Musik in der Zeit
Zeit in der Musik

Herausgegeben von
Richard Klein, Eckehard Kiem
und Wolfram Ette

VELBRÜCK
WISSENSCHAFT

Musik in der Zeit
Zeit in der Musik

Herausgegeben von
Richard Klein, Eckehard Kiem
und Wolfram Ette

Velbrück Wissenschaft

Erste Auflage 2000
© Velbrück Wissenschaft Weilerswist 2000
Gesetzt vom Verlag aus der Berthold Concorde
Druck: Hubert & Co, Göttingen
Printed in Germany
ISBN 3-934730-27-2

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

Vorbem

Günter
Zeit un

Albrech
Die Zei
über M

Richard
Thesen

Andrea
Zeit, Be
element

Wolfran
»Werk,
extensiv

Gustav
»So sch
so eilen
Johann

Reinhol
Die Zei

Eckeha
Der Bli
Beetho

Peter G
Musika
und Sch

Ulrich Tadday
»Musik das gebildete Flüssige«. Zeitbewußtsein und Bewußtsein für Zeitlichkeit in Robert Schumanns *Papillons* op. 2 246

Barbara Zuber
Con tutte le passioni. Musikalische Zeitgestaltung und Affekttempo in Monteverdis *Lamento della Ninfa* 259

Wolfgang Rathert
Zeit als Motiv in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts Mit einem Ausblick auf Feldman und Nono 287

Gianmario Borio
Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik 313

ÜBERGÄNGE

Larson Powell
Der andere Hörplatz: Die Zeitlichkeit zwischen Subjekt und Ich. Adorno und Strawinsky 335

Claus-Steffen Mahnkopf
Der Zerfall der musikalischen Zeit. Prolegomena zu einer Theorie der Atonalität 354

Simone Mahrenholz
Logik, A-Logik, Analogik. Musik und die Verfahrensformen des Unbewußten 373

Barbara Volkwein
130 beats per minute: Techno 399

Ayako Tatsumura
Wie die Zeit vergeht. Musikalische Zeit in Ost und West angesichts der Globalisierung 410

Über die Autorinnen und Autoren 427

Der vorli
mit dem
standen
das die G
der Freib
burg dies
Unser
Rektorin
Weg geb
Sparkass
möglich
tens des
Dr. Ludv
an dem (
schen Ka
ist Fried
schwieri
gen nich

Freiburg

Claus-Steffen Mahnkopf
Der Zerfall der musikalischen Zeit

Prolegomena zu einer Theorie der Atonalität

»Zeit allein ist kein Kriterium.«
Adorno

Will »musikalische Zeit« (in) der Atonalität mehr sein als ein Komplex pathologischer Phänomene, künstlerischer Obsessionen, musikfremder Projektionen und ungeklärter Begriffsoptionen, muß zunächst Atonalität nach zwei Seiten erörtert werden: ex negativo in Absetzung von Tonalität (I) und als Sache sui generis in der Perspektive ihrer Eigenlogik. Atonalität, zunächst anscheinend ein defizienter Modus, eine Deprivation, definiert sich negativ, ohne ein Eigenes zu bezeichnen, stellt ein Problem ersten Ranges dar, an dem sich ein ganzes Jahrhundert abrieb und eine aufschlußreiche Diversifikation von Lösungsmöglichkeiten durchspielte (II). Indessen wurde ein Traditionsstrang innerhalb solcher Vielfalt privilegiert, der einen nicht mehr negativ definierten Begriff von Atonalität vorbereitete: In der Zwölftontechnik wurde die Größe »musikalischer Parameter« entdeckt, eine Kategorie universeller (nicht nur auf den eigenen Stil bezogener) Relevanz (III). Wie eine solcherart »emanzipierte« Atonalität vorzustellen sei und welcher Zeitcharakter ihr zukommt, läßt sich am Ende des Jahrhunderts der »Neuen Musik« schließlich erörtern (IV), wobei vor allem ihr (diskursivitätsimmanentes) Pluralitätspotential herauszustellen ist (V). Die folgenden Überlegungen verstehen sich als Hinführung zu einer im Entstehen begriffenen Theoriearchitektur.[1]

I

Die Materialevolution der okzidentalen Musik des zweiten christlichen Jahrtausends, also grob seit dem Mittelalter, impliziert, daß, unbeschadet ihrer immer auch verzweigten Entwicklungsstränge,

1 Die gebotene Kürze zwingt mich zur Beschränkung auf die Argumentationsführung unter Hintanstellung der Diskussion von Primär- und Sekundärliteratur.

der historische und der systematische Richtungssinn parallell laufen. Tonalität ist nicht nur zeitlich Erbe der Modalität[2], sondern auch systematisch. Von dieser übernimmt sie erstens das Zentraltonprinzip: Der Tonus wird zum Zentrum einer Tonart (mittels deren ein komplexes Gefüge von Abweichungsrelationen möglich wird); zweitens die Konsonanz-Dissonanz-Differenz (mit der Besonderheit, die intervallischen Verhältnisse von unten, vom »Baßton« her, zu regeln), deren Logik (melodischer) Linearität zu einer der Akkordprogression erweitert wird; und drittens das Prinzip des Akkords, einer eigenständigen musikalischen Entität trotz eines polyphonen Klangkörpers – dieses Prinzip wird zu einem System von Beziehungen ausgebaut, der Funktionalität. Tonalität ist somit höherstufig: Sie vermag zu modulieren, erweitert die Dissonanzkategorie[3] und führt den »Parameter« Akkordik als eigenständigen ein.[4] Während in der Modalität der Tonus präsent bleibt, werden erst in der Tonalität tonartliche Spannungen zwischen dem Zentralton des Stücks und dem der jeweiligen Passage möglich, wird der Zentralton zu einem Zentrum von wie immer weiten Modulationsvorgängen, einem Zentrum, das auch in seiner Abwesenheit noch als solches wirkt. Es kommt so zu einer Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit und einer Hierarchie verschiedener Grade dazwischen. Eine andere ist die des neuen Paradigmas harmonischer Organisation, das um 1600 obsiegt: der Tonalität von *Dur und Moll*. Ihre Zweiheit ergibt sich rational, kombiniert man das Konsonanz- mit dem Akkordprinzip. Ist ein Akkord mehr als ein simultanes Intervall, dann bedarf es zu seiner Konstitution dreier oder mehrerer Töne. Alle Klänge mit vier oder mehr Tönen enthalten aber Dissonanzen. Unter allen Dreiklängen indes sind genau zwei nicht dissonant, diejenigen, die große und kleine Terz übereinanderlagern.

Mit diesem Dur-Moll-Dualismus hat die Tonalität eine harmonische »Sprache« – eine Logik der Verbindungen – ausgebildet, die

2 Inwieweit Modalität als (nicht-funktionale) Tonalität aufgefaßt werden kann, spielt für unsere Argumentation hier keine Rolle.

3 Der entscheidende Schritt war dieser: Die Logik der Sukzession von Akkorden folgte aus der früheren Logik der melodischen Sukzession (die des früher [melodisch] Linearen kann nun zu der des Akkordlichen werden). Einst entspannt sich ein Hochton, der auf schwerer Zeit plötzlich dissonant wird – jetzt ist es etwa der Tristanakkord, der sich in einen Akkord geringer Spannung löst.

4 Musikalischer Fortschritt bedeutet somit Errungenschaft technischer Optionen; ob er auch »fortschrittlich« in einem wertenden Sinne ist, hängt von der Einschätzung der Gewinn-Verlust-Bilanz ab.

funktional ist: Jeder Ton – melodisch wie als Akkordbestandteil – hat eine Funktion für das Jetzt und die mögliche Fortschreitung. Tonalität ist aber nicht nur Logik von Harmonik, sondern – und das ist ihr Angelpunkt – eine der *gesamten* Morphologie: Alle musikalischen Gestalten, bis in die Begleitfigurationen hinein, erhalten ihr Gepräge und ihr Gefüge aus der tonalen »harmonischen« (tonbezüglichen, die Töne untereinander regelnden) Logik. Damit wird musikalische Zeit überhaupt in einem komplexen, *mehr*schichtigen System differenziert. Die Stufen Form, Syntax, Metrum, Rhythmus markieren Ebenen temporaler Hierarchie in Sinne einer grammatischen Differenziertheit, die jene ganz unterschiedlichen Zeittypen ermöglicht, die die tonale Musik ausdifferenziert und damit überhaupt erst zur Verfügung stellt.[5]

Die Morphologie tonaler Musik, die die Emergenz des Systems Tonalität darstellt, kennzeichnet eine beinahe unerforschliche Kohärenz. Dieser sind wir so sicher, daß wir in ihr (nicht aber in atonaler allermeist) ein Verspielen sofort bemerken, wie einen grammatischen oder phonetischen Fehler in der Muttersprache. Tonale Musik ist »organisch«; undenkbar wäre etwa, daß, ähnlich bei Strawinsky, Materialeigenschaften sich subversiv verschöben. Organizität heißt ihre Integrität als Sprache. Im Gegensatz zur Sprache tendiert Tonalität aber zur Durchmessung ihres immanenten Ausdifferenzierungspotentials, das zunehmend subvertiert und destruiert wird (insofern funktioniert sie weniger als Sprache mit einem im Prinzip unendlichen lexikalischen Bestand denn als »System« begrenzter Elementverbindungen). Für das Zu-Ende-Kommen des tonalen Systems bedurfte es dennoch erstaunlich langer Zeit und Komponisten, die auf die gesellschaftlichen Veränderungen einer nietzscheanisch »nachmetaphysischen Welt« reagierten. Zwischen dem mittleren Wagner, der im *Tristan* bereits fast alles durchmessen hatte, was Tonalität überhaupt bietet, und dem jüngeren Schönberg, der daraus die Konsequenz zog, war niemand zu einem solchen Schritt bereit.

5 Zum Verhältnis von Tonalität und Morphologie vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, »Wagners Kompositionstechnik«, in: ders. (Hg.), *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, Stuttgart 1999, S. 159-182; zum Verhältnis von Morphologie und ihrer formalen Verzeitlichung ders., *Gestalt und Stil, Arnold Schönbergs Erste Kammersymphonie und ihr Umfeld*, Kassel 1994.

Allein, der
Tonalität s
suggeriert.
schen – di
nalität kar
über, als e
mischer E
den Radiu
dacht, bis
»Nichts-ist
nisch Funl
lichen Bez
die Expan
valenten e
Verschieb
somit aucl
erklärt sicl
Der Ver
Syntax un
ten Zeit. V
unverzeihl
Organisati
de. Daß
stäblich al
verbindlic
traltons, d
perspektiv
musikalisc
Problem.

6 Der Verl
Basses.
intervall
von unte
Auffassu
niert). Ir
nischen
ein Syste
virtuell g
Dichte i
etwa der

II

Allein, der Verlust der Tonalität, die Verluste beim Verlassen der Tonalität sind höher anzusetzen, als die Euphorie des Neubeginns suggeriert. Denn der Preis für die »Emanzipation« des Harmonischen – die Gleichbehandlung der Intervalle – war hoch: Die Atonalität kann nämlich nicht, wie die Tonalität der Modalität gegenüber, als eine Ausweitung (wenn man so will: höhere Stufe systemischer Emergenz) betrachtet werden. Atonalität, sosehr sie auch den Radius des akkordlich Möglichen erweitert (und, zu Ende gedacht, bis an den Grenzbereich des »Alles-ist-möglich«, weil »Nichts-ist-ausgeschlossen« führt), verliert das Moment des harmonisch Funktionalen, damit des grammatisch Verbindlichen der tonlichen Bezüge, aus denen sich das Werk zusammensetzt.[6] Gerade die Expansion der Tonverknüpfungsmöglichkeiten zwingt zu Äquivalenten einstiger ordnungsstiftender Prinzipien oder aber zu einer Verschiebung des Materials selbst: Die Orientierung am Klang und somit auch am Geräusch, typisch für das zwanzigste Jahrhundert, erklärt sich daher.

Der Verlust der grammatischen Ordnung von Rhythmik, Metrik, Syntax und Form bedeutet den einer gegliederten und hierarchisierten Zeit. Vor allem der Verlust des harmonischen Rhythmus scheint unverzeihlich, weil hier ein *interner* Zusammenhang von zeitlicher Organisation und tonlichem Material zur Disposition gestellt wurde. Daß Musik des zwanzigsten Jahrhunderts nicht selten buchstäblich als sinn-los erscheint, liegt daran, daß die Zeitabfolge als *verbindliche* nicht mehr gelingt. Mit der schieren Existenz des Zentraltons, der ein tonales Musikstück »zusammenhält«, und seiner perspektivischen »Ausstrahlungen« steht und fällt die Einheit der musikalischen Zeit. Zumindest wird sie, und zwar progressiv, zum Problem. Das endlose, redundante Verhandeln über Zeit im zwan-

6 Der Verlustcharakter zeigt sich beispielsweise an der Funktion des Basses. Alle Tonalität folgt insofern dem Generalbaßprinzip, als die intervallisch-harmonischen Verhältnisse, wie in der Modalität auch, von unten nach oben berechnet werden (berühmt ist die Quarte als Auffassungsdissonanz, die indes zwischen höheren Stimmen konsoniert). In der Atonalität hingegen sind die Bestandteile eines harmonischen Aufbaus (Tonqualitäten, Intervallverhältnisse) austauschbar; ein System von Qualifikationen wird nicht erreicht – jeder Akkord ist virtuell gleichwertig (übrig bleibt lediglich ein Psychoakustisches, daß Dichte in tiefen Registern anders sich auswirkt als in höheren, woraus etwa der Spektralismus Konsequenzen zieht).

zigsten Jahrhundert spiegelt nicht nur Ratlosigkeit, sondern ebenso auch das Verschwinden genuin musikalischer Zeit, für das »Verräumlichung« eine ebenfalls hilflose Metapher ist. Grosso modo gibt es drei Traditionen einer Reaktion auf diese höchst prekäre Lage. Die *Metamusik* übernimmt historische Konfigurationen musikalischer Zeitgestaltung – in Form von Stilen (Barockmusik), Genres (Suitenformen) und Zitaten (Pergolesi) etc. –, um sie wie auch immer zu verfremden. Dieses Verfahren bietet eine praktikable, wenn auch heteronomistische Lösung an: Die Einheit und Spezifität musikalischer Zeit ist gesichert, im Prinzip wenigstens, ihre Konstitution wird nicht zum Problem; sie wird dann Deformationen ausgesetzt, die allerdings nur so weit reichen, daß jene Zeit nicht zerstört wird. Der *Reduktionismus* auf Teilaspekte ist der Versuch, sich im ästhetischen Phänomen (etwa die »Kultivierung« des Nicht-Tons im Negativismus Lachenmanns) oder in der technischen Wahl der Parameter auf das äußerste zu limitieren. Seine Innovationen sind unbestritten: etwa die gleichsam ausdehnungslose »Momentform« (Stockhausen), die Fragmentform (bei Kurtág, bei Webern und, im Sinne von »Zerbrechen«, beim späten Nono), die Verfügung über Extreme (Überlänge bei Feldman, Veränderungslosigkeit im Minimalismus, Zeit ohne »Tiefenperspektive« im statistisch-stochastischen Ansatz), ja selbst so etwas wie Zeitlosigkeit via Negation (Cage). Die Tradition der *Rettung* hingegen bemüht sich um einen Zeitbegriff, der mehr ist als bloße Verräumlichung[7] – er sei, nach einem historischen Exkurs, weiter verfolgt.

In den Zeitkontroversen des zwanzigsten Jahrhunderts[8] vermischen sich unbefangen ontologische, historische, diskurs- be-

7 Mir scheint die allerorten überbetonte Affirmation einer »Überwindung des traditionellen Zeitbegriffs« zugunsten dessen, was pauschal Verräumlichung genannt wird, bei aller Achtung vor den Leistungen der avantgardistischen Verweigerung und Negation dessen, was historisch übermächtig lastet beziehungsweise anthropologisch unabänderlich dünkt, zumeist nichts als die Verdrängung eines fundamentalen Verlusts, einer Leere, eines Nicht-weiter-Wissens, was als Fortschritt allzu gerne uminterpretiert wird. Gewiß wurde – gerade nach Wagner – Zeit nochmals »erforscht« (Boulez), und zwar grundlegend, doch wird nach hundert Jahren erkennbar, daß Negationen sich auf Dauer erschöpfen und man sich wünscht, daß aus den (Er-)Forschungen auch Folgen gezogen würden.

8 Vgl. den Überblick von Simone Mahrenholz (Art. »Zeit [Musikästhetik]«, in: *MGG*, Bd. 9, 2. Ausgabe, Kassel 1998, Sp. 2231ff.), der überdies treffend die »Methodik« der Wissenschaft abbildet, den Aussagen der Komponisten nicht zu widersprechen, sondern ihnen einfach zu glauben.

ziehungsweise formkonstituierende, ästhetische, poetologische, phänomenologische, kompositionsstrategische, chronometrische, physikalische und akustische Dimensionen von Zeit. Einige prominente Beispiele seien angefügt. Wenn man *Cage* die Negation der linearen Zeitrichtung nachsagt (eine solche Negation ist historisch längst »durchgesetzt«[9] und keineswegs auf ihn beschränkt), dann müßte viel eher von Suspension von Zeit als musikalischer, der Vermeidung von Bildung musikalischer Zeitverhältnisse überhaupt, gleich auf welcher Ebene der Form, gesprochen werden – »zugunsten« einer Plazierung monadischer Klangereignisse in die Weltzeit beziehungsweise die biographische Zeit des jeweiligen Hörers. Das Zufallsprinzip hat den Zweck, daß musikalische Zeit (als stets und immer schon subjektiv vermittelte) sich nicht erst konstituiert. So entsteht eine »Musik« *ohne* musikalische Zeit – gewiß eine der bizarrsten Ausprägungen eines um die Musik ringenden Jahrhunderts. Wenn *Bernd Alois Zimmermann* mit der Rede von der »Kugelgestalt der Zeit« eine »Gleichzeitigkeit« der drei Zeitmodi Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft intendiert – was ja, strengen Sinnes, absurd wäre –, dann ist keinesfalls Zeit als formkonstituierende Kategorie angesprochen (die Vorher-nachher-Differenz bleibt selbstredend unangetastet), sondern die Unterschiedlichkeit der Provenienzen musikalischer Stile, die zitativ und collagierend kombiniert werden. Wenn also von jener Kugelförmigkeit sinnvoll gesprochen werden kann, dann im Sinne der Präsenz von historisch Unterschiedlichem im kulturellen (und je eigenen musikalischen) Gedächtnis, wie es für die späte Moderne typisch ist. Wenn *Strawinsky* wünscht, die Zeit möge »stillstehen«, dann kann das nicht die Aufhebung der Sukzession per se bedeuten, sondern höchstens deren Illusion durch Formprinzipien, die genau dann[10] ins Blockhafte

9 Der Versuch, musikalische Augenblicke der Sogwirkung der zeitlichen Sukzession zu entziehen, diese gleichsam zu intermittieren, um jene zu verselbständigen (Bruch der Kontinuität; den Sinn von der Sukzession zu lösen) und Offenheit für Multidirektionalität zu erzeugen, ist ein Zug der musikalischen Moderne seit Beethoven. Wie dies zeitphilosophisch zu denken ist, vgl. Yolanda Espiña, »Das musikalische Jetzt und die philosophische Frage der Irreversibilität der Zeit«, in: *Musik & Ästhetik* 9 (1999), S. 26-39.

10 »Genau dann« heißt »nicht in jedem Augenblick« der musikalischen Form. Meist fehlt bei der Konstatierung von Verräumlichung die Konkretion: Wieweit? Wann? An welchen Stellen, und welche Auswirkungen hat dies für das Gesamte? Wie sind Mischformen zu denken? Auf welcher Ebene zwischen Mikro- und Makroform kommt es zur Verräumlichung? – Und rückblickend gefragt: Ist Zeit

tendieren, wenn Dynamisches sich gleichsam einschleicht. Wenn man im Zusammenhang des *Minimalismus* von Zeitfeldern spricht, dann geht es doch vielmehr um die Ersetzung zeitlicher Differenzierungsoptionen durch Gleichheit, deren Konstanz nur soweit geringfügig manipuliert wird, um psychoakustische Monotonie, die ihrerseits subjektive Reflexion und somit Synthesis- beziehungsweise Verstehensanstregungen herausforderte, zu vermeiden. Und wenn man *Feldman* Anähnelung an die plan räumliche Kunst der Malerei zuschreibt, dann geht es doch in erster Linie um die Verhinderung subjektiver Gedächtnissynthesen durch Überlänge und Überlangsamkeit, also um einen sehr spezifischen Umgang mit Zeit. Wenn *Xenakis'* stochastische Methodik auf nicht mehr vollständig qualifizierbare Strukturen zielt, dann heißt dies aber nicht einfach Umkehrung der Konstitution musikalischer Zeit vom Einzelnen zum Ganzen, sondern vielmehr, daß Musik, auf eine der beiden Seiten, auf ihre innere zeitliche Feinstruktur verzichtet.

Das Problem, wie im emphatischen Zustand der A-Tonalität musikalische Diskursivität überhaupt möglich sei[11], war der Wiener Schule zunächst verborgen. Sie verfügte über ein hochentwickeltes technologisches Repertoire zur Abfederung der Verluste und, mehr noch, »sprach« das nämliche sprachliche Idiom wie das ihrer musikalischen Väter. Die kategoriale Problematik, wie sich ohne Funktionssystem musikalische Diskursivität aufbauen ließe, brach durch, als die Komplementärharmonik – letztlich Wagnerschen Ursprungs – rationalisiert wurde. Die Dodekaphonie ist nicht, weil ein System, prekär (wie Adorno meint), sondern weil sie sich auf einen einzelnen Aspekt dessen beschränkt, was Atonalität bieten kann: die Statistik von Intervallgruppenähnlichkeiten[12] (die natürlich, als

modaler Musik nicht auch räumlich? Wird nicht »Verräumlichung« mitunter zu stark gedacht, nämlich als Negation des musikalischen Dynamismus à la Beethoven, und somit abhängiger vom Negierten (Zeit qua »Nicht-Raum«), als es sein müßte?

11 Adorno ist beizupflichten, der die tonale Musik als Geschenk der Geschichte, aber als entzogen bezeichnete; einzig als ein Historisches, nicht mehr aber Eigenes, Heutiges, Authentisches, sei sie uns übriggeblieben. In den *Beethoven*-Fragmenten findet sich das passende Bild: Es gilt, daß »überhaupt die Tonalität, das heißt das System der bürgerlichen Musik für uns unwiederbringlich verloren ist und den Aspekt, den wir ihm abgewinnen, nur untergehend gewährt. Der Blick Eurydikens. Alles muß daraus verstanden werden« (*Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main 1993, S. 25). Wird Atonalität je mehr sein als eine Musik der Trauer?

12 Dodekaphonie per se – regelarm, wie sie ist – garantiert mitnichten »integrale« Musikwerke.

System von Intervallen, gleichfalls keine funktionierende Harmonik auszubilden vermochte). Die Atonalität der Wiener Schule, gleich ob als freie oder späterhin domestizierte, ist gleichsam ein Halbes, Vorstufe zu einer emanzipierten Atonalität, die sich alle Dimensionen erlaubt. Der Widerspruch zwischen dem Material – Emanzipation des bislang nur als Ausnahme Geduldeten – und der Morphologie seiner Anwendung (man höre den Beginn des 2. Satzes von Schönbergs *Drittem Quartett*) wurde dem Serialismus zur Herausforderung, dem letzten großen historischen Schub der Rationalisierung und Systematisierung von Material und Technik.

Vom Serialismus stammen sicherlich die tiefsten und produktivsten Einsichten in das schwierige Verhältnis zwischen musikalischer Zeit und musikalischen Phänomenen, vor allem hinsichtlich von Material und Technik: Seine historische Tabula-rasa-Situation hieß auch, das Zeitproblem gleichsam von vorne wieder in Angriff zu nehmen. Seine Theorie von einst krankt aber an einer obsessiven Vereinheitlichungssucht, der die notwendigen phänomenalen Differenzierungen zum Opfer fallen mußten. Gerade weil entweder »alles« (Stockhausen) zeitlich ist – eine zu hoch angesetzte Position – oder aber zeitliche Ordnung und klangliches Objekt (»Rhythmus« im weitesten Sinne und Tonhöhe) gleichgeschaltet wurden (auf materialer Ebene trugschlüssig), ging der Blick auf das Spezifische der Zeitphänomene verloren. Allmachtsphantasien verhinderten damals ein Fortkommen in der Sache.[13]

Die historische Ironie des Serialismus besteht darin, daß er die Einheit einer »neuen« musikalischen Sprache intendierte (was bereits deswegen scheitern mußte, weil sich Sprache nicht künstlich produzieren läßt), dabei aber hinterrücks, nämlich durch das bei einem solchen Versuch unabdingbare Reflexivwerden der gesamten Materie, jener totale Verfügungshorizont von Musikalischem überhaupt (bis hin zu allen denkbaren Negationsformen) aufbrach, an dem man sich immer noch abarbeitet. Bei aller Fixierung aufs Negationspotential (bis hin zu den unvermeidlichen Ideologien) blieben die immanenten Fragen stiefmütterlich behandelt – frei nach Adorno, der in jener Hochphase der Horizontöffnung die noch uneingelöste »Perspektive« der »freien Atonalität« einklagte, läßt sich heute sagen, daß die Perspektive einer Diskussion der Frage, wie musikalische Diskursivität nach dem Wegfall der Aprioris und angesichts

13 Daß die hegemonistischen Zeitkonzeptionen der Serialisten scheiterten, zeigt deren Fortwirken: Nono verpflichtete sich der radikalen Fragmentierung von Zeit, und Stockhausen schreibt wieder »motivisch-thematisch«, als ob niemals eine Theoriebildung stattgefunden hätte.

des gehörig geweiteten Horizonts ohne Zuflucht zu Entlastungseinstellungen funktioniere, nach wie vor besteht. Eine Theorie des Serialismus, die sich von den Theorien seiner Heroen emanzipierte, scheint dabei unentbehrlich zu sein.

III

Nicht der Serialismus, sondern die Zwölftontechnik entdeckte den Parameter als Kategorie kompositorischer Rationalität. Ein höchst bestimmter (hier die Tonhöhe) wird aus dem grammatischen Integrationszusammenhang herausgelöst und, präkompositorisch, auf der Ebene des kompositorischen Tuns rational handhabbar. »Rational« meint dabei die begründete und begründbare, verantwortete Freiheit des kompositorischen Subjekts. (Hieraus erklären sich die Überbietungsdynamik der Parametrisierung der Kompositionstechnik, die heutzutage Computerprogrammen überantwortet zu werden scheint, ebenso wie der andauernde Rechtfertigungsdruck hinsichtlich des jeweiligen Usus.)

Während in der Dodekaphonie die übrigen Aspekte der musikalischen Diskursivität »traditionell«, das heißt in diesem Sinne vorrational blieben, destruierte der Serialismus, orientiert an akustischen Überlegungen, dieselben weiter und isolierte zentrale Parameter wie Dauer, Stärke, Farbe, Klangort. Um es jedoch unmißverständlich zu sagen: Das parametrische Denken im Serialismus war rudimentär, denn es war eher an Aspekten der Klangsynthese als an denen der Neukonstitution einer musikalischen Diskursivität mit einem der Tonalität ebenbürtigen Differenzierungspotential interessiert, ging es doch schließlich der altehrwürdigen Avantgarde um die selbsterklärte »Überwindung« von Tradition. Auch sie stand noch im Bann ihrer negativen Selbstsetzung. Nichtsdestotrotz, das parametrische Denken war einmal etabliert und konnte sich von den sehr speziellen ästhetischen Imperativen ihrer Heroen auch wieder lösen.[14]

Versucht man nämlich, einen Begriff des Parameters zu gewinnen, der sich an allen Problemen musikalischer Diskursivität orientiert und eben nicht physikalistisch auf akustische Eigenschaften eingeengt ist, wie es die damalige Theorie suggerierte, dann zeigt

14 Welches Entwicklungspotential schon damals bestand – man denke an Barraqué, an Stockhausens »Erfindung und Entdeckung«, auch an die Steuerungs-»Parameter« bei Xenakis –, kann hier nicht verfolgt werden.

sich, daß es einerseits der Parameter virtuell unendlich viele gibt, daß sie aber andererseits der Definition durch jeden einzelnen Komponisten allererst bedürfen. Das betrifft ihre Qualifikation genauso wie die Modi der Applikation (durch einfache Ja/Nein-Entscheidungen, Wenn-dann-Regeln beziehungsweise variable Größen innerhalb von Kontinua). Dabei ist der Parameter jede musikalisch sinnvolle Eigenschaft, die sich linear verwenden läßt.

Ein solcher Begriff des Parameters bedarf der Veranschaulichung anhand eines konkreten kompositorischen Problems: der Organisation eines klar definierten musikalischen Vorgangs. Ein Komponist beabsichtigt, eine musikalische Diskursivität, die Faktur, zu durchlöchern, aber nicht nachträglich durch Eliminierung von Partiturbestandteilen, sondern während ihrer Konstitution selbst. Zu definieren sind, neben dem Hauptgeschehen, Triggerungsrhythmen, bei deren Impulsen bestimmte Aspekte der Diskursivität ausgeblendet werden. Schon hier setzt das parametrische Denken ein, bei der Frage nämlich, ob es auch einen Rhythmus für die Wiedereinblendung gibt und, wenn ja, ob dieser von demjenigen der Ausblendung unabhängig ist oder nicht. (Die Entscheidung für Unabhängigkeit hätte zahlreiche syntaktische und organisatorische Vorzüge.) Ein darauffolgendes Problem könnte kompositorisch fruchtbar gemacht werden: die Differenz der Rhythmen gemäß ihrer chronometrischen und ihrer metrischen Struktur (reale Dauer oder Anzahl der Schläge gemäß dem jeweiligen Tempo) insofern zu nutzen, als beide Varianten parallel, aber funktional unterschiedlich eingesetzt werden.
In einem weiteren Schritt wären die drei Eliminationsprozesse qualitativ zu bestimmen, etwa dergestalt: Prozeß 1 bewirkt augenblickliches *subito pppp*, unabhängig davon, ob dies der Morphologie entspricht oder nicht (zwischen Entsprechung oder Nicht-Entsprechung liegt eine Graduierung, die weiter qualitativ spezifiziert werden kann, wenn man nur die Grade entsprechend musikalisch validiert). Die nächste Frage ist, ob sich das *subito pppp* auf den Gesamtdiskurs auswirken soll. Aus Geschmacksgründen wird man sich dagegen entscheiden. Sind aber nur Ausschnitte aus der Polyphonie betroffen, dann müssen die Kriterien festgelegt werden, nach denen die *pppp*-Vorschrift unter den Instrumentalaggregaten distribuiert wird. Der zweite Prozeß mag das rhythmische Geschehen anhalten, dergestalt, daß die gerade erklingenden Töne zu (harmonisch) liegenden werden. Diese harmonische Dimension ist des weiteren vielfältig parametrisierbar, mit Fragen wie: statische Töne oder zusammen mit Glissandi? Ausblendung einzelner Töne durch Diminuendo (beziehungsweise Verstärkung einzelner durch Crescendo) oder nicht? Wenn ja, nach welcher Rhythmik und mit welchem Dichteverlauf? Weitere Überlegungen schließen sich an, hat man sich klargemacht, daß die plötzliche »Emergenz« von Akkordlichem eine qualita-

tiv andersgeartete Dimension in die bisherigen Überlegungen einführt. Der dritte Prozeß schließlich hat zur Folge, daß die Binnenpolyphonien (der einzelnen Instrumentalgruppen) auf ein (nun solistisches) Instrument reduziert werden. Wie immer die sich daran anschließenden Überlegungen ausfallen – sie sind so zahlreich wie verschlungen –, es zeigt sich, daß sich parametrisches Denken an konkreten Aufgabenstellungen entzündet, eine mentale Operationsweise ist, musikalisch Sinnvolles zu konstituieren – (fast?) die rationale Bewußtheit dessen, was sich strukturell im Stück zuträgt, keineswegs die autoreferentielle Selbstrepräsentation im Außen ihrer selbst.

Die Möglichkeit, ja Notwendigkeit parametrischen Denkens und seiner rationalen, geradezu kalkulatorischen Handhabung (vor allem hinsichtlich der präkompositorischen Steuerung des Verhältnisses von Makro- und Mikroform, also der zeitlichen Erstreckung) ergeben sich aus einer Grundüberlegung, die so einfach wie gerne übersehen ist: daß der Zerfall der Tonalität, der Durchbruch einer tendenziellen und eines Tages konsequenten Atonalität den Verlust der musikalischen »Linguistik« (Grammatik wie Vokabular) musikalischer Diskursivität, also der Aprioris der Konstitution von Musik zeitigt. Ist aber gleichsam die *raison d'être* entzogen, bleibt nur die Nötigung (die man als Option schön-interpretieren kann), die Bestandteile dieser Diskursivität – mit der Tiefenschärfe, deren der jeweilige Komponist fähig ist – von unten neu aufzubauen. Musikalische Zeit wird demnach mittels parametrischen Denkens zum (Teil-)Objekt der Gesamtkonstruktion. Nachdem sich der Serialismus, trotz eines defizitären Parameterbegriffs, diesem Anspruch gestellt, ihn aber nicht eingelöst hat, ist der emanzipierte Begriff einer Atonalität, die für das stets Überraschungen bietende weite Feld musikalischer Parametrisierungsoptionen sensibel ist, gegenwärtig im Werden – als konsolidierte könnte sie das einundzwanzigste Jahrhundert kennzeichnen.[15]

15 Auch Tonalität kennt parametrische Dimensionen, die gleichweg »unbewußt«, verborgen, dem Denken vorgängig waren; sie geschahen gleichsam naturwüchsig, im tradierten Prozeß dessen, was entweder Konvention hieß oder diese verließ, werden aber rückblikkend sichtbar. Ein Beispiel aus der Alterationsharmonik mag dies veranschaulichen: Wie viele Töne ein Terzturm umfaßt, wie viele davon alteriert oder nebentoneingestellt sind, in welchen Spannungsgraden dies geschieht, in welche Richtung sich die Stimmen lösen, in welchen rhythmischen Verhältnissen dies erfolgt – das sind Fragen, die auf nämliche Weise wie im obigen Beispiel der Lakunarisierung der Faktur graduell abstufbare Kontinua parametrisch defi-

Aus diesem parametertheoretischen Ansatz lassen sich wenigstens zwei Konsequenzen für die Zeitdiskussion aufzeigen. Erstens scheint es, als ob in der (fortgeschrittenen) Atonalität die Dimension des Rhythmus *allein* zeitkonstitutiv ist[16] (während in der Tonalität *vor allem* die Harmonik die musikalische Zeit ausprägt). Das hieße, daß musikalische Diskursivität nicht mehr *insgesamt* zeitlich strukturiert wäre. Trotz aller Priorität des Rhythmischen ist dieser Gedanke jedoch insofern einzuschränken, als auch über die anderen Parameter (etwa Tonhöhe, Farbe, Dichte) sich die musikalische Diskursivität auf der einen, zeitliche Abläufe auf der anderen Seite steuern lassen. Richtig ist indes, daß der *interne* Zusammenhang von Harmonik und Rhythmus, wie er in der Tonalität als harmonischer Rhythmus auftritt und durch seine Verknüpfungslogik (sowohl linear-prozessual als auch vertikal: zwischen Rhythmus und Klangraum) die Zeit vorab immer synthetisiert, irreparabel zerstört ist. Dieser Bruch führt auch zu einer zweiten Konsequenz. Daß Parameter linearen Wesens sind, heißt zunächst einmal, daß sie sich prinzipiell zu genuin musikalischer Verzeitlichung eignen. Allein, die einzelnen Parameter sind wesentlich durch unterschiedliche Horizonte und Ausdehnungdimensionen charakterisiert, die sich gerade nicht in ein System zeitlicher Homogenität (wie in der Tonalität) zusammenfügen lassen. Ein treffliches Beispiel hierfür ist die Spanne zwischen makroformalen Strukturierungsoptionen des Rhythmus und der Mikrophysik der Klänge – wie etwa in der *musique concrète instrumentale* Lachenmanns –, die nur relativ kurze zeitliche Horizonte zu öffnen vermag. Die prinzipielle Nicht-Systematisierbarkeit (und das heißt auch: Nicht-Synthetisierbarkeit) der divergierenden Zeit-Qualitäten der je verschiedenen Parameter ist der Grund für jene Risse, Falten und Schründe, die in atonaler Musik soviel Anlaß für Dekonstruktion bieten und die Vision des integralen Werks zum regulativen Prinzip beziehungsweise zu dem *einen* Pol dekonstruktiver Verfahrensweisen machen.[17] Parameter-

nierter Eigenschaften der Konstitution der Diskursivität voraussetzen. – Ob mit dem Begriff des Parameters Tonalität und Atonalität theoretisch zusammengedacht werden können, ist eine ebenso faszinierende wie an dieser Stelle unmöglich zu lösende Frage. Ihre Beantwortung setzt nämlich eine (nichtpositivistische) Theorie der Tonalität auf hoher Begriffsreflexionsebene voraus, die, soweit ich sehe, auf sich warten läßt.

16 Rhythmus nicht nur im Sinne von Impulsfolgen auf morphologischer Ebene, sondern ganz allgemein: als zeitliche Strukturierung von Parameteroptionen, wie eben beschrieben.

17 Adornos Rettung des »integralen« Kunstwerks, zumal in der *Philo-*

gesteuerte Atonalität ist somit eine Strategie, der Ent-Zeitlichung, wie sie für reduktionistische oder radikal ikonoklastische Tendenzen bezeichnend ist, entgegenzuwirken – im Bewußtsein der kategorialen Offenheit zwischen den Verspannungen der Eigen-Zeitlichkeiten, die die einzelnen Parameter evozieren.

IV

Sosehr reduktionistische Angebote im zwanzigsten Jahrhundert zu den künstlerisch interessantesten, auch überzeugendsten gehören (vielleicht ihrer Intransigenz wegen), so sind sie doch wahr und unwahr zugleich. Wahr sind sie, weil sie darstellen, daß die radikalisierte Moderne der Kunst holistische Lösungen verwehrt. Unwahr sind sie, weil gegen eine solche heteronome Limitierung nicht angerannt wird, eine Notwendigkeit, die sich spätestens dann ankündigt, wenn der konzeptuelle Raum reduktionistischer Lösungen durchmessen ist. Aus diesem doppelten Verhältnis zur reduktionistischen Position erklärt sich der heutige Hang zur Re-Morphologisierung, zur Re-Diskursivierung von Musik auch dort, wo die Nähe zu reduktionistischen Positionen (etwa in den »Schulen« um Nono, Feldman, Lachenmann) direkt noch spürbar ist.

Reife, vollendete Atonalität nun, zu sich gekommen, ihre Sprachbestandteile nicht mehr von einstigen tonalen Stilmustern ausleihend, sondern mächtig, selber zu wählen, was ihr beliebt, nimmt ihren Ausgang aus der Erfahrung größter Entfremdung: daß die kompositorischen Apriori sich verflüchtigt haben – und dies heißt parametertheoretisch, daß sowohl die definitorischen Qualifikationen der Parameter wie die grammatischen Strukturierungsregeln unter ihnen außer Kraft, dysfunktional geworden sind. Sprache zerfiel gleichsam in ihre phonetische Bestandteile. Der Serialismus, der diesen Zerfall beschleunigte, hat ihn als Positives genommen. Eine solche Selbstaffirmation auf basaler Ebene wurde aber glücklicherweise von anderen »emergenten« Errungenschaften: der Präkomposition (Materialgenese, -disposition und -distribution), der parametrischen Rationalität in der mentalen Operationsweise und der Befreiung von semantischen Imperativen (»Immanentismus«) gleichsam wettgemacht. Damit – nach dem Durchgang durch die

sophie der neuen Musik, läßt sich ihrerseits nur retten, wenn man sie weniger unter zeitphilosophischem Aspekt, sondern eher als Abwehr von Zitations- und Collagetechniken zugunsten einer hohen Materialkohärenz versteht, für die exemplarisch etwa das reife Werk Weberns steht.

Engstelle einer radikalen Enttraditionalisierung – war die Grundlage für eine wahrhaft emanzipierte Atonalität gelegt. Der Negativbefund – der Zerfall der parametrischen Dimensionen – kann so als Neubeginn vermöge parametrischer Kontrolle – ein Kom-ponieren in technisch-konstruktiver Einstellung, mit subjektiver Rationalität – uminterpretiert werden.

Eine intakte musikalische Sprache ist damit genausowenig möglich wie eine künstliche Sprache unter den Menschen, das »integrale« Kunstwerk genausowenig wie die Organizität von einst. Solche Optionen bleiben als nicht erreichbarer utopischer Horizont gleichwohl erhalten. Die parametrischen Schichten sind vorab dissoziiert und können einzig noch zu- und gegeneinander gesetzt werden; trotz aller Rationalität geschieht dies immer auch selektiv und, mehr noch, arbiträr; konkrete atonale Musik ist immer eine stilistische Besonderung von Atonalität überhaupt, ohne daß man diese mithörte, wie Tonalität in konkreter tonaler Musik; der Verfügungshorizont bleibt dem je einzelnen Werk unerreichbar. Aber eben deswegen bedarf die parametrische Rationalität – gleich einem regulativen Prinzip – der organizistischen Perspektive. Andernfalls bliebe es bei der musikalischen Zeit als zerfallener.

Die Einheit der Zeit, die wir in der Tonalität bewundern, ist mit dem Auseinanderfallen der musikalischen Parameter zerbrochen. Verweigert man sich der Kapitulation vor diesem Tatbestand und versucht, dieses fundamentale Problem produktiv zu bearbeiten, dann stellt sich jedem Komponieren von neuem jene Einheit als Aufgabe dar, die, von Werk zu Werk, sehr wohl zu glaubhaften Lösungen führen kann. Die Einheit des Werks – und damit in einem gewissen, schwer zu bestimmenden Sinne die Einheit *seiner* Zeit – verdankt sich nichts Vorgegebenem, sondern dem Durchhalten der werkimmanenten »Ästhetik«, sprich: seiner Konzeption, der Poetik ihrer Verwirklichung.

Atonale Musik ist gerade kraft selbst aberwitzigster Konstruktivität so sehr von Kontingentem, Arbiträrem, von Implikaten der Automatismen, von Zufällen, von Nichtorganisiertem, Nichtorganisierbarem, von Nichtsystematisierbarem des Organisierbaren durchsetzt, daß die frequente Attacke gegen den (»traditionellen«) Werkbegriff zu einem Ideologischen wird. Nicht konstruktive Atonalität ist Ausdruck falschen Bewußtseins, eher solche, die sich, publikumsnah, bemüht, »volkssprachliche« Integrität zu erzwingen (Hindemith, Henze, Pärt, Schnittke, Minimalismus etc.). Reife Atonalität weiß um die Fragilität ihrer Existenz, darum, daß sie eigentlich einem Unmöglichen abgerungen ist.

Atonalität im veritablen Sinne ist jene *musique informelle*, als welche Adorno die mündige Musik im Anschluß an den letzten

großen Rationalisierungsschub (Serialismus) projektierte. Sie ist frei insofern, als sie den Grad sinnvoller Freiheit und Unfreiheit technisch gemäß ästhetischer Konzeptionen – also nicht-dezisionistisch – festlegt; autonom parallel zum Phänomen der Kunstautonomie; und »absolut« im Sinne einer Loslösung von einer »referentiellen« Semantik. Atonalität ist – *nach* der Destruktion der tonalen allgemeinheits- und sinnverbürgenden Grammatik – konstitutiv auf technische Rationalität angewiesen, auf eine parametrische Kontrolle, die Definition *und* Handhabung, Freiheit der Setzung *und* Notwendigkeit der Eigenlogik in eins ist und somit nunmehr nicht mehr nur negatorisch auf die große Mangel- und Verlusterfahrung, die die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts darstellt, zu antworten weiß.

Eine reife, selbstbewußte, gleichsam erwachsene, ihrer selbst sichere Atonalität wäre eine, die sich nicht mehr über ein Ausschlußverhalten, über Negation eines Vorangegangenen, über parametrische Vereinseitungen etwa aufs bloß Klangliche, aufs bloß Statistische oder aufs bloß Fragmentarische definierte – also der Skylla der Metamusik genauso wie der Charybdis des Reduktionismus entkommt und somit das Angstpotential produktiv nutzt, das in kompromißlerischer Musik zum halbherzigen Oszillieren zwischen doch-noch-tonal (mit dem Chic des Neuen) und bereits-atonal (mit dem Sicherheitsgurt des Bekannten) verführt.

Eine Atonalität, die sich, man darf es sagen: positiv definierte, wäre, nach Modalität und Tonalität, insofern eine ebenbürtige historische Großformation, als sie alle Parameter, die ihr offenstehen, auch nutzt und wieder in ein System (im allerweitesten Sinne) bringt, das sich zu integrieren sucht, obwohl (beziehungsweise weil) es um die prinzipielle Unabschließbarkeit eines solchen Unterfangens weiß und sich dementsprechend mit allem künstlerischen Wagemut den Desintegrationseffekten zu stellen vermag. Solche Atonalität würde das »Selbstbewußtsein« besitzen, an bestimmte organisatorische Prinzipien der Tonalität anzuschließen (so wie diese auch an die Modalität anknüpft); eine Redefinition der Harmonik (der Koordination von Horizontalität, dem Zeitfluß, und der Vertikalität, der Organisation des n-dimensionalen Klangraums) gehört zum Vordringlichsten. Die Hierarchisierbarkeit der musikalischen Diskursivität in verschiedene Grade (etwa Vorder-, Mittel- und Hintergrund oder ähnliche Valenzen), die Unterscheidung beispielsweise zwischen harmonisch Primärem und dem, was einmal Durchgang hieß, darf durchaus als eine Aufgabe gelten, die die Tonalität der Atonalität vererbt hat.

So wird nach Abschluß des »Jahrhunderts der Atonalität« ersichtlich, wessen wir bedürfen: einer Theorie des musikalischen Materi-

als (sowohl der historisch gewordenen Ausprägungen von Atonalität wie ihres fortgeschrittenen Stands) als Schnittstelle zwischen dem »Stoff« und jener Technik, die ihn zur Musik überhaupt macht. Erst wenn diese vorliegt, wenn die »Mikrophysik« atonaler Musik geklärt ist – und das wird ohne eine differenzierte Konzeptualisierung des Parameters schwerlich gelingen –, können sowohl die pluralen Zeit*konzepte* wie die pluralen *Phänomene* musikalischer Zeitgestaltung adäquat behandelt werden. Wir bedürfen einer Theorie der musikalischen Diskursivität als des Inbegriffs musikalischer Zusammenhangsstiftung. Dann wird auch für die theoretische Seite erarbeitet sein, was sich künstlerisch längst abzeichnet: eine emanzipierte Atonalität, die sich nicht mehr durch ein Nein definiert.

V

Es ist hier nicht der Ort, dem ideologischen Gebrauch der Vokabel »plural« nachzugehen, die seit dem Durchbruch des alle Kultur vereinheitlichenden, sich globalisierenden Kapitalismus bei Intellektuellen aller Couleurs dazu dient, sich dafür zu entschuldigen, daß man insgeheim doch Wahrheitsfragen verfolgt. Wenn ich abschließend der Frage nachgehe, wieweit Atonalität pluralisierungsfähig ist, dann deswegen, weil eine Tendenz der musikalischen Moderne seit Beethoven und den Revolutionen in den Zeitkonzeptionen des zwanzigsten Jahrhunderts ins Mark getroffen wird: ihre Tendenz zur Multidirektionalität beziehungsweise Ambiguisierung von temporal bedingten Sinnstrukturen.[18]

Emanzipierte, sich ihrer selbst bewußte und sichere Atonalität, wie soeben skizziert, verfolgt im heutigen Pluralismus der kompositorischen Ansätze – das ist meine Überzeugung – jene Tradition der Rettung eines nichtreduktionistischen musikalischen Zeitbegriffs und wird heute in komplexistischer Musik angestrebt, wenn nicht bereits umgesetzt.[19] Die Vorher-nachher-Differenz musikalischer Zeit (gemäß der konzisen Adornoschen Definition von »Entwicklung«: »Entwicklung ist Variation [Ableitung eines Ähn-

18 Man denke nur an das stilistische Ausdifferenzierungspotential des späten Beethoven, das Potential von Ausdifferenzierung musikalischer Tektonik bei Wagner, die differenzbedingte Komplexität Alban Bergs und die Explosion ins Viele unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg.

19 Zum Komplexismus vgl. als Einführung: Claus-Steffen Mahnkopf, »Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik«, in: *Mu-*

lichen], in der Späteres Früheres als Früheres voraussetzt und nicht umgekehrt«[20]), die aus den beiden Grundtatsachen der Sukzession und der Irreversibilität der Zeit folgt und die Grundlage für musikalische Sinnbildung abgibt, wird als Bedingung von Musik akzeptiert und zur Arbeitsvoraussetzung für ganz unterschiedliche Problemlösungsansätze gemacht: sei es mit dem Ziel der Gestaltung dynamischer Prozesse (weitreichend abhängig von der Geschwindigkeit von »Entwicklung«), sei es mit dem der Verräumlichung zugunsten der Aufwertung von Augenblicken, sei es mit dem der Ambiguisierung, wenn nicht Suspension des Richtungssinnes.[21]

Es wäre nun ein grobes Mißverständnis, einer Musik wie derjenigen Ferneyhoughs, die man leichthin mit Dynamismus, Entwicklungslogik, Linearität, dem Beethovenschen assoziiert, einen eindimensionalen, rein linearen Zeitbegriff zu unterstellen. Davon abgesehen, daß komplexe Musik auch das Bergsche, den Selbstamorphisierungswunsch, essentiell kennt, ist »reine« Linearität in Atonalität prinzipiell unmöglich. Bereits die komplexistische Materialfülle schließt sie aus. Doch wahr ist, daß der Komplexismus Zeit als solcher die Treue hält. Die Sukzession wird beim Wort genommen: Es geschieht potentiell ständig etwas und tendenziell viel; auf die Irreversibilität antwortet die Verpflichtung permanenter Variation. Polyphonie als der ausgezeichnete Tektoniktypus gewährt Multiperspektivität virtuell in jedem Augenblick und bietet zugleich einen Orientierungsrahmen, der Nichtlinearitäten aller Art innerhalb der Diskursivität erkennbar macht und dadurch als solche ermöglicht. Was von der Tradition in der Präferenz des Entwicklungsbegriffs übernommen wird, ist die Bedingung der Möglichkeit von Sinnkonstitution via Zeit-*Gestaltung*.

Zeit in komplexer Musik wird – will man etwas summarisch beschreiben – perforiert, ins Inkommensurable heterogenisiert, lakunär, dissoziativ[22], rhizomatisch, faltenreich – verzerrt wie der nichteuklidische Raum durch isolierte Massenzentren. Diesen entsprechen die musikalischen Morpheme in ihrer flüchtigen Existenz

sikTexte 35 (1990), und ders., *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*, Kassel 1998.

20 In: *Beethoven*, a.a.O. (Anm. 11), S. 106.

21 Derlei tritt schon in der Tonalität auf. Die Sukzessivität von Zeit suggeriert, sie flösse geradeaus; aber schon der einfache Trugschluß beweist, daß es auch Weggabelungen zur Seite gibt. In syntaktisch verwobener (sprich: polyphoner) Musik wird dieses »zur Seite« ins n-Dimensionale vermehrt. Einzig der Weg zurück scheint verwehrt.

22 Und zwar vertikal/polyphonisch und nicht, wie bei Adornos Strawinsky-Kritik, horizontal/formal.

und ihrem prozessualen »Nachleben«.[23] Die »Einheit« der musikalischen Zeit (des je einzelnen musikalischen Werks) ist in emanzipierter Atonalität weit entfernt davon, ein wundersam Wieder-Gegebenes oder aber ein restlos Zerstörtes, Unwiederbringliches zu sein. Sie ist vielmehr *Moment*: Moment eines werkimmanenten Dekonstruktionsprozesses, des permanenten Sich-Erarbeitens und Wieder-Verlierens von musikalischer Einheit im Durchgang durch die Zeit, die das Werk braucht.[24]

Die prinzipiell porös gewordene Zeit komplexistischer Musik ist – kraft ihrer Zwischenräume, ihrer Einpaßstellen – geeignet, einem neuen Typus musikalischer Pluralität den Weg zu bereiten: einer Pluralität *innerhalb* des je einzelnen Werkes und nicht bloß als Merkmal der Differenz zwischen stilistisch heterogenen Strömungen des zeitgenössischen Komponierens, wenn man so will: des mondialen Warenmarkts; einer Pluralität, die nicht im Neben- und Hintereinander, sondern im Zusammen, im *Gleich*zeitigen begründet ist. Eine solche (nicht-plurastilistische) Pluralität im Gleichzeitigen wäre eine ästhetische Herausforderung an Rezeption wie Produktion.

Wie mag dies strukturell geschehen? Der prinzipiell rationale Zugriff auf die präkompositorisch zu konkretisierenden Parameter scheint mir das Scharnier. Daß sie gleich scharenweise auftreten, ist nicht nur die Crux des Versuchs, einer aus der Ferne mahnenden Organizität beim Aufbau der musikalischen »Sprache« Genüge zu tun, sondern auch die immense Chance, von vornherein die strukturbildende Konstruktivität auf eine morphologische Differenz auszurichten, die jene widerborstige Pluralität allererst generieren mag. Soll solche Pluralität nicht abstrakt denkbar und spekulativ (Musterfall Cage), sondern hörbar, ästhetisch erlebbar sein, dann bedarf es einer *dissoziativ* ausdifferenzierten Morphologie, für die der Tektoniktypus *Polyphonie* die materiale Technik anzubieten vermag.

Atonale Polyphonie besitzt gegenüber tonaler die Errungenschaft syntaktischer Kadenzlosigkeit, somit von Optionen der Übereinanderlagerung, Verschiebung, Versetzung, Verzerrung etc., kurz: von Organisationen aus mehreren autonomen Ebenen. Was sich in historischer temporal dissoziierter Musik ankündigt (Berg, Stockhausens *Gruppen*, Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*), erheischt ei-

23 Vgl. Brian Ferneyhough, »The Tactility of Time«, in: ders., *Collected Writings*, Amsterdam ²1998.

24 »Permanent« soll heißen, daß es virtuell keine Stelle gibt, die nicht zur Dekonstruktion nötigt. Bipolare (dialektische?) Formschemata, wie sie etwa Spahlinger verwendet, scheinen hingegen einem vorgegebenen Schema zeitlicher Einheit zu vertrauen.

nen in sich pluralen Aufbau der musikalischen Diskursivität – mit faßlich unterschiedenen Gestalt-Ebenen, die sowohl (formal, syntaktisch, aber auch morphologisch) unabhängig geführt als auch (sub)strukturell koordiniert, also im Phänomenalen getrennt wie im Strukturellen verbunden sind: (krypto)kohärent und doch in sich plural. Dies vermag das vielfältig vernetzte, aber präkompositorisch dissoziierte Geflecht der musikalischen Parameter mit ihren je eigenen Zeit-Qualitäten, die sich bald auf die eine, bald auf eine andere Weise zu musikalischen Gestalten (im weitesten Sinne) assoziieren.

Daß sich zum Beispiel zwei morphologische Schichten in einer Weise parallel führen lassen, daß sie sich, dem organischen Ideal, also dem Erbe der Tonalität gemäß, zusammenfinden und doch strikt ihr Eigenleben führen, als gehörten sie zwei verschiedenen Stücken mit unterschiedlichen Typen musikalischer Zeit an[25] – dies ist nur möglich aufgrund einer emanzipierten Atonalität, die, in prinzipiell freier Syntax, einen Zugriff auf das Innenleben musikalischer Strukturen, in ihre immanente Parametrizität hinein besitzt und diesen, wenn sie es denn ästhetisch wünscht, nutzt, um die Pluralisierungspotentiale heutigen Musikdenkens voranzutreiben.

25 Ein anschauliches Beispiel ist Ferneyhoughs *Adagissimo* für Streichquartett, scheinbar eine Momentform, weil eine Miniatur. Doch bewirken Intensität und Dichte, daß sich die Musik als Ausschnitt (Vorgeschmack?) eines ungleich größeren Horizonts, als dessen Entzug darstellt. Morphologisch streng trennend, spaltet sich die Faktur in zwei zweistimmige Polyphonien (Polymorphie zweier Polyphonien): Figurativität versus Melodik, Vierteltönigkeit versus Achteltönigkeit, tiefe, ungedämpfte Streicher versus hohe, gedämpfte, feingliedrige versus agogische Rhythmik.