

Sprechen durch Musik im Komponieren der Gegenwart

Podiumsdiskussion mit Clemens Gadenstätter, Susanne Kogler,

*Albrecht Wellmer, Diskussionsleitung: Jörn Peter Hiekel*¹

Als Auftakt zu dieser Diskussion wurden Helmut Lachenmanns Klavierzyklus *Ein Kinderspiel* (1980, Patrick Skrilecz, Klavier) und Anton Weberns *Drei kleine Stücke* für Violoncello und Klavier op. 11 (1914, Myriam Garcia, Violoncello; Patrick Skrilecz, Klavier) dargeboten.

Jörn Peter Hiekel: Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* ist vermutlich eine der bedeutendsten philosophischen Schriften zum Thema Musik, die in den letzten Jahren erschienen sind. Wellmers Buch bereichert ohne Zweifel das gegenwärtige Denken und Reden über Musik. Es beflügelt dazu, Musik anders bzw. intensiver zu erleben und zu hinterfragen, in welcher Hinsicht Musik als Sprache verstanden werden könnte.

Ich finde es wichtig, dass Philosophen in der Diskussion über die Musik der Gegenwart Stellung beziehen. Seit über Musik gesprochen wird, ist die jeweils zeitgenössische Musik ein wichtiges Thema, immer wieder auch im philosophischen Diskurs. Doch wie viele Philosophen haben heute die Kompetenz, eine Reflexion zu eröffnen, welche sich ganz spezifisch auf Fragen der neuen Musik bezieht?

Das Sprechen über Musik beschäftigt sich seit langem mit den Qualitäten von Musik, die nicht unmittelbar auf der Hand liegen. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich ein Bewusstsein dafür, dass man mit verbaler Beschreibung nicht an die eigentliche Essenz der Musik heranreichen kann. Heute ist diese Diskrepanz zwischen Beschreibung und Beschriebenem für uns selbstverständlich – sie wurde zu einem Topos. Wir befinden uns damit in einer Zeit außerordentlicher Nobilitierung von Musik, die mit Namen wie Arthur Schopenhauer und E.T.A. Hoffmann in Verbindung gebracht wird.

Wenn wir zum Thema »Musik als Sprache« kommen, stellt sich auch die Frage, ob man aus der Musik das »herausholen« kann, was der Komponist in die Musik »hineingelegt« hat. Wie reagiert das Schreiben und Sprechen über Musik auf das, was in der Musik liegt? Albrecht Wellmer betont zu Recht, dass die Diskussion über Musik als Sprache mit dem Wandel von der Tonalität zur Posttonalität in ein neues Stadium eintritt.² Der Impuls von Komponisten posttonaler Musik eine (eigene, unverwechsel-

1 Die Podiumsdiskussion fand am 14.10.2010 im Rahmen des Symposiums *Musik und Sprache. Ein Symposium mit Albrecht Wellmer* im Florentinersaal der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz statt. Transkription: Diane Tatschl, Redaktion: Dieter Kleinrath und Christian Utz.

2 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 49–52.

bare) *Sprache* zu suchen, geschieht gleichsam in einem Spannungsverhältnis zwischen »Wir-Sagen« und »Ich-Sagen«.

Die neue Qualität posttonaler Musik, die Wellmer meint, ist einerseits in der Zwölftonmusik und andererseits in der seriellen Musik angelegt. Wenn man sich bei serieller Musik fragt, ob diese überhaupt noch eine »Sprache« genannt werden kann, dann zeigt dies in besonderem Maße die neue, eigenständige Qualität dieser Musik an. Ist hier Entsprachlichung so weit gediehen, dass man von »Sprache« gar nicht mehr sprechen kann?

In Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* wird dieser Gedanke sehr vielfältig entwickelt: Es ging in den seriellen Methoden ja nicht nur um eine Entsemantisierung musikalischer Zusammenhänge, sondern auch darum, eine neue Sprache zu konstituieren.³ Wellmers Ausführungen führen uns dazu nachzuvollziehen, dass die expressiven und syntaktischen Qualitäten neuer Musik gezielt über das hinausgehen, was die tonalen Mittel zu leisten im Stande sind. Man kann so gesehen Wellmers Buch auch als ein Plädoyer für eine neue Musik lesen, die sich in einer großen Entschiedenheit und zugleich Variabilität als eine neue Sprache entfaltet.

Gerade am Beispiel von Pierre Boulez' Aussage, Anton Webern habe zweifellos eine »Sprache gefunden«, zeigt Wellmer die Persistenz des Sprachtopos im posttonalen Kontext.⁴ Wir können uns nun z.B. fragen, ob bei der Wahrnehmung der eben gehörten *Drei kleinen Stücke* für Violoncello und Klavier op. 11 von Webern das Staunen darüber, in welcher Kürze, in welcher Dichte es hier jemand wagt, innerhalb weniger Sekunden ein Stück Musik in den Raum zu setzen, entscheidend für das Erfassen dieser »Sprache« ist. Oder nehmen wir Helmut Lachenmanns Klavierzyklus *Ein Kinderspiel*: Wo liegt das »Neue« der Sprache bei einem Stück, das mit Kinderliedern, also mit einer in hohem Maß vertrauten Sprache, zu tun hat, aber diese Kinderlieder nicht ganz Preis gibt? Ausgehend von diesen beiden Stücken zeigt sich, dass die Erfahrung einer neuen musikalischen Sprache uns auch herausfordert, wiederum eine angemessene Sprache zu finden, um diese neuen Erfahrungen zu kommunizieren.

Dies führt zu Fragen, die im Verlauf der folgenden Diskussion erörtert werden sollen. Wo befindet sich das »Wir-Sagen«, wo das »Ich-Sagen« in neuer Musik? Wenn Lachenmann selbst über Musik spricht, dann betont er häufig das »Wir-Sagen« und bezieht sich dabei immer wieder auf Webern. Seine Analyse von Weberns Orchesterstück op. 10, Nr. 4 ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreich. Hier macht er mit wenigen Strichen klar ersichtlich, wie Weberns höchst individuelle Sprachform doch fortlaufend auf etablierte »Vokabeln« musikalischen Sprechens rekurriert:

3 Ebda., S. 49.

4 Ebda., S. 50.

In solcher gegenseitigen Vermitteltheit auf engstem Raum wirkt nun ein Instrumentalklang als Verfremdung des anderen: Auf die Anfangsmelodie aus harten Impulsen antworten der immer noch relativ gewaltsam hervorgepreßte Trompetenton und am Ende die weich hervorgebrachte Geigenmelodie. Die Posaune ist eine verfremdete Trompete, die Harfe ist eine ins quasi Gläserne transformierte Mandoline usw. Alles ist so vertraut und zugleich neu, dank solcher überlagerter Projektionen, also dank der Form.

Dabei ist das Ganze nichts als eine Serenade im Mondschein des Flageolett-Klangs, mit herübergewehten Tönen von dort, wo die schönen Trompeten blasen und die todkündende Posaune antwortet, bis die Militärtrommel zum Zapfenstreich ruft, die Idylle aufstört und sich der Liebhaber, die Mandoline unterm Arm weiterzirpend, davon macht, während die Angebetete ihm mit einer Geigenfigur nachwinkt.⁵

Der zweite Absatz erinnert nicht zuletzt an die Aussage Arnold Schönbergs im bekannten Vorwort zu Weberns *Bagatellen* für Streichquartett op. 9: »Man bedenke, welche Enthaltensamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. [...] [E]inen Roman durch eine einzige Geste [...] auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt.«⁶ In solchen Formulierungen erkennt man, dass tatsächlich eine Schnittstelle zwischen dem Neuen in der Musik und dem Sprechen darüber vorhanden ist, die einen Moment der Befreiung anzeigt und zu dem hinführen kann, was eine »eigene Sprache« genannt werden kann. Dabei stellt sich auch die Frage: Ist das ästhetische Erleben, das Weberns Musik einem gleichsam den Atem stocken lässt, heute noch bewahrt bzw. wie hat es sich in den vergangenen einhundert Jahren verändert?

Ausgehend von »musiksprachlichen« Momenten in Anton Weberns *Drei kleinen Stücken* (Abb. 1) – von den choralhaften Momenten oder auch von jenen Momenten, die schon fast im Zwölftonbereich liegen – möchte ich eine erste Frage formulieren: Clemens Gadenstätter, was bedeutet die These, dass Musik eine *eigene* Sprache ist, für unser Verständnis von Webern?

Clemens Gadenstätter: In diesen Stücken sind alle Parameter einer spättonalen Musik vorhanden. Sie enthalten das, was man als Melodie, und auch das, was man als Akkord bezeichnet. Jedoch wird die Melodie auf ein einziges Intervall verdichtet, das die gesamte Emphase eines spätmahlerischen Melodiebogens in sich trägt. Diese Verknappung führt zu einer Veränderung der spättonalen Musiksprache, sie wird metaphorisch, implizit. Akkorde, die nicht mehr Teil einer Sukzession von Akkorden sind und als isolierte Klangobjekte einen Eigenwert bekommen, wie im ersten Takt des ersten Stückes aus op. 11 (Abb. 1), öffnen eine ganz andere Dimension als Akkorde in spättonaler Musik. Bei diesen Akkorden bemerkt man eine Abweichung von dem, was in den Jahren 1908/1909 noch kollektiv als »Musik« gegolten hat. Das

5 Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, S. 123.

6 Schönberg, Vorwort zu Anton Weberns *Sechs Bagatellen*.

»Ich-Sagen« findet man genau in solchen »rein technischen« Momenten. Webern verarbeitet hier das Material in einer Weise, die eine individuelle musikalische Sprache anzeigt, und diese zieht sich durch alle Parameter dieser Musik. So ist zum Beispiel die Form so verdichtet, dass der gesamte Formbegriff dialektisch zu changieren beginnt.

The image shows a musical score for three pieces by Anton Webern. The first system is titled 'Mäßige (ca 58)' and includes the instruction 'mit Dämpfer'. It features a cello part with a triplet marked 'rit. - - - tempo' and a piano part with dynamics like ppp and pp. The second system includes markings for 'accel.', 'am Steg', 'pizz.', 'arco', and 'am Griffbrett', with dynamics ranging from ppp to f. The third system is marked 'tempo' and 'flüchtig', with dynamics like ppp and pp. The score is written for Violoncello and Klavier.

Abbildung 1: Anton Webern, *Drei kleine Stücke* für Violoncello und Klavier op. 11, Nr. 1. (© Copyright 1924 by Universal Edition, Copyright renewed 1952 by Anton Webern's Erben, Universal Edition Nr. 7577).

Der letzte Satz von Weberns op. 11 (Abb. 2) flimmert zwischen einem ewig stehenden akustischen Bild und einem sich entwickelnden Verlauf. Webern definiert hier viele musikalische Parameter im Sinne dieses »Ich-Sagens« neu, auch – und das ist möglicherweise die Brücke zu Helmut Lachenmann – den Parameter des Instrumentes, das Cello. Es ist ein ganz anderes Cello als das, welches wir bei Claude Debussy oder Maurice Ravel finden. Das Cello wird hier zu einem Instrument, das unterschiedlichste, feinste Klangfarben definiert. Der Triller am Beginn des letzten Satzes ist kein Triller mehr, wie wir ihn kennen – kein Verzierungstriller oder Kadenztriller. Er ist vielmehr die äußerste Differenzierung einer Tremolo-Klanggestalt. Das alles sind neue Sprachcharaktere in Weberns Stücken. Das Interessante ist, dass alle Versatzstücke dieser Sprache bereits bekannt sind. Diese neue Art des »Sprechens« entsteht also vor allem aus der neuen Kontextualisierung von Bekanntem und führt so zu der Art von musikalischem Zusammenhang, von dem Theodor W. Adorno und auch Webern in ihren Vorträgen oft gesprochen haben. Es geht dabei nicht mehr um die musikalische Sprache als System, die *langue*, sondern um die *parole*, um die aktive Form des Sprechens. Das aktive Sprechen – auch wenn ich jetzt gerade spreche – ist immer ein Abgehen vom System.

Äußerst ruhig (♩ ca 50)
mit Dämpfer
am Steg,

Abbildung 2: Anton Webern, *Drei kleine Stücke* für Violoncello und Klavier op. 11, Nr. 3. (© Copyright 1924 by Universal Edition, Copyright renewed 1952 by Anton Webern's Erben, Universal Edition Nr. 7577).

Hiekel: Albrecht Wellmer, stimmen Sie Clemens Gadenstätter zu und ist die in Ihrem Buch aufgegriffene Formulierung Adornos von der »Rebellion gegen die Sprachähnlichkeit von Musik«⁷ für die beiden gehörten Stücke, Weberns op. 11 und Helmut Lachenmanns *Kinderspiel*, relevant?

7 Adorno, *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, S. 658. Vgl. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 59.

Albrecht Wellmer. In Bezug auf Webern: nein. In diesen Stücken scheint geradezu eine Verdichtung der Sprachähnlichkeit traditioneller Musik und weniger eine Rebellion gegen sie vorzuliegen. Man könnte sagen, um erneut Lachenmann zu paraphrasieren, dass hier innerhalb kürzester Zeit so viel gesagt wird wie in einer ganzen Mahler-Symphonie.⁸ Lachenmanns *Kinderspiel* ist dagegen ein anderer Fall, aber auch darin höre ich eher eine Affirmation des Sprachcharakters von Musik. Ich verstehe dieses *Kinderspiel* nicht als eine schlichte kompositorische Verarbeitung von Kinderliedern, sondern als ein »Kinder-Spiel« im wörtlichen Sinn. Ich assoziiere mit dieser Musik ein Kind, das an einem Klavier sitzt und etwas ausprobiert ohne den Ehrgeiz zu haben dabei Musik zu machen. Das ist am Ende natürlich *nicht* das, was Lachenmann macht, sondern sein Zyklus ist ein reflektiertes Weiterspinnen dieser Situation. Im 5. Stück *Filter-Schaukel* wird im zweiten Abschnitt ein Cluster häufig wiederholt und dabei werden unmittelbar darauf andere Tasten mit beiden Händen stumm niedergedrückt. Je nachdem welche Tasten stumm gedrückt werden, bleiben unterschiedliche Resonanzen des angeschlagenen Klangs zurück. Es ist wie ein Experiment – ein »Kinder-Spiel«, das zu Musik geworden und dadurch gleichzeitig zu mehr als nur einem »Kinder-Spiel« geworden ist. Das wäre für mich das, was man Sprachähnlichkeit nennen könnte, eine Art der Sprachähnlichkeit, die an einen Weltbezug gebunden ist.

Hiekel: Lachenmann betonte öfters, dass die serielle Musik zu Unrecht verteufelt werde. Sie stellt für ihn einen neuen Beginn dar, auf den er sich beruft – als Möglichkeit sich von der Tradition zu befreien, ins Neue vorzustoßen. Ist vor diesem historischen Bezug nicht doch diese »Rebellion gegen die Sprachähnlichkeit« eine Grundvoraussetzung für Lachenmanns Komponieren, eine Voraussetzung, um eine *eigene* musikalische Sprache zu finden? Ist Lachenmann in dieser Hinsicht ein Komponist, der dem Theoretiker Wellmer besonders ans Herz gewachsen sein muss, weil er das so wunderbar »einlöst«, was Sie in Ihrem Buch entwickeln?

Wellmer. Ja, in gewisser Weise schon. Ich verstehe Lachenmanns Bezug auf den frühen Serialismus so, insbesondere auf Pierre Boulez' *Structures Ia* (1952). Ich finde es einleuchtend, wenn er sagt, dass diese frühen seriellen Versuche, die zum Teil strikt algorithmisch realisiert wurden, wichtig waren – denn auf diese Weise wurden neue *Möglichkeiten* erzeugt, neue Sprachmöglichkeiten, deren Resultate zunächst unvorhersehbar waren. Auf der anderen Seite hat sich Lachenmann dezidiert gegen alle Nachahmer des Serialismus gewandt, die glaubten, im Serialismus eine Methode gefunden zu haben, um nach Belieben algorithmische Musik hervorbringen zu können. Die Berufung auf den Serialismus hat für Lachenmann eine heuristische Bedeutung – sie verweist auf die Notwendigkeit einer Erforschung neuer Möglichkeiten jenseits der tonalen Sprache.

8 Vgl. Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, S. 123 (vgl. Anm. 5).

Hiekel: Susanne Kogler, wie können wir uns von dem, was uns Lachenmann in seinen Texten mit auf den Weg gibt, freimachen, wenn wir über seine Musik sprechen?⁹ Benennen diese Texte und Aussagen tatsächlich Dinge, die für die Annäherung an die musikalische Sprache Lachenmanns wesentlich sind? Allgemeiner gefasst: Inwiefern legt das Wissen über Musik Wege zum Erleben von Musik frei?

Susanne Kogler: Ich finde es sehr schön, wenn Webern und Lachenmann, wie in dem kleinen Konzert vor unserem Gespräch, nebeneinander gestellt werden. Durch eine solche Kontextualisierung wird eine neue Perspektive eröffnet, die das Hören frischer macht. Und (historische) Kontextualisierung ist ein wesentlicher Aspekt in der Diskussion darüber, ob Musik »sprachähnlich« genannt werden kann. Um dies zu präzisieren möchte ich bei Weberns op. 11 beginnen: Diese kurzen Stücke wirken so intensiv, weil sie sich am »Rande von Sprache« bewegen. Natürlich ist dabei auch der historische Hintergrund des Expressionismus wichtig, in dem diese Werke stehen. Klaus Huber hat die Formulierung »zwischen Verstummen und Schrei«¹⁰ gebraucht, die zu diesen Stücken sehr gut passt. Und damit ist eine Tendenz angelegt, die sich bis heute fortsetzt. Wenn man die aktuelle Entwicklung der neuen Musik seit den 1980er und 1990er Jahren betrachtet, ist auffallend, dass die Musik immer stärker an den Rand musikalischer Sprachfähigkeit geraten ist bis hin zum Verstummen. Tatsächlich ist Sprachlosigkeit ein zentraler Punkt, an dem sich Musik und Sprache berühren. Durch Sprachlosigkeit erkennen wir, dass eine künstlerische Sprache ein Prozess der Sprachgewinnung ist. Es findet also im schöpferischen Vorgang eine Auseinandersetzung mit etablierter Sprache statt – als Teilhaben an dieser Sprache und trotzdem als ein Neuerungsprozess. Wie Clemens Gadenstätter bereits erwähnt hat, besteht Weberns Stück aus bereits bekanntem Material, das nur in ein neues Licht gerückt wurde. Ähnliches vollzieht sich auch bei Lachenmann: Alles, was wir an Akkorden, Rhythmen etc. hier wahrnehmen können, ist uns bereits vertraut. Durch Isolierung, Wiederholung und durch Klangräume, die im Klavier eröffnet und ins Zentrum gestellt werden, erleben wir diese Augenblicke aber völlig neu.

Die Sprachlichkeit von Musik besteht also vorwiegend darin, dass Musik auf vorhandene Elemente von Musiksprache oder -sprachen reagiert. Aus diesem Grund fällt es mir schwer, die »Rebellion gegen die Sprachähnlichkeit« als entscheidenden Faktor zu sehen. Ich glaube zwar, dass künstlerische Innovation eher auf dem Versuch basiert, Vernutztes zu erneuern, indem man die »Phrasen vernichtet«, wie Ingeborg Bachmann das so schön formuliert hat.¹¹ Es geht dabei also um Strukturen, die bereits in vergangenen Epochen oder Generationen »sprechend« geworden sind und an die man so, als *Sprachelemente*, anknüpfen kann, wobei die Elemente nun anders zusam-

9 Vgl. dazu Brinkmann, *Der Autor als sein Exeget*.

10 Vgl. Huber, *Zwischen Verstummen und Schrei* und Kogler, »*Zwischen Verstummen und Schrei*«.

11 Bachmann, *Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*, S. 490.

mengefügt und konfiguriert werden, sodass sich auch die gesamte Art und Weise, in der sie sprechen, verändert.

Gadenstätter: Ich möchte versuchen die serielle Praxis noch klarer in einen historischen Kontext zu stellen. Ich glaube, dass der Aspekt der »Reinigung« des Materials von historischen Spuren in den 1950er Jahren eher als Metapher diente, die stark durch die historische Situation geprägt war. Heutzutage würde sich kaum jemand ernsthaft mit einer solchen Begrifflichkeit Fragen der Sprachähnlichkeit von Musik annähern; denn mit dieser Metaphorik von »Reinigung« oder »Reinheit« assoziieren wir heute nicht zuletzt autoritäre Verhaltensweisen, wie sie z.B. bei Karlheinz Stockhausen (in den 1950er Jahren, aber auch später) in vieler Hinsicht beobachtbar waren. Dieses prekäre Verhältnis zwischen dem Wunsch nach Innovation und der starken Verbundenheit mit einer Denkweise, die man eigentlich überwinden wollte, brachte die »Rebellion gegen die Sprachähnlichkeit« hervor. Ich denke, dass diese konsequent anti-traditionalistische Haltung damals entscheidend war – höchstwahrscheinlich war es die einzige Möglichkeit aus einer Besetztheit von musikalischer Sprache herauszukommen.

Heute stehen wir natürlich vor einer völlig anderen Situation. Wir verfügen über ein unglaublich großes Sprachkapital und genau das macht eine »Rebellion« gegen die Sprachähnlichkeit heute unmöglich: Alles was wir tun, wurde bereits in irgendeiner Form durch ein Medium versprachlicht. Das bedeutet natürlich, dass Komponisten und die theoretische Reflexion über Musik sich verändern müssen. Der aus meiner Sicht folgerichtige Weg besteht darin, dass man sich mitten in die Versatzstücke musikalischer Sprache hinein begibt, um festzustellen, was man mit Objekten, die für sich bereits sprechen, noch machen kann. Darin äußert sich natürlich ein Bewusstsein, das sich aus der postseriellen Praxis heraus entwickelt hat. Wir sind heute jedoch an einem historischen Punkt angelangt, an dem wir nicht mehr in der gleichen Art und Weise auf diese Allgegenwart von musikalischer Sprachähnlichkeit reagieren können wie die Komponisten der 1950er Jahre.

Hiekel: Man kann wohl sagen, dass diese eben von Dir skizzierte Idee, wie sie sich in Deiner Werkgruppe und Deinem Aufsatz *Semantical Investigations* niederschlägt¹², nicht unwesentlich durch Ideen von Lachenmann inspiriert worden ist. In dem Text wird auch die von Adorno in den Mittelpunkt seines Materialbegriffs gestellte »Vernutztheit«¹³ von musikalischem Material thematisiert und dargelegt wie kompositorisch damit produktiv umgegangen werden kann.

12 Vgl. Gadenstätter, *Semantical Investigations*. Der Text korrespondiert mit den beiden Werken *Semantical Investigations 1* für Violine und Ensemble (2008) und *Semantical Investigations 2* für 11 Instrumente (2007/2008). Vgl. dazu auch Kogler, *Begriffloses Verstehen, Autonomie und Kritik*, im vorliegenden Band, S. 116f. und Gadenstätters, *Zum Komponieren mit Sprache*, im vorliegenden Band, S. 137.

13 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 40.

Andreas Dorschel (Publikum): Wenn wir von der »Rebellion gegen die Sprachähnlichkeit« reden, müssen wir dabei dann nicht zwei Ebenen unterscheiden? Meiner Meinung nach redet Albrecht Wellmer in diesem Zusammenhang nur auf einer »potenziellen« Ebene, die mit seinem Begriff einer latenten Intermedialität zusammenhängt.¹⁴ Wellmers Grundidee von Intermedialität ist ja, dass in jedem künstlerischen Medium auch andere Medien latent vorhanden sind. Z.B. hat die Wortsprache in der Metapher das Bild in sich; die Möglichkeit des Bildhaften ist also latent in der Wortsprache vorhanden, ebenso verhält es sich in der Musik. Wellmers Begriff von Intermedialität scheint also eher auf die Bedingung der Möglichkeiten intermedialer Verbindungen zu zielen. Damit ist also eine andere Ebene von Intermedialität gemeint als jene, von der Kulturwissenschaftler reden, wenn sie etwa davon sprechen, dass Stanley Kubricks Film *Eyes Wide Shut* »intermedial« mit Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* verknüpft sei. Wenn wir nun von einer »Rebellion gegen die Sprachähnlichkeit« in der Musik der 1950er Jahre sprechen, dann meinen wir ja diese »performative« Ebene und nicht die »potenzielle« Ebene, weil das Rebellieren gegen die Sprachähnlichkeit ja ein konkreter (musik-)sprachlicher *Akt* ist. Man rebelliert, indem man eine bestimmte Aussage macht, man sagt: Dies und jenes passt mir nicht, ich bin dagegen! Der Rebell gegen die Sprachähnlichkeit wendet sich gegen das »rhetorische« Element, das persuasive Element, gegen dieses »ich will es dir zeigen«. Ich glaube, wir müssen diese zwei Ebenen auseinander halten. Auf einer fundamentalen Ebene setzt jede Rebellion gegen Sprachähnlichkeit wieder Sprache voraus. Aber es gibt auch eine ästhetisch legitime Rebellion, die sich gegen Teilaspekte von Sprache, zum Beispiel das Rhetorische, richtet.

Wellmer: Oder etwa gegen eine bestimmte Art des affektgeladenen Komponierens. Der Punkt, von dem Sie ausgehen, ist aber ein anderer. Wenn man versucht diese intermedialen Bezüge zwischen Kubricks *Eyes Wide Shut* und Schnitzlers *Traumnovelle* herzustellen, ist das ja nur eine Konkretisierung des »potenziell« Möglichen. Jedes Medium ist potenziell offen für eine Ergänzung, Brechung oder Kommentierung durch ein anderes Medium.

Ein Punkt im Hinblick auf die serielle Musik würde mich noch interessieren: Arnold Schönberg hat mit der Zwölftontechnik von der freien Atonalität Abschied genommen und so ein gewisses Ordnungssystem etabliert. Schönbergs Anwendung dieses Systems wurde später von den seriellen Komponisten als inkonsequent verworfen, weil Schönberg entscheidende Momente der alten Tonalität beibehalten hat, wie z.B. die thematische Arbeit, bestimmte Formtypen wie Menuette, Rondos etc. Insofern wäre also die serielle Musik der Versuch, diese Inkonsequenz zu beseitigen. Die

14 Vgl. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 23–28 sowie Wellmer, *Über Musik und Sprache*, im vorliegenden Band, S. 9–19.

Idee der Gleichberechtigung aller Parameter – alle Dimensionen der Musik sollen serialisiert werden – spielte dabei eine wesentliche Rolle.

Ein weiterer Punkt, den ich interessant finde, ist, dass die rhythmischen und geräuschhaften Momente, welche in der traditionellen Musik nur gezähmt vorkommen, in der seriellen Musik entfesselt werden. Man könnte sagen, dass die traditionelle Musik in diesen rhythmischen und geräuschhaften Dimensionen wirklich gezähmt war – das Geräusch war unanständig und Rhythmik musste in einem bestimmten Rahmen bleiben. Man könnte nun behaupten, in der tonalen Musik gab es Reste einer höfischen bzw. bürgerlichen Zählung, die dann durch die serielle Musik bloßgelegt wurden, indem sozusagen alle Parameter »freigelassen« wurden.

Gadenstätter: Die serielle Musik erfüllte auch ein transzendentes Bedürfnis, der Gedanke einer »Reinigung« der Musik von allen Spuren der Tradition hatte also auch eine spirituelle Dimension. Bei Stockhausen ist diese Dimension ja dann in der Folge immer deutlicher in den Vordergrund getreten. Auch Heinz-Klaus Metzger, der bekannteste Fürsprecher der seriellen Musik, unternahm ja gegen Ende seines Lebens eine starke Hinwendung zu Spiritualität und Religiosität. Es kommt also auch darauf an, im Serialismus nicht bloß das Technokratische zu sehen.

Die Meinungen gehen weit auseinander, wie solche Weiterentwicklungen, etwa zur religiösen Dimension hin, nun zu bewerten sind, ob sie gar, wie manche Kritiker meinten, einem »Verrat an der Avantgarde« gleichkommen. In unserem Zusammenhang ist wichtig, dass manche Komponisten auch über solche Dimensionen Wege gefunden haben, die zu einer eigenen »Sprache« führten.

Kogler: Der emanzipatorische Aspekt ist bei der Diskussion der seriellen Musik wesentlich: Einerseits steht die »Befreiung der Töne« im Mittelpunkt – wobei wir hier sehr nahe bei John Cage sind –, andererseits wird die Perspektive der Hörerinnen und Hörer zunehmend mit einbezogen. Bei Dieter Schnebel lässt sich dies gut nachvollziehen, da er von der seriellen Musik wie von Cage gleichermaßen beeinflusst war. In Schnebels Musik wirkt sich der Emanzipationsprozess sowohl auf die Hörenden als auch die Ausführenden aus.

Ein weiterer Aspekt, der mir wichtig erscheint, ist, dass Musik auch eine kulturelle Handlung im Sinne eines praktischen Tuns ist, und in diesem Zusammenhang auch die im Kompositionsprozess wirksamen emanzipatorischen Elemente praktische Wirkung entfalten. Diese Wirkung zeigt sich in der Aktion des Konzertes und in der Wahrnehmung. Meiner Meinung nach ist es wichtig, dass man diese Aspekte auch in die Diskussion über serielle Musik einbezieht, da man sonst leicht Gefahr läuft, diese als ein geschlossenes poetisches System anzusehen.

Betrachten wir z.B. Boulez und seine Bezüge auf die poetische Wortsprache Stéphane Mallarmés, etwa in *Pli selon Pli* (1957–62): Die musikalische Sprachlichkeit, die hier entsteht, ist vom seriellen Denken zwar stark geprägt, erhält aber durch den Sprachbezug ein hohes Differenzierungspotenzial. In solchen emanzipatorischen Mo-

menten wird deutlich, dass die Klänge beginnen, etwas Neues auszusagen und wir beginnen, sie neu wahrzunehmen.

Gadenstätter: Ich denke auch, dass man von dem Zerrbild des »geschlossenen Systems« abrücken muss. Schönberg hatte mit seiner *Suite für Klavier* op. 25 (1921–23) etwas anderes vor, als daraus ein Paradigma der Zwölftontechnik zu machen. Es ging ihm eigentlich darum, sich mit historischen Vorbildern auseinanderzusetzen. Die Zwölftontechnik bot für ihn die Möglichkeit, wieder eine Musette schreiben zu können. Diese Musette stand im Widerspruch zu seinem eigenen System: Das *g*, das im ganzen Stück repetiert wird, dürfte es laut Zwölftontechnik ja gar nicht geben. Schönberg befand sich also in einer Dialektik: Er wollte eine präzise Reflexion historischer Satztechniken und historischen Ausdrucks erarbeiten, konnte dies aber nur mit Hilfe einer eigenständigen Technik erreichen – alles andere wäre zu einem Abziehbild geworden.

Die Serialität kann man aus solcher Perspektive als eine Art Aufmerksamkeits-technik ansehen. Es ist letztlich nebensächlich, ob die verschiedenen musikalischen Parameter in den seriellen Werken tatsächlich »gleichberechtigt« waren oder nicht. Wesentlich ist, dass man die Parameter überhaupt bewusst wahrgenommen und auf unterschiedlichen Ebenen ausdifferenziert hat. Hier diente Webern vielen Komponisten als Vorbild.

Stockhausen entwickelte schon in den *Gruppen* für drei Orchester (1955–57) ein serielles Sprachidiom, nicht zuletzt aus einer Unzufriedenheit mit dem heraus, was ihm das frühserielle System zu bieten hatte. Innerhalb der gruppenseriellen Struktur schrieb Stockhausen dann drei große Einschübe, in denen er gleichsam mit dem gerade entwickelten System improvisierte. D.h. eine durch serielle Systematik gefundene Sprache wurde nun gleichsam »frei« gesprochen – Serialismus wurde zum Stil. Daran hat sich natürlich auch oft Kritik festgemacht. Immer dort, wo Sprachähnlichkeit zu so etwas wie »Stil« sedimentiert, wird es künstlerisch uninteressant. Für uns Komponisten würde das bedeuten, dass wir uns davor hüten müssten, aus der eigenen »Sprache« einen »Stil« zu machen.

Hiekel: Versuchen wir von der Diskussion der Musik der 1950er Jahre nun auf spätere Entwicklungen zu kommen und auch wieder zu Wellmers Thesen zurückzukehren. Setzt der *Versuch* Wellmers aus Sicht von Susanne Koglers neuer Studie zu Theodor W. Adorno und Jean-François Lyotard¹⁵ neue Akzente in der musikbezogenen Postmoderne-Debatte?

Kogler: Ich finde in diesem Zusammenhang Albrecht Wellmers Idee der Intermedialität sehr wichtig.¹⁶ Generell scheint mir, dass beim Reden über Musik und Sprache immer

15 Vgl. Kogler, *Adorno versus Lyotard*.

16 Vgl. Anm. 14.

eine grundlegende Differenz zwischen Wortsprache und Musik mitklingt. Das hängt womöglich auch mit dem Fortwirken des romantischen Topos der »Unsagbarkeit« zusammen, der zwar immer wieder kritisch reflektiert, aber auch mit einbezogen statt ad acta gelegt werden sollte. Ich denke es trifft zu, dass man mit Musik etwas ausdrücken kann, das mit Wortsprache nicht ausdrückbar ist, wichtig ist aber vor allem auch zu verstehen, wie Musikerfahrung und Wortsprache interagieren. Wellmer hat mit dem Begriff der Intermedialität, der auf eine sehr komplexe Verknüpfung von Musik und Sprache hinzielt, verschiedenste Formen einer solchen Interaktion von Musik und Sprache ins Blickfeld genommen.

Albrecht Wellmer hat in seinem Beitrag ausgeführt, dass die »Krise des Subjekts«, wie sie sich in der modernen Kunst und in Adornos Kritik des repressiven Subjekts niederschlägt, mit einer postmodernen Revision des Subjektbegriffes, wie sie etwa bei Foucault unternommen wird, zusammengedacht werden kann.¹⁷ Ich denke man könnte daran mit Ludwig Wittgensteins Begriff des Sprachspiels¹⁸ anknüpfen, der uns vielleicht die Möglichkeit verschafft von dem Gedanken wegzukommen, Sprache und Musik seien zwei getrennte Entitäten. Wir könnten Musik auch als spezifisches Sprachspiel verstehen, Lyotard hat hier angeknüpft mit dem Gedanken einer »Pluralität der Diskursformen«, wie er beispielsweise in *Le différend* fassbar ist.¹⁹ Dies könnte man bis zur Idee des musikalischen Werkes weiterdenken. So kann man sich das Schreiben der Partitur etwa als ein spezifisches Sprachspiel vorstellen, dessen Resultat die Partitur ist. Das nächste Sprachspiel wäre dann die Aufführung, welche sich auf das erste Sprachspiel, das Schreiben der Partitur, bezieht. Ich denke, dass wir diese Vorstellung von Sprache als Sprachspiel, Sprache verstanden als spezifische Handlung, die Wellmer natürlich implizit mitdenkt, noch mehr betonen könnten, um diese Pluralität deutlich zu machen. Meine Frage wäre nun, ob man Wellmers Begriff der Intermedialität auch so sehen könnte, dass es »intermediale« Verbindungen zwischen unterschiedlichen Sprachspielen gibt, die zusammenwirken, um die Grenzen der dualen Opposition Musik-Sprache fließender zu machen und im Sinne der kritischen postmodernen Philosophie eine Öffnung zu bewirken?

Wellmer: Ich finde die Idee verschiedene Sprachspiele zu unterscheiden sehr einleuchtend. Man könnte das Schreiben einer Partitur und auch das Aufführen als ein Sprachspiel sehen, weil es bei diesen Tätigkeiten bestimmte Dinge gibt, die man tut. Es ist aber etwas anderes zu fragen, ob das, was nachher erklingt, etwas *sagt*. Der Topos, dass Musik eine Sprache ist und etwas »sagt«, war und ist ja weit verbreitet. Wenn man vom Begriff der Intermedialität ausgeht, gibt es zunächst nicht nur Musik und Sprache, sondern auch Bild, tänzerische Bewegung, Pantomime oder Film. Meine

17 Vgl. Wellmer, *Über Musik und Sprache*, im vorliegenden Band, S. 27–35.

18 Vgl. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, siehe auch Susanne Kolger, *Begriffsloses Verstehen, Autonomie und Kritik*, im vorliegenden Band, S. 108–112.

19 Vgl. Lyotard, *Le différend*.

These war, dass all diese Künste insofern miteinander zusammenhängen, als immer Leerstellen vorhanden sind, in die eine andere Kunstform »einsteigen« kann. Im Film kann etwa die Musik von der Nebensache zur Hauptsache werden, im Theater etwa das Bühnenbild, um nur ein paar Beispiele zu nennen.

Die verschiedenen Abhängigkeitsverhältnisse, die dadurch entstehen, können Verhältnisse sein, die sich entweder ergänzen oder Medien auch brechen, also einen Widerspruch erzeugen. Das würde generell bedeuten, dass Beziehungen bestehen zwischen den Formen der Welthaltigkeit dessen, was jeweils in den einzelnen Medien geschieht. Das ist aber ein anderer Gedanke als der, dass man alle Praktiken, die hier im Spiel sind, als Sprachspiele beschreiben kann, es scheinen mir also zwei verschiedene Fragen zu sein. Ich würde Ihnen Recht geben, dass man von der Pluralität der Sprachspiele reden kann, aber das ist keine Antwort auf die Frage inwieweit Musik eine Sprache ist, zumindest nicht in dem Sinne, in dem ich diese Frage gestellt habe. Bei Ihnen steht sozusagen die Pragmatik im Vordergrund, während bei mir die Frage nach der Semantik im Vordergrund steht.

Kogler: Intermedialität könnte auch so interpretiert werden, dass jedes Medium einen Teilbereich einer »vollkommenen« Sprache ausfüllt und dadurch zugleich mit jedem anderen Medium verbunden ist. Dieses Modell erinnert an die Sprachtheorie Walter Benjamins, in der jede Sprache als ein Teil einer »adamischen« Sprache aufgefasst wird, einer paradiesischen Sprache, die wir verloren haben.²⁰ Aber ich würde mich wundern, wenn Sie dieses Modell in Betracht gezogen hätten, da Sie ja ein Kritiker der metaphysischen Reste bei Adorno sind.

Wellmer: Von Benjamin würde ich mich wohl darin unterscheiden, dass ich nicht an eine vollkommene, sondern an eine offene Sprache denke. Ich denke an ein offenes Netz von Relation, welches sich über die Zeit verändert und das nicht aus einer vollkommenen Sprache herkommt und auch niemals zu einer wird. Ich würde es also nicht metaphysisch denken.

Hiekel: In diesem Kontext ist ein Zitat von Paul Valéry für mich wichtig, auf das Albrecht Wellmer immer wieder rekurriert hat: Das »ausgehaltene Zögern zwischen Klang und Sinn«.²¹ Meiner Meinung nach bezieht sich Wellmer mit diesem Zitat auch auf die Frage nach dem Systemhaften bzw. Nichtsystemhaften von Musik, ein Spannungsfeld, in dem wir auch wieder die Verbindung zu Webern herstellen können.

Wellmer: Es scheint sich von selbst zu verstehen, dass die natürliche Sprache, die wir sprechen, an die Materialität der Sprachlaute und Schriftzeichen gebunden ist. In der

20 Vgl. Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*.

21 Valéry, *Windstriebe*, S. 40. Vgl. Wellmer, *Über Musik und Sprache*, im vorliegenden Band, S. 18.

Musik sind Klänge, Geräusche und Klangverbindungen jedoch nicht in dem Sinne Träger von Bedeutung, wie es Sprachlaute und Schriftzeichen in einer natürlichen Sprache sind – es gibt keine konventionelle Verbindung zwischen diesen Klangereignissen und spezifischen Bedeutungen. Eine meiner Thesen ist, dass Klänge und Geräusche in der Musik ein Eigengewicht haben. D.h. die semantischen/bedeutungshaften und die rein materialen/strukturellen Aspekte schließen sich nicht zu einem Sinnzusammenhang zusammen. Ich würde sagen, dass dies eine Differenz zur gesprochenen Sprache ist – die Musik spricht nicht in derselben Weise wie wir sprechen. Selbst wenn man die Idee des Sprachspiels aufgreift, scheint mir diese Differenz wichtig zu sein.

Meinem Sohn David gewidmet

Ein Kinderspiel

Sieben kleine Stücke

Helmut Lachenmann, 1980

... und n'avez plus un de l'émotion
un enfant qui dit une de ses phrases
(Theodor W. Adorno an Walter Benjamin über
eine Singstimme: „Der Schatz des Indischen“)

1.
Hänschen klein

Klavier

Abbildung 3: Helmut Lachenmann: *Ein Kinderspiel* (1980) für Klavier. (© 1982 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Edition Breitkopf 8275)

Gadenstätter: Als Unterstützung zu dieser These möchte ich anmerken, dass es völlig unklar ist, auf was Musik verweist. Musik bewegt sich nicht in einem durch Konvention etablierten Zusammenhang, sondern in einem Zusammenhang im Zusammenhang. Auch bei Lachenmanns Entscheidung, das *Kinderspiel* mit dem »Hänschen klein«-Rhythmus beginnen zu lassen (Abb. 3), könnte man annehmen, dass hier zunächst ein schlichtes Sprachspiel erprobt werden sollte: Was geschieht, wenn man den Rhythmus eines bekannten Kinderliedes auf eine chromatisch absteigende Skala legt?

Im Verlauf des Stückes beginnt das durch dieses Sprachspiel bewirkte musikalische Resultat jedoch einen Eigenwert zu entfalten, und darin manifestiert sich das, was Lachenmann selbst musikalisch »zu sagen« hat. Begrifflichkeiten wie »Sprachspiel«, »sprechen« oder »etwas sagen« bedeuten auf die Musik angewendet etwas ganz anderes als in der Wortsprache. Das Sprachspiel, von dem man beim Komponieren ausgegangen ist, kann etwas ganz anderes sein als das, was die Musik letztlich aussagt. Auch Boulez' *Structures Ia* wären dafür ein gutes Beispiel: Das »Spiel« der seriellen Konstruktion ist grundlegend zu unterscheiden von dem, was die Musik »mitteilt«.

Kogler: Das Sprachspiel sollte nicht als Gegensatz zum Sinnzusammenhang verstanden werden, sondern als eine Art Sprachform. Ein Werk schließt sich natürlich nicht ausschließlich durch Konvention zu einem Sinnzusammenhang zusammen, ein Sinnzusammenhang muss aber sehr wohl – auf andere Art und Weise als in sprachlicher Kommunikation – hergestellt werden, sonst würde Musik am Ende gar nichts aussagen.

Wellmer: Es ist schwierig hierfür die richtige Sprache zu finden. Ich habe es durch den Begriff einer »Zirkulation des Sinns in der Musik« zu fassen versucht.²² Es steht natürlich außer Frage, dass in der Musik Sinn vorhanden ist und zirkuliert, und es wird auch versucht, durch hermeneutische Interpretation diesen Sinn zu fassen. Wenn es jedoch so ist, wie ich behauptet habe, nämlich dass die verschiedenen Arten der Beschreibung und Explikation von Musik – also formalstrukturelle klangliche Beschreibungen und hermeneutische Deutungen – niemals in einem endgültigen Resultat wie »dem Sinn« oder »der Struktur« terminieren können²³, dann würde man sagen, dass ein musikalischer Zusammenhang keinen Sinnzusammenhang erzeugt wie ihn etwa ein philosophischer Text erzeugen kann. Das Ineinander der verschiedenen Ebenen verbietet es davon zu reden, dass in Musik ein vergleichbarer Sinnzusammenhang wie in einem philosophischen Text vorhanden ist, und zwar, weil Struktur und Klang ihre eigene Logik bzw. ihr eigenes Gewicht haben. Darauf beruht mein Argument gegen symboltheoretische Deutungen von Musik.

Christian Utz (Publikum): Ich wollte an die Diskussion über serielle Musik anknüpfen. Eine Sprache besteht aus einzelnen Elementen, in der Wortsprache sind dies z.B. Phoneme, Morpheme, Worte und Sätze, die hierarchisch geordnet sind und auf denen die sprachliche Syntax beruht. Es steht wohl außer Frage, dass es in der Musik vergleichbare syntaktische Bausteine und hierarchische Strukturen gibt, wie ich in meinem Beitrag versuche zu zeigen.²⁴ Dabei begreife ich Syntax und Semantik als eng

22 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 250f.

23 Vgl. ebda., S. 139, 160.

24 Vgl. dazu Utz, *Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax*, im vorliegenden Band, S. 61–101.

ineinander verzahnt. Bei Webern haben viele einzelne Klangereignisse oder Gesten einen relativ eindeutigen semantischen Gehalt. Das ist auch der Grund warum Schönberg sagen konnte, dass Webern einen *Roman* durch eine Geste ausdrücken konnte.²⁵ Und daran knüpft natürlich auch der Gedanke in der zitierten Lachenmannschen Deutung von Weberns op. 10, Nr. 4 an, dass ein Motiv bei Webern den Gehalt einer ganzen Mahler-Symphonie in einem einzigen Moment kondensiert.

In der seriellen Musik scheint nun auf den ersten Blick genau das nicht der Fall zu sein bzw. wollte man sich von dieser Besetzung des musikalischen Materials mit semantischen Assoziationen loslösen – und hat daher auch den einzelnen Ton, der für sich allein keinen semantischen Gehalt haben kann, als Basismaterial genommen. Was man jedoch nicht verhindern konnte – und wohl letztlich auch nicht verhindern wollte – war, dass aus der Sukzession solch einzelner Töne am Ende doch wiederum gestalt-hafte Bildungen entstehen, die sich zu durchaus semantisierbaren, »sprachähnlichen« Konfigurationen zusammenschließen.

Diese Entwicklung zieht sich hin bis zu Stockhausens *Gruppen*, wo ein neues Idiom entsteht, in dem, wie Clemens Gadenstätter dargestellt hat, kompositorisch fast schon spielerisch »improvisiert« werden kann, freilich in eng gesteckten Grenzen – und in diesem Moment stabilisiert sich das Idiom wieder deutlicher zum Sprachähnlichen. Das steht im Zusammenhang mit dem, was Andreas Dorschel ausgeführt hat: Man kann am Ende nur in einer Sprache gegen die Sprachähnlichkeit rebellieren. Damit scheint mir zugleich auch die Grenze der bisweilen vertretenen These benannt, die Demokratisierung der Parameter und das Aufbrechen von Hierarchien in serieller und postserieller Musik hätten gesellschaftliche Bedeutung. Denn sobald solche gestalthaften und damit sprachähnlichen Bildungen vorhanden sind, die zuerst eher sekundär in Erscheinung treten, sich aber dann zu »Gruppen« verdichten, bilden sich automatisch Hierarchien und Gewichtungen beim Hören. In der Musikpsychologie spricht man in diesem Zusammenhang von »Salienz«: Man greift während des Hörens markante Klangereignisse auf und verknüpft sie zu einer musikspezifischen Form von Zusammenhang, Syntax oder gar Logik. Es entstehen also neue Sprachformen selbst dort, wo konventionelle musikalische Syntax und Semantik radikal aufgelöst werden.

Hiekel: In der seriellen Musik hat man Weberns *Variationen* für Klavier op. 27 analysiert, Lachenmann analysierte dagegen die *Fünf Stücke* für Orchester op. 10 – eine entscheidende Frage liegt so gesehen bereits in der Entwicklung Weberns von der expressiven Geste zur konstruktivistischen Zwölftonstruktur. Wenn man aus Lachenmanns Perspektive argumentiert, kann man in Weberns Musik, gerade auch in der *Verknüpfung* früherer und späterer Werke, eine große Reichhaltigkeit erkennen, an die Lachenmanns eigene Musik anknüpft, im Bewusstsein, dass es in der Webern-Rezeption der seriellen Musik eine – notwendige – Verengung gab.

25 Schönberg, Vorwort zu Anton Weberns *Sechs Bagatellen*. Vgl. Anm. 6.

Gadenstätter: Mir würde als Beispiel noch Luigi Nono einfallen, ein »strenger Serialist«, bei dem jeder Einzelton schreit, wimmert und voller Ausdruck ist – und damit von vornherein die Annahme widerlegt, ein Einzelton sei nicht semantisch besetzt. Die *Composizione no. 2 (Diario polacco '58)* (1958–59) für Orchester kann als Paradebeispiel dafür gelten, wie gerade die »Reinigung« des seriellen Systems zu einer unglaublichen Ausdruckshaltigkeit führen konnte – auch in Bezug auf Welthaltigkeit, vorsprachliche oder andere Weltbezüge, die Nono ja von *Il canto sospeso* (1955–56) bis zu *La fabbrica illuminata* (1965) und darüber hinaus auch ganz explizit ausformuliert hat.

Pierre Funck (Publikum): Bei Ihrem Gespräch über Musik und Sprache kam mir der Gedanke, dass es einen Unterschied zwischen dem Verhältnis der Musik zur gesprochenen Sprache einerseits und zur geschriebenen Sprache andererseits zu geben scheint: Die Beziehung zwischen der Notation von Musik und der Schrift einer natürlichen Sprache scheint anders zu sein als die Beziehung zwischen klingender Musik und gesprochener Sprache. Könnte man diesen Ansatz weiterdenken?

Wellmer: Natürlich gibt es Unterschiede in dem Sinn, dass bestimmte nonverbale Formen der Kommunikation in der schriftlichen Sprache nicht vorkommen. Das bedeutet, dass die geschriebene Sprache unter ganz anderen Voraussetzungen steht als die gesprochene Sprache. Jacques Derrida hat die geschriebene Sprache zu einem Modell für die gesprochene Sprache gemacht. Dies ist bis zu einem gewissen Grad produktiv – insbesondere die Iterabilität der Sprachzeichen kann man an der geschriebenen Sprache besser beschreiben. Andererseits denke ich, dass damit auch die Differenzen zwischen der gesprochenen und der geschriebenen Sprache verwischt werden. In der gesprochenen Sprache gibt es Mittel zur Selbstkommentierung, wie zum Beispiel Gestik und Ton, welche in der geschriebenen Sprache nur durch komplizierte Transformationen möglich sind. Deshalb sollte man meiner Meinung nach geschriebene Sprache nicht zu einem Modell für gesprochene Sprache machen, schon alleine wegen der Tatsache, dass die gesprochene Sprache zuerst da war und der Mensch lange Zeit nur verbal kommuniziert hat. Die schriftliche Fixierung von Sprache ist eine sekundäre Erfindung. Insofern muss man in der Diskussion über Musik und Sprache immer auch die gesprochene Sprache mit berücksichtigen.

Kogler: Ich denke, das Problem hängt auch damit zusammen, dass man es in der Musikwissenschaft gewohnt ist, Musik zu *betrachten*: Das geschriebene Dokument wird in der Regel in den Vordergrund gestellt. Allerdings gibt es in neueren Bestrebungen – häufig wird vom »performative turn« gesprochen – die Tendenz, dass die klangliche Präsentation von Musik mehr in den Vordergrund der wissenschaftlichen Bemühungen gestellt wird. Deshalb bin ich der Meinung, dass die Frage nach der Gewichtung von gesprochener und geschriebener Sprache bzw. Klang und Notat sehr berechtigt ist. In Bezug auf Luigi Nonos Bachmann-Rezeption in *Risonanze erranti (Liederzyklus a Massimo Cacciari, 1986–87)* weiß man, dass Nono vom Rezitieren der Gedichte

durch Ingeborg Bachmann selbst ausgegangen ist.²⁶ Aber die Hinwendung zum Klang ist auch eine Perspektive, die sich aus unserer heutigen Diskussion ergibt: Wenn wir versuchen die klingende Musik, die nicht leicht »festzuhalten« ist, in das Sprechen über Musik mit einzubeziehen, hat das Konsequenzen.

Hiekel: Daran anschließend könnte man ins Publikum fragen: Haben wir eine richtige Sprache gefunden? Hat Albrecht Wellmer, mit dem was er sagt, eine Sprache gefunden, welche mit den Stücken Weberns und Lachenmanns, die wir zu Beginn gehört haben, zusammengeht?

Wolfgang Hattinger (Publikum): Ich habe mich tatsächlich gefragt, ob unser Sprechen über Musik mit dem übereinstimmt, was wir im Konzert gehört haben, und ich denke, dass in der bisherigen Diskussion ein wichtiger Aspekt zu kurz gekommen ist: die Interpretation. Im Fall Webern gibt es zwei klar getrennte Interpretationslinien. Die eine, wie sie z.B. von Boulez praktiziert wird, zeichnet sich durch ein sehr hohes Abstraktionsniveau aus und strebt eine klare Darstellung des Geschriebenen an. Die andere Linie, die Dirigenten wie Michael Gielen verfolgen, versucht Weberns Musik als Konglomerat der Wiener Zeit um 1910, mit all ihren Facetten, zu verstehen, was eine völlig andere Klanglichkeit, eine andere Art von Gestik und natürlich eine andere Art der Erzeugung von Zusammenhang ergibt.

Bringt man diese Interpretationsschulen in einen Zusammenhang mit der Musik-Sprach-Analogie, dann müsste man zunächst feststellen, dass Sprache nicht nur aus Syntax und Bedeutung besteht, sondern sich erst in der Summe ihrer äußerst subtilen Bestandteile ausdifferenziert. Dabei entwickelt sich Sprache zuerst zu einem Dialekt, der sich z.B. durch die Sprachmelodie, gesetzte Pausen, unterschiedliche Rhythmisierung oder auch durch eigenwillig weitergeführte Gedankengänge auszeichnet. Zieht man diese Überlegungen in Betracht, dann versteht es sich von selbst, dass durch eine andere Interpretation derselben Partitur auch eine andere Sprachlichkeit zustande kommt.

Jemand, der ein geschultes Ohr in dieser Sprachlichkeit hat – der z.B. ein »Wiener Ohr« hat – hört Webern zwangsläufig anders. Ferruccio Busoni veranschlagte den Anteil des »Empfängers« am Kunstwerk mit zumindest 50% und sprach sich dabei auch für eine stärkere Freiheit des Interpreten und gegen die Fixierung auf einen autoritären Notentext aus.²⁷ Wenn man den Anteil des Interpreten ganz außer Acht lässt, dann bleibt nur das »Stochern« in der Partitur übrig. Es ist zwar folgerichtig, wenn man die Fixierung auf Fragen des »Materials« in der Musik des 20. Jahrhunderts anerkennt, dass die erste Referenz in der Diskussion über neue Musik meist die Partitur ist. Man sollte aber berücksichtigen, dass das klangliche Resultat auch bei

26 Vgl. Zenck, ... *la sua voce disperata* ...

27 Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, S. 20–22.

serieller Musik sehr unterschiedlich sein kann bis zu dem Punkt, an dem eine andere Interpretation zu einer anderen Art von Sprache wird.

Wellmer: Man könnte sagen, es gibt verschiedene Musikkulturen, wie zum Beispiel jene in Wien. Wenn nun eine kulturell stark geprägte Art von Musik, so etwa der Wiener Walzer, anderswo gespielt wird, dann ist es so, dass die Musiker sie anders spielen und die Hörer sie anders wahrnehmen. Dennoch ist es charakteristisch, dass der idiomatische Moment des Wiener Walzers, der von den Hörern geteilt wird, mit der Zeit diffundiert. Heute hören die Berliner ihn anders und die Berliner Philharmoniker spielen ihn anders als zur preußischen Militärzeit. Insofern könnte man auch sagen, dass das Idiomatische, das zu jeder Musikkultur dazugehört, mit der Musik auswandern kann, sodass Musik – und das unterscheidet sie von der natürlichen Sprache – über Staatsgrenzen und Sprachgrenzen hinaus assimiliert und verstanden werden kann. Der Japaner Masaaki Suzuki gehört derzeit zu den besten Bach-Interpreten. Hier sieht man, dass dieses Problem bis zu einem gewissen Grad lösbar ist – eben weil Musik in vielen Fällen tatsächlich über Grenzen hinaus verstanden werden kann.

Hiekel: »Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt.«²⁸ Über diese Aussage Joseph Haydns ist viel diskutiert worden, auch mit betont kritischen Akzenten. Natürlich ist dies eine prononcierte Aussage und man müsste wohl lange darüber diskutieren, welche kulturellen Präfigurierungen des Hörens und Interpretierens es gibt und welche Festlegungen im Gegensatz dazu ein musikalischer Text leisten kann.

Hattinger: Ich denke, dass Haydns Musiksprache natürlich *nicht* auf der ganzen Welt in gleicher Weise verstanden wird – sie wird an jedem Ort immer anders verstanden werden, woran sich die Frage knüpft, ob dann im Sinne Haydns seine Musik tatsächlich *verstanden* wurde. »Irgendetwas« wird freilich immer verstanden werden, und diese Tatsache ist nicht auf die Musik Haydns oder des klassischen Stils beschränkt. Meiner Meinung nach gibt es kein »richtiges« bzw. »falsches« Verstehen von Musik. Die Frage ist ja: Was ist es überhaupt, das verstanden werden kann?

Wellmer: Ich denke es gibt keine Antwort auf diese Frage, wenn man davon ausgeht, dass Haydn wusste, *was* verstanden werden sollte – was ich allerdings bezweifle. Der Ausgangspunkt ist, dass er etwas geschrieben hat, das auf viele verschiedene Weisen verstanden und gedeutet werden kann. Aufgrund der potenziellen Mehrdeutigkeit großer Musik gibt es aber wohl immer einen Bereich, in dem es keine definitiven

28 Überliefert ist dieser Ausspruch Haydns als Reaktion auf den Einwand Mozarts anlässlich der Einladung Haydns nach London im Jahr 1790, Haydn habe »keine Erziehung für die große Welt gehabt« und spreche »zu wenige Sprachen« (Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Wien 1810, S. 75).

Antworten darauf geben kann, was »Verstehen« im Einzelfall bedeutet – aber ist das wirklich ein Problem?

Kogler: Das, was verstanden wird, hängt auch mit der Geschichtlichkeit und dem Zeitkern der Werke zusammen. Webern ist dafür ein gutes Beispiel, da er von den seriellen Komponisten als serieller Komponist interpretiert worden ist. Webern so zu interpretieren ist aber nicht »wienersch«, und man hat später zu Recht darauf hingewiesen, dass Weberns Musik nur gut klingt, wenn sie gestisch im Sinne von »wienersch« gespielt wird – wir hören sie dann anders. Auf der anderen Seite stehen die Wagner-Interpretationen von Boulez. Wenn Boulez Wagner dirigiert, dann hören wir einen Wagner, den wir vorher nicht hören konnten. Ich glaube, dass dieser Interpretationspielraum auch zu einer Art Entfaltung der Werke führt.

Gadenstätter: Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, an Diotima* (1979–80) wurde durch das LaSalle String Quartet uraufgeführt, durch hoch kultivierte Musiker also, die sich ernsthaft mit der Partitur auseinandersetzten und die vielen Fermaten solange geübt hatten, bis sie alle so exakt wie möglich spielen konnten. Diese Uraufführung war dann ja auch ein großer Erfolg. Danach folgte die Aufführung des Arditti Quartetts, die weniger Zeit zur Einstudierung hatten und pragmatisch festlegten: Wenn eine Fermate 20 Sekunden dauern soll und der Bogen 60 Zentimeter lang ist, spielen wir die Fermate ohne Bogenwechsel mit einer Geschwindigkeit von drei Zentimetern pro Sekunde. Nono war von dieser technokratischen Art den Klang zu formen begeistert.²⁹ Das Arditti Quartett hatte durch dieses Prinzip einen Klang entwickelt, den Nono selbst noch nicht kannte. Dieser langsam gezogene Bogen führte zu einer neuen Klangvorstellung, die Nono schließlich im *Prometeo* (1979–86) dann umsetzte. Es kann Komponisten also auch selbst passieren, dass sie über die Vieldeutigkeit ihrer eigenen Werke stolpern und davon fasziniert sind. Dies ist für mich einer der wesentlichen Kernpunkte beim Komponieren.

29 Diese Anekdote wurde durch Helmut Lachenmann berichtet: »Nono hat das auf seine Weise viel genialer gehandhabt; er hat in seinem Streichquartett mehrere Fermaten über einen auszuhaltenden Ton getürmt und z.B. dazu geschrieben: »23 Sekunden«. [...] Als das Arditti-Quartett das Streichquartett spielen sollte, sagte Nono zu mir: »Die haben keine Ahnung von Diotima und von dem ganzen Hintergrund – die können das nicht spielen.« Aber nach der Aufführung sagte er: »Eigentlich kann das nur noch das Arditti-Quartett spielen.« Sein Meinungswechsel hatte damit zu tun, dass die Musiker des Arditti-Quartetts bei z.B. 23 Sekunden Dauer konsequent die Bogengeschwindigkeit errechneten, indem sie die Länge ihrer Bögen durch 23 teilten und danach ohne Rücksicht auf die Schönheit des Klangresultats mit den Augen die extrem langsame Bogenführung im Zaum hielten. Bei so geringer Strichgeschwindigkeit fing der Bogen natürlich an zu zittern und verursachte nun massenhaft »Unreinheiten« – ein unglaublicher Reichtum an mikrorhythmischen inneren Zuckungen und Bewegungen – und Nono war glücklich.« (Lachenmann/Gadenstätter/Utz, *Klang, Magie, Struktur*, S. 42.)

Hattinger: Die »Vieldeutigkeit« ist meiner Ansicht nach ja nicht problematisch. Nur wenn es eine eindeutige Antwort auf die Frage nach dem »Verstehen« geben würde, sähe ich ein Problem. Wenn man z.B. bei dem Versuch die Frage zu beantworten, ob Beethovens »Hammerklaviersonate« op. 106 sprachähnlich ist³⁰, als erste Referenz auf die Partitur zurückgreift, dann frage ich mich, welche Art von Sprachähnlichkeit denn da eigentlich gesucht wird? Und die Antwort darauf müsste lauten: die Sprachähnlichkeit der Partitur – und nicht die Sprachähnlichkeit des klingenden, durch die Interpretation zu Klang gewordenen Resultats. Wenn man den Effekt der Interpretation – und Interpretation ist ja schon eine »Sprache« für sich – nicht berücksichtigt, dann ist die Tendenz zu »eindeutigen Antworten« wohl größer, als wenn man die potenzielle Summe aller Interpretationen mit hineindenkt.

Hiekel: Abschließend würde ich gerne noch einmal Helmut Lachenmann zitieren. Dieser hat nach der Aufführung eines seiner Werke gesagt, dass er zuvor große Angst vor dieser Aufführung hatte und er dann eine Interpretation seines Stückes erlebte, die gänzlich *gegen* das ging, was er sich ursprünglich gedacht hatte. Dennoch war Lachenmann glücklich mit der Aufführung, weil er plötzlich erkannte: *Das ist ja Musik!*

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren* [1956], in: Musikalische Schriften I–III, Anhang (Gesammelte Schriften 16), Frankfurt: Suhrkamp 1978, S. 649–664.
— *Philosophie der neuen Musik* [1940–49] (Gesammelte Schriften 12), Frankfurt: Suhrkamp 1975.
- Bachmann, Ingeborg: *Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*, in: *Kritische Schriften*, München: Piper 2005, S. 486–491.
- Benjamin, Walter: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1914], in: *Gesammelte Schriften* Bd. 2.1, Frankfurt: Suhrkamp 21989, S. 140–157.
- Brinkmann, Reinhold: *Der Autor als sein Exeget. Fragen an Werk und Ästhetik Helmut Lachenmanns*, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 116–127.
- Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Insel 21916.
- Gadenstätter, Clemens: *Semantical Investigations. Vom akustischen Signal zum musikalischen Ereignis. Skizzen zu einer kompositorischen Poetik*, in: *Freiräume und Spannungsfelder. Reflexionen zur Musik heute*, hrsg. von Marion Demuth und Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2009, S. 89–103.
- Huber, Klaus: *Zwischen Verstummen und Schrei. ZU ERNIEDRIGT – GEKNECHTET – VERLASSEN – VERACHTET*, in: *Umgepflichte Zeit. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Max Nyfeller, Köln: Edition MusikTexte 1999, S. 177–182.
- Kogler, Susanne: *»Zwischen Verstummen und Schrei«*, in: *Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Patrick Müller, Mainz: Schott 2013, S. 111–128.

30 Vgl. dazu Wellmer, *Über Musik und Sprache*, im vorliegenden Band mit den Hinweisen zu Johannes Pichts Deutung der »Hammerklaviersonate«, S. 30f. (Anm. 65) sowie Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 178f., 198f.

- *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*, Habilitationsschrift im Fach Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität Graz, Graz 2011.
- Lachenmann, Helmut: *Hören ist wehrlos – ohne Hören* [1985], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 116–135.
- Lachenmann, Helmut / Gadenstätter, Clemens / Utz, Christian: *Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns*, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (musik.theorien der gegenwart 2), hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 13–66.
- Lyotard, Jean-François: *Le différend*, Paris: Les Editions de Minuit 1983.
- Schönberg, Arnold: Vorwort zu Anton Weberns *Sechs Bagatellen* für Streichquartett op. 9 [1924], in: Anton Webern, *Sechs Bagatellen* für Streichquartett op. 9 (Philharmonia No. 420), Wien: Universal Edition 1952, S. 2.
- Valéry, Paul: *Windstriche*, Frankfurt: Suhrkamp 1995.
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen* (Werkausgabe 1), Frankfurt: Suhrkamp 1984, S. 225–580.
- Zenck, Martin: ... *la sua voce disperata* ... *Echos der Stimme Ingeborg Bachmanns in Luigi Nonos »Risonanze erranti«*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 165/3 (2004), S. 26–33.