgang, Heft 2/3
- Kaiser-el-Safti, Margret und Ballod, Matthias (Hg.), *Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf*, Würzburg 2003
- Kaiser-el-Safti, Margret, *Einleitung*, in: Carl Stumpf, *Erkenntnislehre*, Lengerich 2011

- Kaldewey, David, *Raum: Ein begriffsgeschichtliches Desiderat*. Zu Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler 2010, in: Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte. E-Journal, 8.Jahrgang / 1 [online] URL: https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/publikationen/forum_begriffsgeschichte/ZfL_FIB_8_2019_1_Kaldewey.pdf, 2019 [abgerufen am 22.12.2021]
- Karkoschka, Erhard, *Zur Musikalischen Form und Formanalyse*, in: Probleme des musiktheoretischen Unterrichts, Berlin 1967 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 7)
- Karkoschka, Erhard, *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle ⁵2004
- Keil, Siegmund, *Zum Begriff der »Struktur« in der Musik*, in: *Musica* 1974/4
- Keym, Stefan (Hg.), *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines »deutschen« Musikdiskurses*, Hildesheim 2015
- King, D. Brett und Wertheimer, Michael, *Max Wertheimer & Gestalt Theory*, New Brunswick (USA) 2005
- Klaus, Georg und Buhr, Manfred, *Philosophisches Wörterbuch. Band 1*, Westberlin ¹²1987
- Klee, Paul, *Pädagogisches Skizzenbuch*, hg. von Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1965 (Neue Bauhausbücher)
- Koenig, Gottfried Michael, *Process and Form: Selected Writings on Music*, hg. von Kees Tazelaar, Hofheim 2018
- Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main ¹¹2014

- Kropfnger, Klaus, *Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes »Struktur« in der Musik*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das zweite Kolloquium der Walcker-Stiftung 9.-10. März 1972 in Freiburg i. Br.*, Stuttgart 1974 (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, Heft 5)
- Krumhansl, Carol, *Effects of Perceptual Organization and Musical Form on Melodic Expectancies*, in: Marc Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin und Heidelberg 1997 (Lecture Notes in Artificial Intelligence)
- Kühn, Clemens, *Analyse lernen*, Kassel ⁵2005
- Lachenmann, Helmut, *Über Strukturalismus*, in: Musik Texte. Zeitschrift für Neue Musik, Heft 36, Oktober 1990
- Lachenmann, Helmut, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden ²1996
- Le Bon, Gustave, *Psychologie der Massen*, Köln 2016
- Leman, Marc (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin und Heidelberg 1997 (Lecture Notes in Artificial Intelligence)
- Lepschy, Giulio C., *Die strukturelle Sprachwissenschaft. Eine Einführung*, München ²1969
- Levarie, Siegmund und Levy, Ernst, *A Dictionary of Musical Morphology*, Henryville u. a. 1980
- Lévi-Strauss, Claude, *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt am Main 1967
- Lévi-Strauss, Claude, *Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk von Vladimir Propp*, in: Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens*, Frankfurt am Main 1975
- Ligeti, György, *Gesammelte Schriften. Band 1*, Basel und Mainz 2007

- Lindroth, Hjalmar, *Eine terminologische Hauptfrage*, in: Jacq. Van Ginneken (Hg.), *Mélanges de Linguistique et de Philosophie*, Paris 1937
- Lotman, Jurij, *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur*, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2017
- Maatsch, Jonas (Hg.), *Morphologie und Moderne: Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin und Boston 2014 (Klassik und Moderne. Schriftenreihe der Klassik Stiftung Weimar, Band 5)
- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Rhizom. Programmnotiz* [online] URL: <http://www.claussteffenmahnkopf.de/work-details/rhizom-hommage-a-glenn-gould/?mode=nodes> [abgerufen am 25.12.2021]
- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Kundgabe. Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik*, in: Musik Texte. Zeitschrift für Neue Musik 35 (1990)
- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Gestalt und Stil. Arnold Schönbergs Erste Kammersymphonie und ihr Umfeld*, Kassel u. a. 1994
- Mahnkopf, Claus-Steffen et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity*, Hofheim 2002 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 1)
- Mahnkopf, Claus-Steffen et al. (Hg.), *Musical Morphology*, Hofheim 2004 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 2)
- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann*, in: Hans-Peter Jahn (Hg.), *Auf (-) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, Hofheim 2005
- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007

- Mahnkopf, Claus-Steffen, *Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Musik*, Weilerswist 2016
- Manaris, Bill und Brown, Andrew, *Making Music with Computers. Creative Programming in Python*, Boca Raton u. a. 2014
- Manning, Peter, *Electronic and Computer Music*, Oxford ⁴2013
- Marsden, Alan, *Music Analysis by Computer: Ontology and Epistemology*, in: David Meredith (Hg.), *Computational Music Analysis*, Cham u. a. 2016
- Marx, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition. Zweiter Theil*, Leipzig ⁶1873
- Mazzola, Guerino et al., *All About Music. The Complete Ontology: Realities, Semiotics, Communication, and Embodiment*, Cham 2016
- Meredith, David (Hg.), *Computational Music Analysis*, Cham u. a. 2016
- Mersch, Dieter, *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich und Berlin 2015
- Mersch, Dieter et al., *Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, Zürich 2020
- Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hg.), *Iannis Xenakis*, München 1987 (Musik-Konzepte 54/55)
- Metzger, Wolfgang, *Gestaltpsychologie. Ausgewählte Werke aus den Jahren 1950 bis 1982*, hg. von Michael Stadler und Heinrich Crabus, Frankfurt am Main 1986
- Metz-Göckel, Hellmuth (Hg.), *Gestalttheorie aktuell. Handbuch zur Gestalttheorie. Band 1*, Wien 2008
- Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago und London 1961
- Mittelstraß, Jürgen (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Band 2*, Stuttgart und Weimar 2004
- Monelle, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*, London und New York 1992

- Moraitis, Andreas, *Zur Theorie der musikalischen Analyse*, Frankfurt am Main 1994
- Motsch, Wolfgang, *Zur Kritik des sprachwissenschaftlichen Strukturalismus*, Berlin 1974
- Müller, Günther, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, Halle (Saale) 1944 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 13)
- Narmour, Eugene, *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago 1977
- Narmour, Eugene, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*, Chicago 1990
- Narmour, Eugene, *The Analysis of Cognition and Melodic Complexity. The Implication-Realization Model*, Chicago 1992
- Neukom, Martin, *Signale, Systeme und Klangsynthese. Grundlagen der Computermusik*, Bern u. a. ²2005 (Zürcher Musikstudien, Band 2)
- Nichols, Roger, *Claude Debussy im Spiegel seiner Zeit. Portraitiert von Zeitgenossen*, Zürich 1993
- Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart und Weimar ³2004
- Ortega y Gasset, José, *Der Aufstand der Massen*, Hamburg 1956
- Paetzold, Cordula, *Carceri d'Invenzione von Brian Ferneyhough. Analyse der Kompositionstechnik*, Hofheim 2010 (sinefonia 14)
- Palmer, Frank, *Grammatik und Grammatiktheorie. Eine Einführung in die moderne Linguistik*, München 1974
- Panisello, Fabián, *Zum Dritten Streichquartett von Brian Ferneyhough*, in: Wolfgang Gratzer (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 1*, Hofheim 1996
- Pfeifer, Wolfgang (Hg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin 2018
- Piaget, Jean, *Der Strukturalismus*, Stuttgart 1973

- Prechtel, Peter und Burkard, Franz-Peter (Hg.), *Metzler Lexikon Philosophie*, Stuttgart ³2008
- Propp, Vladimir, *Morphologie des Märchens*, Frankfurt am Main 1975
- Reybrouck, Mark, *Gestalt Concepts and Music: Limitations and Possibilities*, in: Marc Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin und Heidelberg 1997 (Lecture Notes in Artificial Intelligence)
- Rheinberger, Hans-Jörg, *Experiment. Differenz. Schrift*, Marburg an der Lahn 1992
- Roads, Curtis, *The Computer Music Tutorial*, Cambridge und London 1996
- Roads, Curtis, *Microsound*, Cambridge und London 2001
- Roads, Curtis, *Composing Electronic Music. A New Aesthetic*, Oxford 2015
- Rosenzweig, Franz, *Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main 1988
- Ruffing, Reiner, *Einführung in die Geschichte der Philosophie*, Paderborn ²2007
- Ruwet, Nicolas, *Methods of Analysis in Musicology*, in: *Music Analysis*, Vol. 6, No. 1/2
- Sandred, Örjan, *The Musical Fundamentals of Computer Assisted Composition*, Winnipeg 2017
- Saussure, Ferdinand de, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin ³2001
- Saussure, Ferdinand de, *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlaß*, Frankfurt am Main 2003
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris 1966
- Schaeffer, Pierre, *In Search of a Concrete Music*, Berkeley u. a. 2012
- Schaff, Adam, *Strukturalismus und Marxismus. Essays*, Wien 1974

- Schauer, Hendrikje und Lepper, Marcel (Hg.), *Neue Romantik. Eine kleine Literaturgeschichte 1989-2019*, Berlin und Weimar 2019
- Schellenberg, E. Glenn, *Simplifying the Implication-Realization Model of Melodic Expectancy*, in: *Music Perception*, Vol. 14, No. 3, 1997
- Schering, Arnold, *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in: Karl Weinmann (Hg.), *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 21. Jg., Regensburg u. a. 1908
- Schimmel, Hanno (Hg.), *Gestalt. Erscheinungsformen in Architektur und Kunst*, Frankfurt am Main 2000
- Schiwy, Günther, *Der französische Strukturalismus. Mode. Methode. Ideologie*, Reinbek 1969
- Schiwy, Günther, *Neue Aspekte des Strukturalismus*, München 1973
- Schmid, Carlo, *Idee und Gestalt des Menschen*, in: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, Jg. 7, 1960
- Schmid, Günter, *Über die Herkunft der Ausdrücke Morphologie und Biologie. Geschichtliche Zusammenhänge*, Halle (Saale) 1935 (Nova Acta Leopoldina, Band 2, Heft 3/4, Nummer 8)
- Scholem, Gershom, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1973
- Scholem, Gershom, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt am Main 1980
- Scholem, Gershom, *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, Berlin 2001
- Schönberg, Arnold, *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht. Lehrgang und Glossar und Musikalische Beispiele*, hg. von Rudolf Stephan, Wien 1972
- Schönberg, Arnold, *Grundlagen der musikalischen Komposition. Text und Notenbeispiele*, hg. von Rudolf Stephan, Wien 1979
- Schönberg, Arnold, *Stil und Gedanke*, Leipzig 1989
- Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Wien u. a. 2005
- Schöning, Matthias (Hg.), *Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2014

- Schumann, Friedrich Karl, *Gestalt und Geschichte*, Leipzig 1941 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 6)
- Schurig, Wolfram, *Musical Morphology: On the Connection between Structure, Shape, and Transformation*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Musical Morphology*, Hofheim 2004 (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 2)
- Schuster, Jörg, *Einführung in die Linguistik* [online] URL: https://www.cis.uni-muenchen.de/~robert/WS2014_15/Skripten/CL1.pdf, 2003 [abgerufen am 21.12.2021]
- Schwab-Felisch, Oliver, *Implication-Realization. Eugene Narmours Theorie melodischer Strukturen*, in: ders., Christian Thorau und Michael Polth (Hg.), *Individualität in der Musik*, Stuttgart und Weimar 2002
- Schweikle, Günther und Irmgard (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart ²1990
- Seeger, Charles, *On the Moods of a Music-Logic*, in: Journal of the American Musicological Society (1960) 13, No. 1/3
- Seeger, Charles, *Studies in Musicology, 1935-1975*, Berkeley, Los Angeles und London 1977
- Serres, Michel, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt am Main ⁵2012
- Sevsay, Ertuğrul, *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel 2005
- Simonis, Annette, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Köln 2001
- Simonis, Annette, ›Gestalt‹ als ästhetische Kategorie. *Transformationen eines Konzepts vom 18. bis 20. Jahrhundert*, in: Jonas Maatsch (Hg.), *Morphologie und Moderne: Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin und Boston 2014

- Simons, Peter M., *Gestalt and Functional Dependence*, in: Barry Smith (Hg.), *Foundations of Gestalt Theory*, München und Wien 1988
- Škilters, Jurgis, *Sprache, Gestaltheorie und Semantik*, in: Hellmuth Metz-Göckel (Hg.), *Gestalttheorie aktuell. Handbuch zur Gestalttheorie. Band 1*, Wien 2008
- Smalley, Denis, *Spectromorphology: explaining sound-shapes*, in: *Organised Sound* 2(2), 1997, [online] URL: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S1355771897009059> [abgerufen am 21.12.2021]
- Smith, Barry (Hg.), *Foundations of Gestalt Theory*, München und Wien 1988 (Philosophia Resources Library)
- Stange-Elbe, Joachim, *Computer und Musik. Grundlagen, Technologien und Produktionsumgebungen der digitalen Musik*, Berlin und Boston 2015
- Stangl, Werner, *Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik*, [online] URL: <https://lexikon.stangl.eu/>, 2020 [abgerufen am 26.12.2021]
- Steck, Max, *Mathematik als Begriff und Gestalt*, Halle (Saale) 1942 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 12)
- Stegmüller, Wolfgang, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Band II*, Stuttgart 1975
- Stephan, Rudolf (Hg.), *Terminologie der Neuen Musik*, Berlin 1965 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 5)
- Stephan, Rudolf, *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, Mainz 1985
- Stockhausen, Karlheinz, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1. Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln 1963

- Stockhausen, Karlheinz, *Texte zu eigenen Werken zur Kunst Anderer Aktuelles. Band 2. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis*, Köln ²1975
- Striedter, Jurij, *Russischer Formalismus*, München 1969
- Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974
- Stumpf, Carl, *Erkenntnislehre*, Lengerich 2011
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln abgehandelt*, Norderstedt 2017 (Nachdruck der Ausgabe von 1771)
- Tadday, Ulrich (Hg.), *Brian Ferneyhough*, München 2008 (Musik-Konzepte 140)
- Tagg, Philip, *Musical meanings, classical and popular. The case of anguish*, [online] URL: <https://tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf>, 2001 [abgerufen am 27.12.2021]
- Tagg, Philip, *Music's Meanings. a modern musicology for non-musos*, New York und Huddersfield 2012
- Thomas, Roswitha, *Der Begriff der Gestalt in der Musik und der Psychologie*, in: Isabelle Frohne-Hagemann (Hg.), *Musik und Gestalt. Klinische Musiktherapie als integrative Psychotherapie*, Paderborn 1990
- Toop, Richard, ›*Prima le Parole...*‹ – on the sketches for *Ferneyhough's Carceri d'Invenzione I-III*, in: *Perspectives of New Music* 32/1 (1994)
- Troll, Wilhelm und Wolf, Karl Lothar, *Goethes Morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie*, Tübingen ³1950 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 1)
- Truax, Barry, *Riverrun* [online] URL: <https://www.sfu.ca/~truax/river.html> [abgerufen am 28.12.2021]
- Trubetzkoy, N. S., *Grundzüge der Phonologie*, Göttingen ⁴1967

- Tüpker, Rosemarie, *Morphologisch orientierte Musiktherapie*,
 [online] URL: https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/musikpaedagogik/musiktherapie/pdfdateien/t_tuepker_morphologisch_orientierte_musiktherapie_2001.pdf [abgerufen am 21.12.2021]
- Ungeheuer, Elena, *Statistical Gestalts – Perceptible Features in Serial Music*, in: Marc Leman (Hg.), *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin und Heidelberg 1997 (Lecture Notes in Artificial Intelligence)
- Ungeheuer, Elena, *Funktionales Hören, ästhetische Erfahrung und Gestalten der elektronischen Musik – Ansätze zu einer musikalischen Gestalttheorie*, in: Karl-Heinz Blomann und Frank Sielecki (Hg.), *Hören – Eine vernachlässigte Kunst?*, Hofheim 1997
- Utriainen, Jaana, *Development in Gestalt Theory applied in Musicology. An overview to Gestalt theoretical applications in musicology from the Initial period to the modern movements*, in: Hellmuth Metz-Göckel (Hg.), *Gestalttheorie aktuell. Handbuch zur Gestalttheorie. Band 1*, Wien 2008
- Utz, Christian, *Struktur und Wahrnehmung. Gestalt, Kontur Figur und Geste in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Musik & Ästhetik* 16. Jg., H. 64 (2012)
- Utz, Christian, *Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms. Morphologie und Präsenz in Salvatore Sciarrinos Kammermusik der 1980er Jahre*, in: *Die Tonkunst, Thema: Salvatore Sciarrino*, Nr. 3, Jg. 7 (2013)
- Utz, Christian, *Morphologie und Bedeutung der Klänge in Klaus Hubers ›Miserere hominibus‹. Mit Exkursen zum Verhältnis von Struktur und Kontur und zur dritteltönigen Stimmung*, in: Jörn Peter Hiekel und Patrick Müller (Hg.), *transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, Mainz 2013
- Utz, Christian et al. (Hg.), *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albert Wellmer*, Saarbrücken 2013 (musik.theorien der gegenwart 5)

- Utz, Christian und Kleinrath, Dieter, *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik*, in: Jürgen Blume und Konrad Georgi (Hg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009, Mainz 2015*
- van Ginneken, Jacq. (Hg.), *Mélanges de Linguistique et de Philosophie*, Paris 1937
- Varèse, Edgar, *The Liberation of Sound*, editiert von Chou Wen-chung, in: *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (1996)
- Varga, Bálint András, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, Zürich und Mainz 1995
- von der Nüll, Edwin, *Béla Bartok. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Hamburg 2016, Neuauflage der Originalfassung von 1930, bearbeitete Ausgabe
- von der Weid, Jean-Noël, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main und Leipzig 2001
- von Ehrenfels, Christian, *Höhe und Reinheit der Gestalt*, in: Ferdinand Weinhandl (Hg.), *Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum hundertjährigen Geburtstag von Christian von Ehrenfels*, Darmstadt ³1960
- von Ehrenfels, Christian, *Über Gestaltqualitäten*, in: Ferdinand Weinhandl (Hg.), *Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum hundertjährigen Geburtstag von Christian von Ehrenfels*, Darmstadt ³1960
- von Weizsäcker, Viktor, *Gestalt und Zeit*, Göttingen ²1960
- Vries, Andrie de und Meys, Joris, *R für Dummies*, Weinheim 2015
- Wahl, François (Hg.), *Einführung in den Strukturalismus*, Frankfurt am Main 1973
- Weddigen, Tristan (Hg.), *Mythen der Kunstwissenschaft – Art Historical Mythologies*, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 2007, Jg. 35, Nr. 3, Marburg 2007

- Weinhandl, Ferdinand (Hg.), *Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie. Zum hundertjährigen Geburtstag von Christian von Ehrenfels*, Darmstadt ³1960
- Weinmann, Karl (Hg.), *Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 21. Jg.*, Regensburg u. a. 1908
- Wellek, Albert, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt am Main 1963
- Wellmer, Albrecht, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009
- Wertheimer, Max, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, in: Psychologische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften, hg. von Kurt Koffka u. a., 4. Band, Berlin 1923
- Wertheimer, Max, *Über Gestalttheorie*, Erlangen 1925 (Sonderdrucke des Symposion. Heft 1)
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1966
- Wörner, Karl H., *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg 1969
- Xenakis, Iannis, *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*, Hillsdale, NY 1992
- Zeißig, Andreas, *Zum Begriff der Wucherung bei Pierre Boulez am Beispiel der douze notations (1945) und der notations pour orchestre (1978)*, in: ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie) 6/2-3 [online] URL: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/456.aspx>, 2009 [abgerufen am 25.12.2021]

Partituren

- Czernowin, Chaya, *String Quartet. Streichquartett (1995)*, Partitur, Mainz 2010
- Stockhausen, Karlheinz, *Kontra-Punkte*, Studienpartitur, London 1953
- Stockhausen, Karlheinz, *Nr. 3 Elektronische Studien. Studie II*, Partitur, Wien 2000

CDs

- Alban Berg Quartett, *Haydn. Streichquartette Op. 76, Nr. 2-4*, EMI, 1996
- Alban Berg Quartett, *Beethoven. The Late String Quartets. Opp. 127, 130, 131, 132, 133 & 135*, EMI, 2005
- Arnold Schoenberg Chor, Concentus Musicus Wien und Harnoncourt, Nikolaus (Ltg.), *Purcell. The Fairy Queen*, Warner, 1995
- Barenboim, Daniel, *Beethoven. The Piano Sonatas*, Deutsche Grammophon, 1984
- Camerata Kilkenny, *The Musical Offering. Musikalisches Opfer. BWV 1079*, Maya Recordings, 2011
- Dresdner Kammerchor und Rademann, Hans-Christoph (Ltg.), *Johann Hermann Schein. Israelbrunnlein*, Carus-Verlag, 2001/2012
- Fassbaender, Brigitte, Münchner Philharmoniker und Celibidache, Sergiu (Ltg.), *Mahler. Kindertotenlieder. Strauss. Tod und Verklärung*, Mphil, 2017
- Gould, Glenn, CBC Symphony Orchestra, Walter Susskind (Ltg.), *Mozart. The Piano Sonatas. Fantasias. Piano Concerto No. 24*, Sony, 2012
- Rozanova, Elena, *Les Nouveaux Musiciens. Chostakovitch. Prokofiev. Ravel*, Harmonia Mundi, 2001

Spang-Hanssen, Ulrik, *Dietrich Buxtehude. Sämtliche Orgelwerke /
Complete Organ Works. Vol. 3*, Membran Music Ltd., 2019
Theodorakis, Ermis, *Claus-Steffen Mahnkopf. Piano Works*, NEOS
11207, 2012

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Takt-Phrasen des Anfangs von Mozarts 40. Sinfonie g-Moll KV 550	29
Abb. 2: Flussdiagramm zur hierarchischen Organisation musikalischer Strukturen	134
Abb. 3: Beispiel für die Konstituierung eines Superzeitfeldes.....	134
Abb. 4: Beispiel für rhythmische Permeabilität zweier Strukturen..	135
Abb. 5: Relationen.....	157
Abb. 6: Relationen 2.....	162
Abb. 7: Iannis Xenakis, <i>à r.</i> , Anfang	162
Abb. 8: Konvergenzpunkte	164
Abb. 9: Klangereignis <i>K</i>	167
Abb. 10: Iannis Xenakis, <i>Naama</i> , die ersten drei Akkorde.....	172
Abb. 11: Iannis Xenakis, <i>Naama</i> , die ersten drei Akkorde, Boxplots	172
Abb. 12: Iannis Xenakis, <i>Naama</i> , die ersten drei Akkorde, Linienbündel	172
Abb. 13: Beethoven, 3. Klaviersonate, T 1-4	176
Abb. 14: Beethoven, 3. Klaviersonate, T 1-4, Harmonik	176
Abb. 15: Schönberg, <i>Präludium</i> aus <i>Suite Op. 25</i> , T 1-2+	179
Abb. 16: Bach, h-Moll Fuge aus dem <i>Wohltemperierten Klavier</i> , T 1-3	179
Abb. 17: Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545, T 1-4	179
Abb. 18: Boxplots: Tonhöhen der Abbildungen 15-17.....	180
Abb. 19: Balkendiagramm: Häufigkeit der verwendeten Tonhöhen	180
Abb. 20: Karlheinz Stockhausen, <i>Elektronische Studie II</i> , Seite 1..	184
Abb. 21: Karlheinz Stockhausen, <i>Elektronische Studie II</i> , Strukturnetz des Anfangs	185
Abb. 22: Die sechs Kurventypen.....	244
Abb. 23: »Implicative interval« und »realized interval«.....	253

Abb. 24: <i>Hänschen Klein</i> : Töne der Tonhöhe und Dauer nach geordnet	263
Abb. 25: Die musikalischen Zeitbereiche nach Curtis Roads.....	274
Abb. 26: Ein isoliertes Museum.....	285
Abb. 27: Beethoven, 1. Klaviersonate, T 1-2, rechte Hand.....	290
Abb. 28: Klangfolge: Ludwig van Beethoven, 1. Klaviersonate, T 1-8	291
Abb. 29: Die zwölf grundlegenden Modi direktonaler Varianz.....	297
Abb. 30: Applikation der zwölf Modi auf den Bereich der Dynamik	298
Abb. 31: Sechs extensionale Ausprägungen eines positiv dezentralen Modus direktonaler Varianz.....	302
Abb. 32: Neun weitere Ausprägungen der Modi direktonaler Varianz	302
Abb. 33: 15 quarternäre Modi.....	303
Abb. 34: Die drei Arten der Verschränkungen	303
Abb. 35: Vier Arten der metrischen Verfasstheit	319
Abb. 36: Dietrich Buxtehude, <i>Praeludium in E Minor. BuxWV 142</i> , T 1	322
Abb. 37: Henry Purcell, <i>O let me weep</i> aus der Oper <i>The Fairy Queen</i> , T 8-10	323
Abb. 38: Ludwig van Beethoven, <i>Große Fuge, Op. 133</i> , T 17-21...324	
Abb. 39: Joseph Haydn, <i>Streichquartett C-Dur, op. 76, Nr. 3</i> (»Kaiserquartett«), T 1	324
Abb. 40: Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Fantasie in d-Moll, KV 397</i> , T 12-13	325
Abb. 41: Maurice Ravel, <i>Miroirs. III. Une Barque sur l'Océan</i> , T 122	326
Abb. 42: Johann Hermann Schein, <i>O Herr, ich bin dein Knecht</i> , T 2-4	327
Abb. 43: Johann Sebastian Bach, <i>Das musikalische Opfer</i> , Themenkopf	327
Abb. 44: Gustav Mahler, <i>Kindertotenlieder. III. Wenn dein Mütterlein</i> , T 8	328
Abb. 45: Rhythmisches Modell	333
Abb. 46: Rhythmisches Modell, verfremdet durch unregelmäßige Taktarten	333

Abb. 47: Rhythmisches Modell, durchkreuzt durch unregelmäßige Taktarten und Anzahl der Impulse	334
Abb. 48: Brian Ferneyhough, <i>String Quartet No. 6</i> , Cello, T 6-7...	341
Abb. 49: Sonogramm von Barry Truax' <i>Riverrun</i>	353
Abb. 50: Sergej Prokofjev, <i>Toccata in d-Moll, op. 11</i> , T 214-226	361

DANKSAGUNG

Ohne die andauernde Unterstützung meines Doktorvaters, Herrn Prof. Dr. Claus-Steffen Mahnkopf, ohne seine Anregungen, seine kluge Kritik und seinen Zuspruch wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. So gilt ihm, der mir nicht nur fachlich – meine ihm zugesandten Texte kamen oftmals innerhalb nur weniger Stunden vollständig lektoriert zurück –, sondern auch in organisatorischen Belangen stets zur Seite stand, mein besonderer Dank.

Herrn Prof. Dr. Wolfgang Fuhrmann danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens wie für wertvolle inhaltliche Anmerkungen. Ferner danke ich Herrn Prof. Dr. Sebastian Claren, der meine Arbeit ein Stückweit begleitet und umsichtig kommentiert hat. Frau Prof. Dr. Martina Sichardt, der Vorsitzenden der Promotionskommission der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, sei gedankt für den reibungslosen Ablauf des Promotionsverfahrens. Herrn Leif Hanke sei gedankt für Lektorat und Redaktion.

Zu guter Letzt danke ich der Friedrich-Ebert-Stiftung für die Gewährung eines Promotionsstipendiums, das mir die Möglichkeit gab, mich auf die Dissertation zu konzentrieren.

