

Zur »Klangfarbenlogik« bei Schönberg, Grisey und Murail

Lukas Haselböck

I

»Worauf beruht die Möglichkeit, auf einen beginnenden ersten Ton einen zweiten folgen zu lassen. Wie ist das logischerweise möglich?«¹

Mit dieser Frage knüpfte Schönberg unter neuen Vorzeichen² an eine lange Tradition an: Zahlreiche Musiktheoretiker hatten Überlegungen zur Logik der harmonischen Grundlegung der Melodie- und Formbildung (Johann Nikolaus Forkel), der Gliederung der Melodie (Heinrich Christoph Koch), der Harmonik und Metrik (Moritz Hauptmann) sowie der Kadenzharmonik (Hugo Riemann) angestellt.³ Die Kategorie der musikalischen Logik hatte somit bereits das späte 18. und 19. Jahrhundert in unterschiedlicher Weise beschäftigt.

Mit dem allmählichen Zerfall der dur-moll-tonalen Syntax bei Mahler, Reger, Schönberg, Debussy etc. verloren diese Überlegungen keinesfalls an Aktualität, im Gegenteil: In der Musik um 1900 ist eine Differenzierung und Erweiterung des Variantenreichtums musikalischer Logik in kompositorischer Praxis und Theorie festzustellen. Fragen der Motivbildung etwa wurden nun von Grund auf neu formuliert (vgl. das eingangs angeführte Schönberg-Zitat). Diejenigen Dimensionen des Tonsatzes, die bisher als »sekundär« gegolten hatten, wurden aufgewertet. Werkimmanente Beziehungen gründeten sich vermehrt auch auf Aspekte wie Lage, Dynamik, Artikulation und Klangfarbe. Im Wissen um diese musikhistorischen Prozesse überrascht es nicht, dass in der »Zukunftsvision«, die Schönberg an das Ende seiner *Harmonielehre* [1911] stellte, die Möglichkeit einer Verknüpfung von musikalischer Logik und Klangfarbe in Form von »Klangfarbenmelodien« erwogen wurde:

Ich kann den Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie er gewöhnlich ausgedrückt wird, nicht so unbedingt zugeben. Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine Dimension die Klanghöhe ist. Die Klangfarbe ist also das große Gebiet, ein Bezirk davon ist die Klanghöhe. Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in einer Richtung. Ist es nun möglich, aus Klangfar-

1 Schönberg, *Probleme der Harmonie*, engl. *Problems of Harmony*, 270.

2 Schönberg (ebda.) wies darauf hin, dass diese Frage seines Wissens »noch nicht gestellt worden« sei.

3 Vgl. Nowak, *Musikalische Logik*.

ben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muß es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, daß sie sich verwirklichen wird.⁴

Dieses Zitat wurde des Öfteren in mancherlei Hinsicht diskutiert. Besonders bemerkenswert scheint mir das Zusammendenken von Logik und Klangfarbe. Im Bemühen, der strukturellen Eigenart von Klangfarbenfolgen, »deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt«, auf die Spur zu kommen, geht Schönberg von einer Äquivalenz zu jener Logik aus, »die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt« (hier dürfte die diastematische Logik⁵ gemeint sein). Ganz bewusst wird der Begriff »Äquivalenz«, also »Gleichwertigkeit«, verwendet: Klangfarben- und Klanghöhenfolgen werden nicht als idente, aber als gleichwertige und auf vergleichbare Weise strukturell durchgeformte Phänomene aufgefasst, die einander durchdringen (»Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in einer Richtung«). Dieses Zusammendenken von Bereichen des Tonsatzes, die man bisher (auch in der Wiener Schule) eher getrennt behandelt hatte⁶, in eine mehrdeutige Einheit resultierte in der Bevorzugung des in der Musiktheorie unüblichen Begriffs »Klanghöhe« gegenüber der »Tonhöhe«. Schönberg ging es um eine Logik der Klangfarben, die in Äquivalenz und Interdependenz zu einer Logik der Klanghöhen, aber zugleich im Wissen um die Eigenart klangfarblicher Konstellationen etabliert werden sollte.

Hier eröffnet sich bereits eine entscheidende Frage, auf die noch zurückzukommen sein wird: Was bedeutet es, der Eigenart des Phänomens Klangfarbe kompositorisch nachzugehen? Kann die Eigensinnigkeit der Klangfarbe ergründet werden, damit sich diese im Rahmen ihrer genuinen »Eigenlogik« von innen heraus entfalte, oder soll die Klangfarbe »von außen« geformt und in »logische« Kontexte gesetzt werden?

4 Schönberg, *Harmonielehre*, 503.

5 Vereinzelt wurde auch die Möglichkeit in Betracht gezogen, ob Schönberg unter »Klanghöhe« die Klanghelligkeit verstanden haben könnte. Dagegen sprechen nach meinem Dafürhalten zwei Beobachtungen: Erstens sagt Schönberg, er könne den »Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie er gewöhnlich ausgedrückt wird«, nicht zugeben. Wenn also hier von einem Unterschied die Rede ist, der damals als »gewöhnlich« galt, so kann nur jener zwischen Klangfarbe und Tonhöhe gemeint sein. Zweitens verstand Schönberg vermutlich unter »Klang«, ganz der Hauptmann-Helmholtzschen Tradition entsprechend, vor allem den einzelnen »Ton« inklusive seines Obertonspektrums (vgl. Holtmeier/Linke, *Schönberg und die Folgen*, 126).

6 Im 19. und frühen 20. Jahrhundert bis hin zu Werken wie Bergs Oper *Lulu* (1928–35) war die nachträgliche Instrumentierung eines Particells noch weithin übliche Praxis.

II

Mit dem Übergang von der freien Atonalität zur Zwölftonmusik rückten diese Fragen offenbar in den Hintergrund. Zunächst scheint es, als ob in der Zwölftonmusik die Klangfarbe der motivisch-thematischen Logik untergeordnet sei, als ob Instrumentation und Klangfarbe lediglich »Darstellungsmittel des musikalischen Gedankens«⁷ seien, und als ob daher auch die Klangfarbenlogik an Relevanz verloren habe. In diesem Sinne ist wohl auch Adornos Bemerkung zu verstehen, die Nötigung, die die Klangfolgen einst aneinander band, sei nun »an die Determinanten von oben her, die Totale zediert«⁸ worden. Jene »Triebe«, die in der freien Atonalität von den Klängen ausgegangen seien, jene »Tuchföhlung des Benachbarten«⁹ sei nun durchschnitten und das zusammenhangbildende Prinzip einer höheren, nicht klangfarblich konzipierten Instanz überantwortet worden.

An dieser Stelle ließen sich mehrere kritische Einwände vorbringen. Zum einen wurde die »Ästhetik des organologischen Ideals«¹⁰ sicherlich nicht in allen zwölftönigen Kompositionen aufgegeben. Ohne Zweifel gibt es dodekaphone Werke (z.B. Bergs Violinkonzert), in denen das chromatische Stimmführungsprinzip einer möglichst engen Verkettung von Klängen nahtlos fortgesetzt wird. Und zum anderen wäre es wohl voreilig,

lediglich [die] expressionistische Phase als denjenigen Bereich auszuweisen, in dem in kompositorischer Hinsicht das Klangliche ein besonderes Thema sei, während in Bezug auf die spätere Phase der Wiener Schule, insbesondere die »Spätstile« von Webern und Schönberg die Rede von einem Sinnlich-Klanglichen angesichts »blutleer-asketischer Ton-Konstruktionen« keine Berechtigung mehr habe.¹¹

Unbestritten ist wohl dennoch, dass sich dodekaphone und frei atonale Klangfarbenfolgen graduell voneinander unterscheiden: Im Fall der Dodekaphonie wird mittels der Reihenorganisation eine konstruktive Bezugnahme auf die Totale der Detailorga-

7 Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation*, 189.

8 Adorno, *Vers une musique informelle*, 529: »Zufällig klingen primär die Einzelfolgen. Ihnen wird die Nötigung geraubt, die sie einmal aneinander band. Sie wird an die Determinanten von oben her, die Totale zediert und von diesen an die Einzelfolgen zurückerstattet, die als spürbare Derivate der Totale sich ohne Fugen zwar, doch auch ohne jenes Triebleben ineinander passen. Musikalisch wie anderwärts war Isolierung, Atomisierung von Anbeginn der Integration beigesellt. Damit aber auch das Potential von Statik. Mikrologisch bleibt die Zeitfolge den Klängen äußerlich.«

9 Ebda.: »Der über Schönberg hinaus radikalisierte Konstruktivismus zieht daraus die Konsequenz, indem er um die triebähnlichen Relationen im Kleinsten überhaupt nicht mehr sich kümmert, ja dagegen ein wenig so sich sträubt wie die freie Atonalität gegen den in ihr falsch klingenden Dreiklang. Am liebsten exstirpierte man alles, was in der musikalischen peinture dem Begriff der »Tendenz« genügte: daß ein musikalischer Augenblick von sich aus zum nächsten und weiter möchte.«

10 Ebda.

11 Urbanek, *Vom Zögern der Wiener Schule zwischen Klang und Sinn*, 59.

nisation gewährleistet, im Fall der freien Atonalität gibt es nur ansatzweise einen solchen strukturellen Überbau (diastematische Zellen etc.). Die musikalische Logik frei atonaler Werke geht vor allem aus der »Eigenlogik« des musikalischen Prozesses und aus dem Lauschen und Hinhören auf die momentane Beschaffenheit des Klages hervor. Auf eben diesen Unterschied zwischen frei atonalen und zwölftönigen Klangfolgen bezieht sich wohl auch der Hinweis Schönbergs, die Zwölftontechnik habe zur früher rein intuitiven eine »sichtbare Logik« hinzugefügt.¹²

Diese graduelle Verschiebung bleibt nicht ohne Folgen für das Verhältnis zwischen Klang und Wahrnehmung: Während in der Zwölftonmusik eine »sichtbare Logik« die Klangfolgen im strukturellen Ablauf verankert, besteht eine solche Verankerung in der freien Atonalität nur unter flexibel wechselnden Voraussetzungen. Der Komponist frei atonaler Klangverbindungen ist daher darauf angewiesen, sich der Wahrnehmung klanglicher Nuancen anzuvertrauen. Im Schaffensprozess frei atonaler Werke wird somit eine spezifische Hörhaltung eingenommen, die eine nachvollziehbare Logik von Klangverbindungen überhaupt erst ermöglicht.

III

Zu Beginn der 1950er Jahre erhoben serielle Komponisten wie Pierre Boulez die Forderung eines konsequenten Umgangs mit der Klangfarbe, aber anders, als dies Schönberg intendiert hatte. Boulez fasste bekanntermaßen alle Dimensionen des Tonsatzes, also nicht nur die Tonhöhe, sondern auch die Tondauer, Dynamik, Artikulation und Klangfarbe als Parameter. Ansätze zu einer solchen strukturellen Konzeption ortete er in den dodekaphonen Werken Weberns. An Schönberg übte er Kritik, weil die Tondauer, Dynamik, Artikulation und Klangfarbe in dessen Zwölftonwerken nicht wie die Tonhöhe parametrisch interpretiert werden. In diesem Zusammenhang erwähnte er auch den Begriff »Klangfarbenmelodie«:

Dennoch ist einzusehen, warum Schönbergs Reihenmusik zum Scheitern verurteilt war. Die Reihenwelt wurde nämlich von vornherein nur einseitig erforscht: es fehlte die rhythmische Ebene, es fehlte das, was ins Gebiet des eigentlichen Klages gehört: die Lautstärken und die Spielarten. Doch wer dachte im Ernst daran, ihm das vorzuwerfen? Im Klangfarbenbereich dagegen erkennen wir eine sehr bemerkenswerte Errungenschaft an: die *Klangfarbenmelodie*, die durch Verallgemeinerung zur Klangfarbenreihe werden kann. Der wichtigste Grund für den Fehlschlag liegt jedoch im profunden Verkennen der echten reihenmäßigen *Funktionen*.¹³

12 Schönberg, Brief an Fritz Stiedry vom 12.8.1939. Zit. nach Brinkmann, *Arnold Schönberg*, 13f.

13 Boulez, *Schönberg ist tot*, 294; frz., 270: »Néanmoins, il est possible de discerner pourquoi la musique sérielle de Schoenberg était vouée à un échec. Tout d'abord, l'exploration du domaine sériel a été menée unilatéralement: il y manque le plan rythmique, et même le plan sonore proprement dit: les inten-

Boulez ging es wohl nicht – zumindest nicht in erster Linie – um die Logik der Verbindungen von Klang zu Klang und auch nicht um die Eigenart der jeweiligen Phänomene: Tonhöhe, Tondauer, Dynamik und Artikulation werden in ihrer parametrischen *Funktion* gleichgestellt und aus der strukturellen Totale abgeleitet.

Nun sind zwar auch hier auditive und sensorische Aspekte keinesfalls ausgeklammert, sondern spielen, wie in Boulez' *Le marteau sans maître*, eine zentrale Rolle.¹⁴ Dennoch zeigt sich vor allem im Hinblick auf die Klangfarbe eine fundamentale Unterschiedlichkeit der Ansätze. Boulez' Versuch, Schönbergs »Klangfarbenmelodie« als Vorläufer der »Klangfarbenreihe« zu interpretieren und die Begriffe im Sinne des eigenen Schaffens musikhistorisch zu kontextualisieren, steht quer zu den Intentionen Schönbergs, die dieser im Jahr 1951 – nur wenige Monate vor Boulez' Aufsatz *Schoenberg est mort* – im Text *Anton Webern: Klangfarbenmelodie* ein letztes Mal bekräftigte und zugleich präziserte:

Insbesondere müsste es jedem klar sein, dass ich an Folgen von Klangfarben gedacht habe, die der inneren Logik von Harmoniefolgen gleichkommen; Melodien habe ich sie genannt, weil sie im selben Maße geformt sein müssten, wie Melodien, jedoch nach eigenen, ihrer Natur entsprechenden Gesetzen. [...] Denn sicherlich würden Folgen von Klangfarben andere Konstruktionen erfordern, als Tonfolgen, oder als Harmoniefolgen. Denn sie wären all das und noch dazu spezifische Klänge.¹⁵

Schönberg nahm hier erneut auf die Äquivalenz von Klangfarben- und Tonhöhenfolgen Bezug (»weil sie im selben Maße geformt sein müssten, wie Melodien«), ergänzte aber darüber hinaus, dass Klangfarbenfolgen »der inneren Logik von Harmoniefolgen gleichkommen«. Auch die Verflechtung der kompositorischen Dimensionen wurde nun weiter gefasst: »Folgen von Klangfarben« wären Ton- und Harmoniefolgen »und noch dazu spezifische Klänge«. Ferner handelte es sich, wie Schönberg in einem gleichlautenden Brief an Josef Rufer und Luigi Dallapiccola ergänzte, auch um »Kombinationen bewegter Stimmen«.¹⁶

sités et les attaques. De cela, qui songeait sans ridicule à lui faire grief? Relevons, en revanche, une préoccupation très remarquable dans les timbres, avec la *Klangfarbenmelodie* qui, par généralisation, peut conduire à la série de timbres. Mais la cause essentielle de l'échec réside dans la méconnaissance profonde des *fonctions* sérielles«.

14 Vgl. Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*.

15 Schönberg, *Anton Webern*, 113. Auch in: Schmusch, *Klangfarbenmelodie*, 229.

16 Gleichlautender Brief Schönbergs an Josef Rufer und Luigi Dallapiccola vom 19.1.1951 (Rufer, *Noch einmal Schönbergs opus 16*, 367 und Schmusch, *Klangfarbenmelodie*, 229): »Meine Vorstellung von Klangfarbenmelodien wäre durch Weberns Kompositionen nur zum geringsten Teil erfüllt. Denn ich meine etwas anderes unter Klänge[n], un[d] vor allem aber, unter Melodie. An Klängen, wie ich sie hier meinte, würden solche Einzel-Erscheinungen in meinen früheren Kompositionen in Betracht kommen, wie etwa die Gruftszenen aus *Pelleas und Melisande*, oder vieles aus der Einleitung zum vierten Satz meines zweiten Streichquartetts, oder die Figur aus dem zweiten Klavierstück [op. 11,2], die Busoni in seiner Bearbeitung so oft wiederholt hat und vieles andere. Das sind niemals bloss einzelne

Hier zeigt sich eine Auffassung der Klangfarbe als in alle kompositorischen Bereiche eingreifendes Interferenzphänomen, die sich, wenn auch abseits einer Rezeption von Schönbergs Äußerungen, in den 1950er Jahren weitgehend durchsetzte. Die seriellen Komponisten erkannten, dass die Klangfarbe – im Unterschied zu den Dauern und Intervallen – nicht auf eine Grundeinheit zurückgeführt werden kann, was eine parametrische Konzeption der Klangfarben im Grunde unmöglich macht. Infolgedessen rückte die Forderung nach einer Eingliederung der Klangfarbe in serielle Funktionszusammenhänge in den Hintergrund, und die Frage, ob es eine »nach eigenen, ihrer Natur entsprechenden Gesetzen« gestaltete Klangfarbenlogik geben könne, musste unter neuen Voraussetzungen neu überdacht werden.

IV

Aus der Erkenntnis der Serialisten, dass eine parametrische Konzeption der Klangfarbe nicht zu realisieren sei, zogen Komponisten wie Gérard Grisey und Tristan Murail ihre Schlüsse. Die Ästhetik und Kompositionstechnik der sogenannten »Spektralist« und ihr Interesse für »liminale«¹⁷ Zustände und Schwellenphänomene erinnert dabei in mancher Hinsicht an jene Mehrdeutigkeit, die die Kultur der Jahrhundertwende geprägt hatte.¹⁸ Dies lässt sich auch konkret analytisch verorten.

Ein Beispiel ist jener Akkord aus dem Monodram *Erwartung* op. 17, den Schönberg in der *Harmonielehre* im Kapitel zur »ästhetischen Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge«¹⁹ zitiert, und in dem, wie er sagt, die Dissonanzen dadurch gemildert werden, dass sie weit auseinander liegen und dadurch wie »entfernterliegende Obertöne«²⁰ wirken. Die Art und Weise, wie wir diesen Akkord wahrnehmen, ist durch die Mehrdeutigkeit zwischen Harmonik und Klangfarbe bestimmt.²¹ Dies erinnert an das spek-

Töne verschiedener Instrumente zu verschiedenen Zeiten, sondern Kombinationen bewegter Stimmen.« (Siehe auch http://schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=7770, letzter Aufruf 6.8.2013.)

17 Vgl. Grisey, *La Musique, le devenir des sons*, 45: »*Liminale*, parce qu'elle [la musique] s'applique à déployer les seuils où s'opèrent les interactions psycho-acoustiques entre les paramètres et à jouer de leurs ambiguïtés«. Vgl. dazu auch Emmanouil Vlitakis, *Schwellenphänomene der Klangwahrnehmung im Violinkonzert György Ligetis*, im vorliegenden Band, 163–182.

18 Berührungspunkte zwischen der spektralen Ästhetik und jener der Jahrhundertwende dürfte auch Grisey erkannt haben, der im Zusammenhang mit dem Begriff »Ambiguität« ein Zitat aus Thomas Manns *Doktor Faustus*, einem Roman der »alten europäischen Welt« anführte. Vgl. ebda., 49: »Dans *Doktor Faustus* de Thomas Mann, Leverkühn dit à propos des modulations: »La musique, c'est l'ambiguïté érigée en système! Le compositeur d'aujourd'hui aime à jouer avec d'autres formes d'ambiguïté.«

19 Schönberg, *Harmonielehre*, 491–504.

20 Ebda., 499.

21 Diese Eigenschaft rückt diesen Akkord, wie auch Anne Sedes hervorhebt, nahe an die Spektralmusik: »This aggregate could very well be integrated into a work from the spectral repertoire of the last quar-

trale Konzept »harmonie-timbre«²², für das ebenfalls die Mehrdeutigkeit Harmonik/Klangfarbe, genauer gesagt die sich in der Spektralanalyse und Instrumentalsynthese offenbarende unscharfe Trennung zwischen Spektren und Akkorden konstitutiv ist.

Obwohl Grisey und Murail kaum jemals direkt auf die Wiener Schule Bezug genommen haben²³, könnte man daher dennoch eine indirekte Verbindung zwischen der frei atonalen und der spektralen Musik herstellen. Dies bestätigt Gianmario Borio, der im Zusammenhang mit dem Ineinanderwirken von Harmonik, Klangfarbe und Stimmführung in Schönbergs op. 16,3 den Begriff »Klangfarbenmelodie« ins Treffen führt und den gedanklichen Bogen bis zur *musique spectrale* spannt:

Klangfarbenmelodien könnten also mit der vertikalen und horizontalen Gliederung von Akkorden viel enger verquickt sein, als der Terminus suggeriert. Trifft dies zu, dann ist die Vorstellung eines »harmonie-timbre«, wie sie Tristan Murail für die Theorie der »spektralen« Musik paradigmatisch formulierte, schon in Schönbergs Musikdenken in nuce enthalten.²⁴

Gemäß Borio haben das frei atonale und das spektrale Musikdenken die Vorliebe für ein Ineinanderwirken der Klangfarbe sowie der vertikalen und horizontalen Dimension von Akkorden gemeinsam. Schönbergs »Klangfarbenmelodie« sowie Murails »harmonie-timbre« verweisen nicht nur auf die Mehrdeutigkeit Klangfarbe/Harmonik, sondern auch auf die vertikal-zeitliche Ebene und damit auf die eingangs thematisierte Frage musikalischer Logik. Deshalb sollen im Rahmen eines Vergleichs zwischen der

ter of the 20th century.« (Sedes, *French Spectralism*, 119). Einige Zeilen später verweist Sedes in diesem Zusammenhang auch auf eine Aussage von Iannis Xenakis: »it was Xenakis who maintained that the sonic dimensions described by Schönberg in 1913 [sic!] are realized in the *Les Espaces Acoustiques* by Grisey, or in the *Treize Couleurs du Soleil Couchant* from the mid-1970s by Murail« (ebda., 120).

22 Vgl. z.B. Grisey, *La musique, le devenir des sons*, 50f.: »Nous venons de créer un être hybride pour notre perception, un son qui sans être encore un timbre, n'est déjà plus tout à fait un accord, sorte de mutant de la musique d'aujourd'hui, issu de croisements opérés entre les techniques instrumentales nouvelles et les synthèses additives réalisées par ordinateur.«

23 Dort, wo Grisey oder Murail auf die Wiener Schule Bezug nehmen, lässt sich bisweilen der Eindruck gewinnen, dass die Kritik am »seriellen Parameterdenken« auf das Schaffen Schönbergs, Bergs und Weberns projiziert wird. In diesem Sinne äußerte sich Murail auch zu Schönbergs »Klangfarbenmelodie«: »I don't have so precise opinions about Schoenberg's Klangfarbenmelodie. I don't think the use of it by the 2nd Viennese school has been very successful. The times were not ripe maybe, and the approach was naïve, as timbre should not be considered a »parameter« of the same nature as pitch (in fact, it's not a parameter at all, but a multidimensional percept). However, I like very much the orchestration and the syntactic use of timbre colours in the early atonal works of Schönberg, the 5 pieces for orchestra of course, but overall in *Erwartung*« (Tristan Murail, e-mail an den Verfasser vom 29.6.2011). Diese Kritik könnte man eher auf Boulez' Klangfarbenreihe als auf Schönbergs Klangfarbenmelodie beziehen. Eine Untersuchung von Schönbergs Aussagen legt nahe, dass er die Klangfarbe nicht als Parameter fasste, sondern dass er der Multidimensionalität der Klangfarbe – im Sinne von Murails »multidimensional percept« – zumindest auf der Spur war.

24 Borio, *Zur Vorgeschichte der Klangkomposition*, 31.

freien Atonalität und der Spektralmusik im Folgenden Fragen der musikalischen Logik besondere Berücksichtigung finden.

Grisey sagt über seine Musik, sie habe »einen zeitlichen Ursprung«. ²⁵ In ihr werde der Klang »niemals für sich selbst betrachtet, sondern er ist immer durch das Sieb der Geschichte gegangen: Wohin geht er? Woher kommt er?« ²⁶ Diese Fragen sind für Grisey von großer Bedeutung. Die Antworten sind jedoch nicht selten irritierend bzw. lösen neue Fragen aus.

In seinem letzten Text *Vous avez dit spectral?* spricht Grisey von einem »organischen« Formbegriff im Sinne einer »Selbstentfaltung der Klänge«. ²⁷ Das Potenzial der »natürlichen« Eigenschaften des Klanges entfalte sich und werde vom Komponisten behutsam in eine bestimmte Richtung gelenkt. Und auch Hugues Dufourt bezeichnet in seinem bekannten Manifest *Musique spectrale* die Logik spektraler Abläufe als »genetisch« ²⁸, da die innere Norm ihrer Entwicklung aus der Eigendynamik ihres Ablaufes resultiere.

Wie kann man sich aber eine solche klangliche »Selbstentfaltung« konkret vorstellen? Grisey sagt, dass jeder Klang eine charakteristische »Aura« besitze, die durch die Verteilung und relative Intensität der Teiltöne, Kombinationstöne, Schwebungen und Fluktuationen gekennzeichnet sei und deren Komplexität vom Obertonreichtum des Klanges abhängen. ²⁹ Beim Erstellen von Klangfolgen gehe es darum, diese Aura zu erforschen, um die minimale Schwelle des Übergangs zwischen einem Klang und dem folgenden auszuloten. Eine Möglichkeit, diese Schwelle aufzuspüren, bestehe darin, aus einem Spektrum eine von vielen potenziellen Differenztonbeziehungen zu selektieren. Diese Selektion führe zu einem Folgeklang, mit dem analog verfahren werden könne.

Wenn Grisey eine solche auf Differenztönen basierende Klangverkettung als »natürliche« von der »künstlichen« Logik der Frequenzmodulation unterscheidet ³⁰, so

25 Grisey legte dar, dass die Bedeutung der *musique spectrale* nicht in der Verwendung von Spektren, sondern im zeitlichen Ursprung (»origine temporelle«) dieser Musik liege: »Aucun musicien n'a attendu la musique spectrale pour utiliser ou mettre en valeur des spectres sonores pas plus qu'on a attendu le dodécaphonisme pour composer de la musique chromatique mais de même que la série n'est pas affaire de chromatisme, la musique spectrale n'est pas affaire de couleur sonore. Pour moi, la musique spectrale a une origine temporelle« (Grisey, *Vous avez dit spectral?*, 121).

26 Grisey, *Devenir du son*, 27: »Dans ma musique, le son n'est jamais considéré pour lui-même mais toujours passé au crible de son histoire: où va-t-il? d'où vient-il?« Ein ähnliches Zitat findet sich auch in Grisey, *La musique, le devenir des sons*, 48.

27 Grisey, *Vous avez dit spectral?*, 123: »Approche plus »organique« de la forme par auto-engendrement des sons«.

28 Dufourt, *Musique spectrale*, 90: »Das musikalische Werk ist genetisch in dem Sinne, daß es sich ständig die Bedingungen seines eigenen Ablaufs aneignen muß, um in dieser Reihe von Integrationen die innere Norm seiner eigenen Entwicklung zu finden. Die Art, in der das Werk sich organisiert, fällt mit der Weise zusammen, wie es sich in der Zeitdauer entwickelt. Die Kongruenz ist vollkommen.«

29 Grisey, *La musique, le devenir des sons*, 51f.

30 Grisey, *Structuration des timbres*, 110.

könnte man fragen, ob er damit auch auf die Wahrnehmbarkeit dieser Logik abzielt. Ist ein solcher Nachvollzug intendiert, so ist Griseys Differenztonlogik als problematisch zu bezeichnen. Kombinationstöne sind im Klang physikalisch nicht nachweisbar, sondern das »Ergebnis einer sog. nichtlinearen Verzerrung des akustischen Signals im Ohr«³¹ und nur unter besonderen akustischen Bedingungen wahrnehmbar.³² Zum besseren Verständnis sei jedoch angemerkt, dass Griseys Begriff der Wahrnehmung (frz. »sensation«) nicht nur auf den hörenden Nachvollzug abzielt, sondern weiter gefasst ist (vgl. VIII).

Noch problematischer als die Frage nach der Wahrnehmung oder Nicht-Wahrnehmung von Differenztönen scheint mir das Konzept der »Selbstentfaltung der Klänge«. Denn der Schritt von Klang zu Klang kann nicht aus den Gegebenheiten des Klanges allein resultieren, sondern muss auf subjektiven Entscheidungen beruhen. Der Komponist steht vor der Wahl, welche der mit Mitteln der Spektralanalyse dokumentierten klanglichen Komponenten er – ähnlich wie ein Bildhauer – modellieren möchte. Bei dieser Entscheidung, welcher Weg durch die Verzweigungen des Klanges subjektiv gesehen »der richtige« sei, spielen das Hineinhören in die Nuancen des Klanges sowie der Grad der Voraushörbarkeit (»préaudibilité«³³), also das Gehör des Komponisten eine große Rolle. Griseys und Murails Klangfarbenlogik ist daher nicht durch eine »Selbstentfaltung« der Klänge, sondern durch einen »Schein des Organischen«³⁴ geprägt.

V

In diesem Zusammenhang seien nun zwei Beispiele der *musique spectrale* analysiert. Das erste Beispiel stammt aus *Treize couleurs du soleil couchant* (1978) für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (Elektronik ad lib.), einem der bekanntesten Werke von Tristan Murail, auf das er in seinem Text *Die Revolution der komplexen Klänge* Bezug nimmt:

Die Eigenschaften der Spektren liefern uns also Ideen zur Harmonik und ermöglichen es, Aggregate herzustellen, die weder ein Akkord noch eine Klangfarbe sind, oder auch Progressionen in diesem Zwischenbereich, zum Beispiel die allmähliche Zersetzung ei-

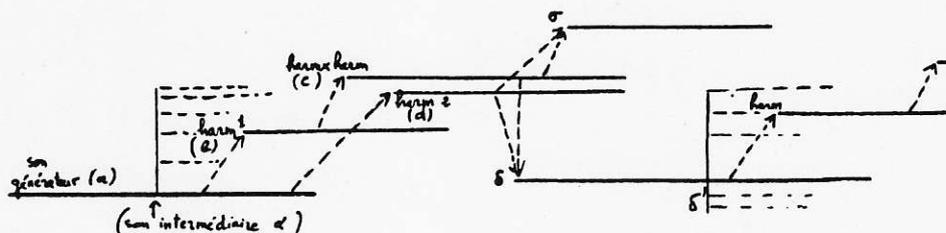
31 Roederer, *Grundlagen*, 37. Grisey hat dieses Buch nachweislich gelesen (er erwähnt es in *Structuration des timbres*, 102).

32 Bezüglich der Flüchtigkeit des Phänomens der Kombinationstöne zeigt sich Grisey gut informiert. Vgl. Grisey, *Structuration des timbres*, 102: »Remarquons que ces sons ne sont pas aussi aisément localisables que les sons générateurs. Ils ne proviennent pas de la source instrumentale et semblent effectivement se produire à peu de distance de notre oreille. Le moindre mouvement de la tête en change considérablement la nature et la localisation.«

33 Vgl. Grisey, *Devenir du son*, 31.

34 Adorno, *Vers une musique informelle*, 526. Vgl. unten Abschnitt VI.

ner Klangfarbe, die sich in Akkorde auflöst. [...] Die gesamte Grundstruktur von *13 couleurs du soleil couchant* [...] und manche Passagen aus Gérard Griseys *Partiels* beruhen auf einem solchen Schema. So zum Beispiel hier:



Der Grundton a ruft seine eigenen Obertöne hervor (indem ein Stadium a' durchlaufen wird, in dem die Klangfarbe sich zersetzt), und der erste Oberton ruft seinen eigenen Oberton c hervor. Die Töne c und d reagieren aufeinander wie in einer Ringmodulation, sodass man den Differenzton δ und den Summationston σ vernimmt. δ dient ab dann als Grundton, usf.³⁵

Eine ähnliche Logik findet sich im ersten Abschnitt von *Treize couleurs du soleil couchant*. Murail legt dar, dass die Struktur dieses Stücks auf 13 Intervallen basiert.³⁶ Das erste dieser Intervalle, es^1-g^2 , erklingt nach der Einleitung auf Seite 3 der Partitur (vgl. Abb. 1), wobei sich der Oberton g^2 aus einem Mehrklang der Klarinette entwickelt.

Abbildung 1: Murail, *Treize couleurs du soleil couchant*, Partitur S. 3
(© Éditions Transatlantiques EMT 1505)

35 Murail, *Die Revolution der komplexen Klänge*, 110f.

36 Murail, *Questions de cible*, 67: »Les 13 couleurs correspondent à 13 intervalles générateurs«.

Dieser Oberton wird am Beginn des zweiten Systems derselben Partiturseite von der Violine übernommen und glissandierte einen Viertelton nach oben. Aus der Interaktion dieses Tons mit dem es^1 entstehen ein Differenzton (b^1) und ein Additionston (e^2). Soweit Murails Beschreibung des ersten Abschnitts (vgl. Abb. 2).

Abbildung 2 zeigt drei Systeme (1, 2, 3) von Musiknoten, die die Analyse des Beginns von *Treize couleurs du soleil couchant* darstellen. System 1 zeigt die Klänge der Klarinetten (cl) und Violen (vn) mit Beschriftungen wie 'cl', 'vc asp', 'cl (multiphonique)', 'vn' und 'cordes'. System 2 zeigt die Klänge der Flöten (Fl) und Violen (vn) mit Beschriftungen wie 'Fl', 'ce', 's', 'h3', 'vc', 'Piano'. System 3 zeigt die Klänge der Flöten (Fl) und Violen (vn) mit Beschriftungen wie 'Fl & cl', 's', 'h3', 'vc', '(Fl & cl)'. Die Noten sind in einer Weise angeordnet, die die Interaktion der Töne und die Entstehung von Differenz- und Additionstönen verdeutlicht.

Abbildung 2: Murails Analyse des Beginns von *Treize couleurs du soleil couchant* (Murail, *Questions de cible*, 68).

Aus Murails Darstellung geht klar hervor, dass der Ablauf nicht auf einer »Selbstentfaltung« der Klänge beruht, sondern dass allein der Komponist entscheidet, welche Frequenzen auf welche Weise interagieren. Der Prozess ist daher nicht vom Ausgangsklang her determiniert, sondern subjektiv gesetzt.

In Sonagrammen von zwei Aufnahmen dieser Passage (Abb. 3, 4) zeigt sich darüber hinaus, dass die Additions- und Differenztonbeziehungen in eine dynamisch und spektral anwachsende und wieder abnehmende Bewegung eingebunden sind. Dass die neu hinzutretenden Töne im engeren (psychoakustischen) Sinn in der Wahrnehmung des Hörers als Kombinationstöne begriffen werden können, ist aufgrund der Flüchtigkeit dieses Phänomens dabei sehr unwahrscheinlich.

Der Traum von einer klanglichen Autogenese kann demnach als Illusion entlarvt werden. Dennoch wird in Murails Werk der Schein eines organischen, gleichsam aus dem Klang selbst hervorgehenden Wachstums und Verfalls aufrechterhalten. Dies ist vor allem auf Maßnahmen zurückzuführen, die ein Ein- und Ausschwingen des Klangs kompositorisch inszenieren: Die Wahrnehmung der Passage als »organisch« gründet sich, wie das Hörerlebnis und die Sonagramme zeigen, vor allem auf eine Intensivierung des Klangs durch Erhöhung des Bogendrucks, durch das *sul ponticello*-Spiel und eine dynamische Steigerung bis hin zu einem geräuschhaften, inharmonischen Klang und auf eine darauf folgende Beruhigung zu einem harmonischen Klang. Dieses »organische Wachstum« hat also weniger mit einer »Logik« der Kombinations-

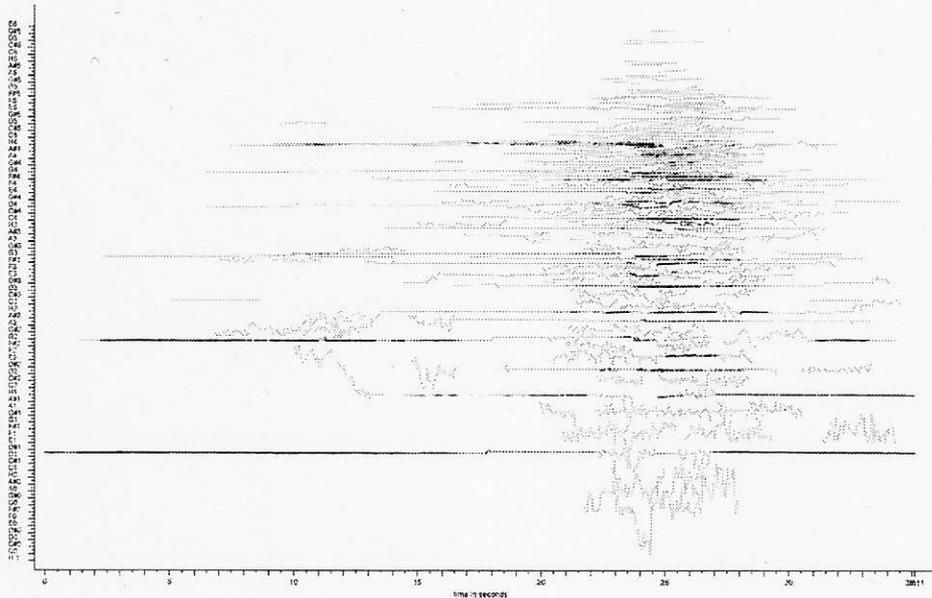


Abbildung 3: MUSE-Sonogramm³⁷ der Aufnahme von *Treize couleurs du soleil couchant*, 1. Abschnitt (Partitur, Seite 3) mit dem Ensemble Court Circuit, Dirigent: Pierre-André Valade, 1995, Accord 204 672.

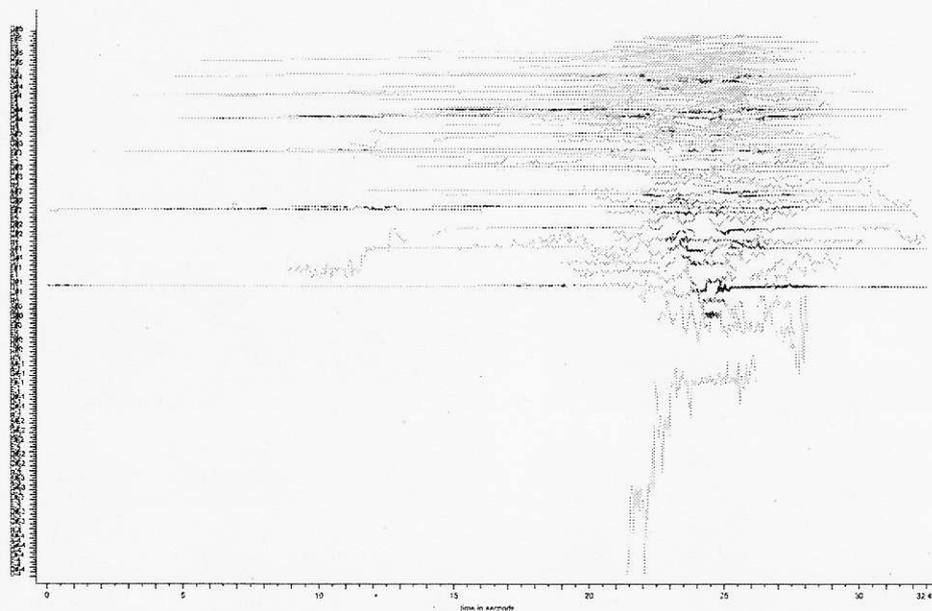


Abbildung 4: MUSE-Sonogramm der Aufnahme von *Treize couleurs du soleil couchant*, 1. Abschnitt (Partitur, Seite 3) mit dem Ensemble Les Temps Modernes, Dirigent: Fabrice Pierre, 2002, Accord 472 511-2.

37 Bei der Computersoftware MUSE handelt es sich um eine von Dieter Kleinrath in der Programmiersprache Java entwickelte Softwarebibliothek, die mehrere Funktionen für die Analyse, Darstellung und Weiterverarbeitung von Spektraldaten zur Verfügung stellt. Nach Abschluss des MUSE-Analysevorganges liegt jedes Sonogramm in mehreren Darstellungen vor, von denen im Folgenden immer eine interpolierte, gefilterte und damit vereinfachte Variante gewählt wird, in der jeweils die 60 nach Sone lautesten Sinusverläufe wiedergegeben werden. Die MUSE-Analysen des vorliegenden Beitrages wurden von Dieter Kleinrath selbst durchgeführt.

töne als mit der dynamischen und spieltechnischen Gestaltung zu tun, ist aber, wie die Sonagramme verdeutlichen, in der Wahrnehmung dominant.

Einen ähnlichen Eindruck vermittelt auch der zweite Abschnitt von Griseys *Partiels* für 16 oder 18 Musiker (1975). Peter Niklas Wilson hat dargelegt, dass die Prozessualität dieses Abschnitts auf einer Logik von Differenz- und Obertönen basiert. Eine Passage des zweiten Abschnitts (ab Ziffer 16, Abb. 5) wird im Anhang von Wilsons Beitrag im Detail analysiert (Abb. 6).

Abbildung 5: Grisey, *Partiels* (1975), Partitur, zweiter Abschnitt Ziffer 16⁺³ bis Ziffer 17⁺³ (© Ricordi 132423)

Abbildung 6: Differenztonetechnik im zweiten Abschnitt von Griseys *Partiels* (Wilson, *Untervwegs zu einer »Ökologie der Klänge«*, 45).

Auch in diesem Fall beruhen die Interaktionen der Differenz- und Obertöne in dieser spezifischen Anordnung nicht auf einer Determination vom Klang her, sondern auf kompositorischen Entscheidungsprozessen. Der Einfluss der kompositorischen Praxis macht sich vor allem auch im Bereich der Dynamik geltend: Die strukturtragenden Intervalle setzen nie abrupt ein, sondern sie werden wie mit einem Lautstärkeregel hervor geholt und wieder ausgeblendet. Als Gegensatz dazu könnte man sich auch eine Musik vorstellen, in der dieselben Differenz- und Obertoninteraktionen ablaufen, in der jedoch blockhafte Ereignisse dominieren. Das Klangergebnis wäre gänzlich konträr. Die Tatsache, dass diese Musik den Eindruck organischen Wachstums erweckt, ist also wohl nicht primär auf eine implizite »Logik« der Differenz- und Obertöne zurückzuführen.

VI

Die These, dass in der Musik von Grisey und Murail ein Schein des Organischen »veranstaltet« werde, erinnert an Adornos Überlegungen zur Verknüpfung der Klänge in der freien Atonalität, die er in *Vers une musique informelle* anstellte:

Der minimale, gleichsam anstrengungslose Übergang des Halbtonschriffs assoziiert sich regelmäßig mit der Erinnerung an pflanzlich Treibendes, als wäre er nicht veranstaltet, sondern wüchse zu seinem Telos ohne subjektiven Eingriff von sich aus. Gerade was seit dem Tristan, und aus gutem Grund, als Subjektivierungsprozess der Musik verstanden wird, ist von der Musiksprache her objektiv: ein durch diese Sprache vermittelter Schein des Organischen.³⁸

Obwohl Adorno, der 1969 starb, sich nicht mehr zu den spektralen Pionierwerken der 1970er Jahre äußern konnte, und obwohl er diese Werke wohl nicht als »informell« klassifiziert hätte (die von Adorno in *Vers une musique informelle* als wesentlich erachtete Kategorie des »Thematischen« lässt sich auf spektrale Werke kaum anwenden), ist nicht zu übersehen, dass hier Problemstellungen reflektiert werden, die frei atonale wie spektrale Werke gleichermaßen betreffen. Sowohl die »Emanzipation der Dissonanz« als auch die »Revolution der komplexen Klänge« brachte die Auseinandersetzung mit einer Vielzahl neuartiger Zusammenklänge mit sich, wobei sich die Frage nach deren Verknüpfung stellte. Sowohl in frei atonalen (z.B. in Bergs Streichquartett op. 3 oder Schönbergs Orchesterstück *Farben* op. 16,3) als auch in spektralen Werken (z.B. in Murails *Treize couleurs* oder Griseys *Partiels*) zeigt sich der Versuch, diese Klänge möglichst eng miteinander zu verknüpfen. Adorno entlarvt nun die These, bei diesem

38 Adorno, *Vers une musique informelle*, 526.

»Triebleben der Klänge«³⁹ handle es sich um eine »Naturkausalität«⁴⁰, als Illusion. Dem sei im Folgenden – analog zu den Beobachtungen zu *Treize couleurs* und *Partiels* – an Hand von Schönbergs op. 16,3 analytisch nachgegangen.

Abbildung 7: Schönberg, Fünf Orchesterstücke op. 16, Nr. 3: *Farben*, Beginn (Particell).

Zu Beginn von op. 16,3 (Abb. 7) gibt es weder motivisch-thematische Logik noch harmonische Progressionen oder rhythmische Gliederung im herkömmlichen Sinne. Die Aufmerksamkeit des Hörers wird zunächst auf den Zusammenklang *c-gis-h-e¹-a¹* gelenkt, der nicht im Sinne einer Progression mit anderen Akkorden verbunden, sondern in gleichmäßiger Pulsation dargeboten wird. Da infolgedessen, wie Schönberg hervorhebt, »Klang und Stimmung«⁴¹ im Mittelpunkt dieses Stückes stehen, liegt die

39 Kürzlich haben Ludwig Holtmeier und Cosima Linke zu Recht auf eine maßgebliche Differenz zwischen Schönberg und Adorno hingewiesen (Holtmeier/Linke, *Schönberg und die Folgen*, 126): Wenn Schönberg vom »Trieb des Klangs« spreche, so gehe er von einer »evolutionären Entwicklungsdynamik des Hörens aus, die parallel zur geschichtlichen Entfaltung des Materials« verlaufe. Holtmeier/Linke fügen hinzu: »Dass Adorno mit diesem Naturbegriff nichts anfangen konnte, versteht sich. Und obwohl er äußerlich geradezu sklavisch die Fassade der Schönbergschen Geschichtserzählung von der »Emanzipation der Dissonanz« aufrechterhält, erfahren die einzelnen Elemente unter der Oberfläche teilweise grundlegende Umformungen: So wird etwa aus Schönbergs »Trieb des Klangs« [...] das »Triebleben der Klänge«, ein Begriff, den Schönberg so nie gebraucht hat. Aus dem »Urtrieb der Natur [...] wird bei Adorno die eher technische Beschreibung für die immanente, leittonige Bewegungstendenz des dissonanten Klangs.«

40 Adorno, *Vers une musique informelle*, 515: »Wie der Illusion des Natürlichen in der Kunst, hätte man des Aberglaubens an eine einsinnige ästhetische Notwendigkeit sich zu entschlagen, der jener Illusion abgeborgt ist. In Kunstwerken waltet keine Naturkausalität.« Vgl. auch ebda., 514: »Erfindet einer neue Techniken und sucht sie zu rechtfertigen, so wird er leicht sie gleichsam naturalisieren, behandeln, als unterständen sie unmittelbar den Gesetzen der gegenständlichen Welt.«

41 Schönberg schrieb vor der Fertigstellung seines op. 16 am 14. Juli 1909 an Richard Strauss, der für die Konzerte der Berliner Hofkapelle Orchesterstücke erbeten hatte: »Es sind kurze Orchesterstücke

Annahme nahe, »die Verwendung der Klangfarbe in op. 16/III [sei] mithin zu werten als ein Versuch, die formbildende Kraft der Tonalität zu ersetzen«.⁴²

Es stellt sich nun die Frage, wie die Klangfarben in op. 16,3 miteinander verknüpft werden. Zu Beginn wird der Akkord *c-gis-b-e¹-a¹* im Abstand einer halben Note in unterschiedlichen Instrumentierungsvarianten (Fl.-Fl.-Kl.-Fag. auf der ersten, E.H.-Trp.-Fag.-Hr. auf der dritten Zählzeit) repetiert. Nur die Bassstimme (Vla., Kb.) changiert im Viertelabstand. Die vier oberen Akkordtöne werden ausschließlich von Bläsern gespielt, wobei der Akkord auf der ersten Zählzeit weicher klingt als der obertonhaltige zweite Akkord. Dieses regelmäßige Pendeln zwischen einer weicheren und einer schärferen Instrumentierungsvariante ist auch an Hand des folgenden Sonagramms (Abb. 8) nachvollziehbar:

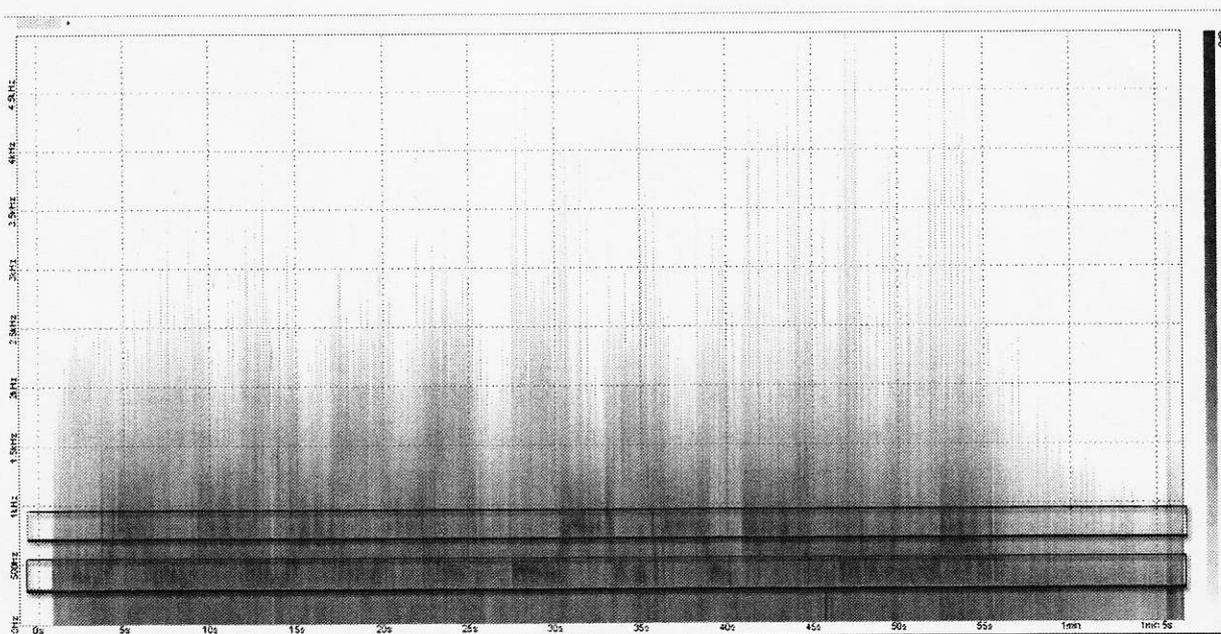


Abbildung 8: Schönberg, Fünf Orchesterstücke op. 16, Nr. 3, Beginn (LPC-Sonagramm⁴³ der Aufnahme mit dem City of Birmingham Orchestra, Dirigent: Simon Rattle; EMI 5758802).

Die beiden Takthälften gehen nach dem Prinzip des »kleinsten Übergangs« im Idealfall⁴⁴ nahtlos ineinander über, sodass der Hörer zunächst annehmen könnte, in op.

(zwischen 1 und 3 Minuten Dauer) ohne zyklischen Zusammenhang. Bis jetzt habe ich 3 fertig, ein 4tes kann höchstens in einigen Tagen dazu kommen und vielleicht werden noch 2 bis 3 nachgeboren [...]. Ich glaube, diesmal ist wirklich unmöglich die Partitur zu lesen. Fast wäre es nötig auf »blinde« Meinung sie aufzuführen. Ich verspreche mir allerdings kolossal viel davon, insbesondere Klang und Stimmung. Nur um das handelt es sich – absolut nicht symphonisch, direkt das Gegenteil davon, keine Architektur, kein Aufbau. Bloß ein bunter ununterbrochener Wechsel von Farben, Rhythmen und Stimmungen«. http://www.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=6583 (letzter Zugriff 10.7.2013)

42 Pfisterer, *Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg*, 192.

43 Die Spektralanalyse in der *Linear Predictive Coding*-Darstellung wurde von Christoph Reuter (Universität Wien) durchgeführt.

16,3 resultierten Übergänge logisch aus den Gegebenheiten des Klanges selbst. Im Folgenden erweist sich jedoch, dass dieser Schein einer »organischen Klangverkettung« mit Hilfe herkömmlicher kompositionstechnischer Mittel »veranstaltet« wird: Ab Takt 3 geht aus einer Stimmführungsbewegung (kleine Sekund aufwärts, große Sekund abwärts), die zunächst in der zweiten, danach auch in der ersten, vierten, dritten und fünften Stimme auftritt (diese Reihenfolge 2-1-4-3-5 wird im weiteren Verlauf zumeist beibehalten), ein engschrittiges Auf- und Abwärtsgleiten hervor, das in Takt 11 in den einen Halbton tiefer liegenden Akkord *b-g-b-es¹-as¹* mündet. Im darauffolgenden Abschnitt (T. 12–31) führt ein Kanon mit einer engführungsartigen Verdichtung der Einsatzabstände in eine zusehends komprimierte Klangabfolge. Der Höhepunkt ist kurz vor der »Reprise« erreicht, wo die Klänge einander bis zur Unkenntlichkeit durchdringen.⁴⁵

Insgesamt lässt sich daher feststellen, dass auch in op. 16,3 die Klangfarbenlogik letztlich nicht auf einer Selbstentfaltung der Klänge beruht. Kanon und Engführung sind als traditionelle Kompositionstechniken bekannt. Auf der Grundlage dieses überlieferten Handwerks wird ein Ineinander von Klangfarbe, Harmonik und Stimmführung in einen Prozess transformiert. Im Endergebnis sind die Spuren des Handwerks verwischt, die Nahtstellen kaschiert: In der Wahrnehmung herrscht erneut der »Schein des Organischen«.

VII

Diese Beobachtungen lassen sich auch auf Fragen der musikalischen Form ausdehnen. Dazu einige kurze Bemerkungen:

In seinen Ausführungen zur Klangfarbenmelodie brachte Schönberg 1951 auch die Form ins Spiel: Klangfarbenmelodien sollten eine »konstruktive Einheit [...] von unbedingter Selbständigkeit«⁴⁶ bilden. Eine Form, in der Klangfarbenmelodien Platz

44 Die »ideale Interpretation« skizziert Schönberg in einer Fußnote, die er auf Seite 1 der Partitur abdrucken ließ und in der er größten Wert darauf legt, dass die Klänge kontinuierlich ineinander übergehen: »Der Wechsel der Akkorde hat so sacht zu geschehen, daß gar keine Betonung der einsetzenden Instrumente sich bemerkbar macht, so daß er lediglich durch die andere Farbe auffällt.« Diese Bemerkung erinnert an ähnliche Interpretationshinweise bei György Ligeti, z.B. in *Lux Aeterna* (1966) für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella.

45 Für weitere analytische Details vgl. Haselböck, *Zur Klangfarbenlogik in Schönbergs Orchesterstück op. 16/3*.

46 Gleichlautender Brief Schönbergs an Josef Rufer und Luigi Dallapiccola vom 19.1.1951 (Rufer, *Noch einmal Schönbergs opus 16*, 367 und Schmusch, *Klangfarbenmelodie*, 229): »Aber das sind noch keine Melodien, sondern Einzelercheinungen innerhalb einer Form, der sie untergeordnet sind. Melodien werden es, wenn man Gesichtspunkte fände, sie so anzuordnen, dass sie eine konstruktive Einheit bilden, von unbedingter Selbständigkeit, eine Organisation, die sie nach ihren Eigenwerten verbindet. Ich hätte nie daran gedacht etwa die alten Formen, dreiteiliges Lied, Rondo oder Durchführung dafür in Betracht zu ziehen. In meiner Vorstellung wären solche Formen etwas neues gewesen, für das es

finden, dürfe nicht alten Modellen wie etwa der dreiteiligen Liedform nachempfunden, sondern müsse von innen heraus aus der Eigenart der Klangfarbe entwickelt werden.

Nun steht jedoch die formale Anlage von op. 16,3 in einem seltsamen Widerspruch zu dieser Aussage. Sie erinnert ausgerechnet an die dreiteilige Liedform, deren Verwendung Schönberg im Zusammenhang mit klangfarblichen Experimenten kritisiert hatte. In op. 16,3 fügen sich Klang und Form also nicht »logisch« ineinander, sondern bilden eine zwiespältige Einheit. Die klar gegliederte Form bildet, so ließe sich vermuten, ein kompensatorisches Gegengewicht zur experimentellen Formung der klanglichen Details.

Dieser Zwiespalt zwischen Klang und Form ist auch in den frühen Werken von Grisey und Murail anzutreffen. Im spektralen Komponieren wirkte zwar der serielle Traum vom formalen Ganzen nach, der durch immer raffiniertere Methoden, das Innenleben der Klänge zu analysieren sowie Klänge beliebig zu dehnen oder zu stauchen, am Leben gehalten wurde. Zugleich fehlte den Spektralistern der 1970er und frühen 1980er Jahre aber noch das notwendige technische Instrumentarium, um die »Architektur des Klanges« schlüssig in eine »Architektur der Zeit«⁴⁷ zu transformieren. Das Klanginnere wurde nicht auf der Grundlage dynamisch-horizontaler, sondern statisch-vertikaler Spektralanalysen auf die Form projiziert. Für die Problematik der Relation Klangfarbe/Form, die Schönberg als zentral erkannt hatte, standen daher noch keine Lösungsansätze bereit.⁴⁸ Ein Beispiel: In Griseys *Partiels* beruht die formale Gliederung auf den statischen Proportionen des Posaunenspektrums.

Sowohl in Werken der freien Atonalität als auch der frühen Spektralmusik besteht somit ein ungeschlichtetes Spannungsverhältnis zwischen Klang und Form. Die Verkettung der Formteile ist nur zum Schein mit der Eigenart der Klänge akkordiert. Nun könnte man zu Recht fragen: Warum wird dieser »Schein des Organischen« überhaupt inszeniert?

VIII

In diesem Zusammenhang sei an eine Diskussion erinnert, die unter dem Titel »Sinn versus Sinnsubversion« subsumiert werden könnte, und die in den letzten Jahrzehnten

noch keine Beschreibung gibt, weil sie ja noch nicht existieren.« (Siehe auch http://schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=7770, letzter Aufruf 6.8.2013.)

47 Tristan Murail in Murail/Michel, *Entretien*, 30.

48 Erst in den 1990er Jahren basierten Werke wie Murails *L'Esprit des dunes* (1994) für elf Instrumente und Elektronik auf einer detaillierten Analyse der zeitlichen Evolution der spektralen Teiltöne. Hier ist Schönbergs Zukunftsvision von Klangfarbenmelodien als konstruktiver Einheit »von unbedingter Selbständigkeit« (siehe oben) offenbar Realität geworden: Die Form wird in *L'Esprit des dunes* in direkte Relation zur zeitlichen Evolution der spektralen Teiltöne gesetzt. Damit war jedoch die immer mehr als vordringlich erkannte Frage, wie sich diese scheinbar perfekte Ineinssetzung von Klang und Form zur Wahrnehmung verhalte, nicht gelöst.

vor allem im deutschen Sprachraum unter Philosophinnen und Philosophen wie Andrea Menke, Martin Seel, Ruth Sonderegger, Albrecht Wellmer und anderen intensiv geführt wurde. In dieser Debatte wurde immer wieder auf die Problematik einer einseitigen Festlegung auf formal-strukturelle oder hermeneutische Auslegungen von Kunstwerken hingewiesen:

Das Spiel von Wiederholung, Variation und Kontrast, von Setzung und Fortsetzung usw. kann Motive, Themen, rhythmische Figuren und Strukturen, harmonische und kontrapunktische Konstellationen, Klänge und Klangtexturen betreffen. Seine Analyse zielt nicht auf die Entzifferung eines Sinnzusammenhangs, sondern auf das Durchsichtigmachen eines strukturellen Zusammenhangs bzw. die Beschreibung von Klangtexturen. [...] Man könnte deshalb von einer »anti-hermeneutischen« Perspektive aufs Musikwerk sprechen, die zu jeder genuin musikalischen Erfahrung deshalb hinzugehört, weil das Spiel mit Identität und Differenz – wie schon die Wortspiele und Reimspiele von Kindern – primär nicht auf die Konstitution von Sinn, sondern eher auf dessen Subversion, das heißt auf ein sinnsubversives Spiel von Klängen, Rhythmen, materialen Ähnlichkeiten und Kontrasten gerichtet ist. [...]

Demgegenüber besteht der Ansatzpunkt hermeneutischer, das heißt sinnorientierter Deutungen von Musik darin, daß Musikwerke [...] in eigentümlicher Weise an der Welt kommunizierbaren Sinns teilhaben und insofern immer auch auf Außermusikalisches verweisen, einen »Weltbezug« haben oder ein »Weltverhältnis« artikulieren. Musik, wie alle Kunst, die uns etwas »angeht«, ist nicht nur sinnsubversiv, sondern zugleich sinnbildend. Sie »bedeutet«, indem sie existentiell bedeutsame Gehalte ins Spiel bringt und uns in ein spezifisches Reflexionsverhältnis zu unserem In-der-Welt-Sein versetzt. [...]

In beiden Perspektiven läßt sich [...] ein einleuchtender und kohärenter Begriff eines musikalisch-ästhetischen Zusammenhangs nicht formulieren. Um ein langes Argument kurz zu machen: Der Hermeneutiker wird seine Erfahrung bedeutender Musik am Ende im Sinn einer diskursiv nicht einholbaren (tieferen oder höheren) Erkenntnis bzw. einer im klanglichen Erscheinen der Musik sich zeigenden Wahrheit oder einer durch sie ermöglichten existentiellen Erfahrung deuten müssen; aber damit hat er nur ästhetische und nicht-ästhetische Kategorien in ein zirkuläres Erklärungsverhältnis zueinander gesetzt: Die vom Musikwerk vermittelte tiefere oder existentielle oder geschichtliche Wahrheit oder Erfahrung soll erklären, was seinen spezifisch musikalischen Zusammenhang und was sein Gelungensein ausmacht, und die Erfahrung des Gelungenseins soll diese tiefere Wahrheit oder Erfahrung beglaubigen. Der ästhetische Zusammenhang wird in nicht-ästhetischen Kategorien erläutert und hierdurch zugleich die ästhetische Differenz verspielt. Der Formalist dagegen kann seine Selektion bestimmter Elemente und formaler Relationen als der für ein Musikwerk ästhetisch relevanten nicht begründen, da ein formalistischer Begriff des musikalischen Zusammenhangs überhaupt keine Kriterien einer solchen Selektion in sich enthalten kann [...]. Der Formalist hat daher keine begrifflichen Mittel, um zwischen formal und strukturell komplexen ästhetisch *gelungenen* (Kunst-)Objekten und solchen anderer Art zu unterscheiden. [...]

Beide Versuche, der hermeneutische und der formalistische, den Begriff eines ästhetisch »stimmigen« oder »gelungenen« Gegenstands bzw. den Begriff des ästhetischen Zusammenhangs zu artikulieren, führen daher in eine Sackgasse.⁴⁹

Will man die Begriffe »Klangfarbe« und »musikalische Logik« im Spannungsfeld zwischen Sinn und Sinnsubversion verorten, so liegt es zunächst nahe, die Klangfarbe tendenziell eher als sinnferne, die musikalische Logik aber als sinnnahe Kategorie zu betrachten. Demgemäß umfasste der Begriff »Klangfarbenlogik« beide Pole: Sinn und Sinnsubversion. Im Folgenden sollen daher sowohl sinnnahe als auch sinnferne Aspekte einer klangfarblichen Logik erörtert werden.

Die Herausarbeitung sinnnaher Aspekte klangfarblicher Logik stützt sich zuallererst auf die Subjektivität der Entscheidungsfindung im Entstehungsprozess. Bei der Formung frei atonaler oder spektraler Klangfolgen ermöglicht das konzentrierte Hören auf Nuancen des Klanges eine Auswahl von Komponenten, die »logisch« zu einem zweiten Klang führen. Subjektive Entscheidungen haben eine subjektiv begründete Logik zur Folge.

»Logik« meint hier also nicht notwendigerweise Sinnhaftigkeit im Sinne eines existenziellen Weltbezugs. Denn die Grenzen zwischen einer formal-strukturell und einer hermeneutisch interpretierten Logik sind durchlässig. Einerseits kann die formal-strukturelle Logik nicht auf einen wissenschaftlichen Logikbegriff zurückgeführt werden, sondern erschließt ein weites Feld.⁵⁰ Andererseits kann die hermeneutische Interpretation musikalischer Logik auch mit einer im weitesten Sinn als »musiksprachlich« rezipierten formal-strukturellen Folgerichtigkeit einhergehen.

Klangfolgen, die Resultat eines solchen Prozesses der Entscheidungsfindung sind, sind für den Komponisten daher wohl im weitesten Sinn »logisch«, und zwar insofern, als diese Logik auf Entscheidungen beruht. Es bleibt jedoch die Frage offen, ob der Rezipient diese Entscheidungen hörend nachvollziehen kann.

»Logik« bzw. »Sinnhaftigkeit« kann sich im Prozess des Hörens bei oftmaliger Wiederholung eines bestimmten Typs von Klangverbindungen innerhalb eines Werks, einer Werkgruppe, einer bestimmten Stilrichtung etc. ausprägen. So sind uns z.B. Klangfolgen, die sich auf die »Logik der Ringmodulation« beziehen, heute bereits vertrauter als Hörern der 1960er Jahre. Dazu kommt ein weiterer Aspekt: Elemente wie z.B. an- und abschwellende Klänge verweisen häufig auf eine spezifische Gestik

49 Wellmer, *Das musikalische Kunstwerk*, 156–160.

50 Vgl. Brinkmann, *Arnold Schönberg*, 13: »Doch ist Schönbergs Vorstellung einer »musikalischen Logik« im Gegensatz zu »Balance« und »Zusammenhang« am Phänomen selbst nicht zu fassen. Bezeichnend ist, daß sie mit »innere Notwendigkeit« zusammen genannt wird. [Schönberg, *Briefe*, 111.] Musikalische Logik wäre nicht exakt beweisbar, sondern (als »Folgerichtigkeit«) exemplarisch nachzuvollziehen. So hat Schönberg sie von einem wissenschaftlichen Logikbegriff abgesetzt: »... daß musikalische Logik nicht auf »wenn–so« antwortet, sondern die durch wenn–so ausgeschlossenen Möglichkeiten zu benutzen liebt.« [Schönberg, *Briefe*, 226].«

(vgl. Grisey- und Murail-Analyse) und können – wie auch der Transfer traditionellen kompositorischen Handwerks in klangfarbliche Kontexte (vgl. Schönberg-Analyse) – den Eindruck von Sinnnähe befördern. Als wichtige Faktoren, die die Erfahrung musikalischer Logik als »sinnhaft« auslösen können, lassen sich somit subjektive, auf dem Prozess des Hörens sowie auf der kompositorischen Praxis beruhende künstlerische Entscheidungen benennen.

Damit ist das Verhältnis von Klangfarbenlogik und Wahrnehmung jedoch noch nicht vollständig beschrieben. Die Wahrnehmung von Klangfolgen schließt nicht nur das als »sinnhaft« Erfahrbare ein. Im Schritt von Klang zu Klang – und hier richten wir unsere Aufmerksamkeit auf den Aspekt der Sinnsubversion – kann auch etwas Erschreckendes oder Fremdes zutage treten. Dies zeigt z.B. Griseys spezifische Verwendung des Begriffs »Aura«. Im Gegensatz zu Helmut Lachenmann, der »Aura« als einen Materialaspekt definiert,

der beim physiologischen Wahrnehmungsvorgang immer wieder freiwillig und unfreiwillig Reize durch Assoziation, durch Erinnerung, durch Anklänge an Bekanntes und so außermusikalische Bedeutungszusammenhänge ins Spiel bringt, die unsere ganze Existenz, sozusagen den »ganzen Menschen« betreffen,⁵¹

steht die Aura des Klages, die Sphäre der Differenztöne und Schwebungen bei Grisey für etwas Unbekanntes, das sich jenseits der Sprache und des Sinns befindet⁵², ganz im Sinne von Dieter Mersch, der den Begriff »Aura« mit einem radikal Anderen, das sich ereignet, mit Negativität identifiziert. In manchen Kunstwerken, so Mersch, erweise sich das Gewährte

als ein Unsichtbares. Die Wahrnehmung bleibt im Nichtwahrnehmbaren fundiert, ihre Bedingung ist die Affektion durch den »Entzug«. Der Affekt bezieht sich gleichermaßen aus einem Undarstellbaren, wie es in die Augen springt oder das Ohr angreift und die taktilen Sinne anstachelt. Die Erfahrung des Auratischen nimmt von dort ihren Ausgang. Sie nennt die Weise, wie die Wahrnehmung mit etwas verknüpft ist, das ebenso zufällt wie es unverfügbar bleibt.⁵³

Für den frei atonalen Schönberg und für Grisey waren sinnferne Aspekte von Musik besonders attraktiv. Als Beispiel sei auf die Dominanz des Sinnsubversiven in *Das Verhältnis zum Text* [1912], einem im Almanach *Der Blaue Reiter* veröffentlichten und von Wassily Kandinsky beeinflussten Aufsatz hingewiesen.⁵⁴ Wie Schönberg vertrat auch Kandinsky die Ansicht, nicht das Äußere solle nachgeahmt werden, sondern das

51 Lachenmann, *Über das Komponieren*, 75.

52 Vgl. dazu Grisey, *Structuration des timbres*, 120. Vgl. auch Haselböck, *Gérard Grisey*, 224–226.

53 Mersch, *Ereignis und Aura*, 51.

54 Vgl. Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*.

»Innerlich-Wesentliche«⁵⁵ sei entscheidend. Das Wort sei nicht durch seine äußere Bedeutung geprägt, sondern es sei ein »innerer Klang«.⁵⁶

Ohne sich auf Schönberg (oder Kandinsky) zu beziehen, äußerte sich Grisey auf vergleichbare Weise: »*Beziehung zwischen Text und Musik*: Aufmerksam der *Klanglichkeit* und dem *Rhythmus* der Wörter oder Phrasen mehr als ihrem Sinn folgen. Der Sinn hat wenig Bedeutung.«⁵⁷

Daraus könnte man schließen: Sowohl beim frei atonalen Schönberg als auch bei Grisey werden sinnsubversive Dimensionen der Sprache, aber auch des instrumentalen Klanges im Zeichen einer Utopie gedeutet, die den Rahmen traditioneller Sinnauslegungen überschreitet. Diese utopische Perspektive wird in einer Gegenüberstellung der Schlusspassagen aus Griseys *Structuration des timbres dans la musique instrumentale* und Schönbergs *Harmonielehre* deutlich. Grisey: »Es ist eine Tatsache: Wir stehen dem Unerhörten gegenüber. Viele verhüllen das Gesicht. Andere tauchen und waten verzweifelt. Einige gehen behutsam vorwärts.«⁵⁸ Schönberg: »Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! Wer wagt hier Theorie zu fordern!«⁵⁹

Diese Zeilen dokumentieren: Es ist der Aufbruch ins Unbekannte, der Schönberg 1911 und Grisey 1992 faszinierte – Adorno hätte gesagt: der Versuch, »Dinge [zu] machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind«.⁶⁰

Insgesamt ist die Wahrnehmung von Klangfarbenfolgen in frei atonaler und spektraler Musik somit durch eine multiperspektivische Verflechtung von Sinnnähe und -ferne geprägt. Vor diesem Hintergrund wird nun auch die Rede vom »Schein des Organischen« einsichtig. Wenn, wie in den erörterten Beispielen, Entscheidungen weit in den Bereich des Sinnsubversiven verlagert werden, um den Schein einer klanglichen Selbstentfaltung herzustellen, wenn also organisches Wachstum vorgetäuscht wird, so entsteht eine unmittelbare, direkte und kaum mehr zu entwirrende Verflechtung von Sinn und Sinnsubversion. Der Hörer wird im Ungewissen gelassen, ob er es mit einem organischen Wachstum von Klängen zu tun hat oder mit einem sich innerhalb dieses klanglichen Wachstums artikulierenden kompositorischen Subjekt. Im Rahmen dieses Spannungsverhältnisses greifen die musikalisch-praktische Erfahrung und das Gehör des Komponisten, aber auch jenes des Rezipienten in sinnsubversive Bereiche ein, bewegen sich auf fremdem Terrain und bewirken eine Erweiterung des Sinnfeldes. Die Klangfarbenlogik lässt sich somit als ein Ineinanderwirken sinnhafter und sinn-

55 Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 21.

56 Ebda., 45.

57 Undatierte Tagebucheintragung (Grisey, *Écrits*, 313): »*Rapport texte et musique*: Suivre avec attention la *sonorité* et le *rythme* des mots ou des phrases plutôt que leur sens. Le sens a peu d'importance.«

58 Grisey, *Structuration des timbres*, 120: »C'est chose faite: nous sommes face à l'inouï. Beaucoup se voilent la face! D'autres plongent et barbotent désespérément! Certains avancent prudemment!«

59 Schönberg, *Harmonielehre*, 504.

60 Adorno, *Vers une musique informelle*, 540.

subversiver Perspektiven beschreiben, dessen konkrete Erscheinungsform niemals von vornherein festgelegt ist: In jedem Moment des Entstehungsprozesses eines frei atonalen oder spektralen Musikwerkes ist die Möglichkeit gegeben, den Verlauf in eine andere Richtung zu lenken.⁶¹ Musikalischer Sinn ist daher prozessual zu denken und erfährt im künstlerischen Entstehungs- und Rezeptionsvorgang fortwährend Modifikationen.

Ein ähnliches Spannungsverhältnis zwischen Sinn und Sinnsubversion kennzeichnet nicht nur Klangfolgen, sondern auch Klangprozesse:

Die Komposition von Prozessen steht außerhalb der Gestik des Alltagslebens und erschreckt uns gerade dadurch. Sie ist unmenschlich, kosmisch und beschwört die Faszination des Heiligen und des Unbekannten, so gelangen wir zu dem, was Gilles Deleuze als Herrlichkeit (Glanz) des ES definiert: eine Welt der noch nicht persönlichen Individuationen und der vorindividuellen Sonderbarkeiten. [...] Mit Zeit befruchtet, ist die Musik mit jener Gewalt des Heiligen ausgestattet, von welcher G. Bataille spricht, stumme und sprachlose Gewalten, welche der Klang und sein Werden – vielleicht und nur für einen Augenblick – beschwören und austreiben können.⁶²

Grisey betont hier unmissverständlich, dass für ihn die Komposition von Prozessen zur Sinnsubversion tendiert. Die Wahrnehmung dieser Prozesse ist an den Aspekt der Voraushörbarkeit (frz. »*préaudibilité*«⁶³) gebunden. An den Extrempunkten der Voraushörbarkeit bzw. Nicht-Voraushörbarkeit verliert der Hörer die Fähigkeit, zwischen unterschiedlichen Ereignissen zu differenzieren.

In diesem Zusammenhang ließen sich als Beispiele nicht nur Werke Griseys, sondern auch der Mittelteil aus Schönbergs op. 16,3 anführen. Der anhand des Beginns

61 Eben diese Flexibilität der musikalischen Formbildung hatte Adorno im Sinne, als er auf das Komponieren als »fortschreitenden Prozess der Ganzheit-Bildung« verwies: »Für Musik wäre das organische Ideal nichts anderes als das antimechanische; der konkrete Prozeß einer werdenden Einheit von Ganzem und Teil, nicht ihre bloße Subsumtion unter den abstrakten Oberbegriff und danach die Juxtaposition der Teile. Jene Konkretion jedoch gewährt niemals das Material allein. Von ihm her gelangt man nur zur Subsumtion der Details, nicht zum Werden kraft des musikalischen Inhalts. Derlei Synthesis wird an den Momenten vollbracht; diese synthetisieren nicht sich selber. Gerade dazu aber, zum Werden strikt der Sache an sich, bedarf es des subjektiven Eingriffs oder vielmehr des konstitutiven Anteils des Subjekts an ihrer Organisation, den sie reziprok selbst fordert. Davon hängt, wenn nicht alles trägt, die Zukunft von Musik ab.« (Ebda., 526f.) »Die Perspektive auf solche informelle Musik war schon einmal offen, um 1910.« (Ebda., 497.)

62 Grisey, *Tempus ex machina*, 200; frz., 84: »La composition de processus sort du geste quotidien et par cela même nous effraie. Elle est inhumaine, cosmique et provoque la fascination du Sacré et de l'Inconnu, rejoignant ce que Gilles Deleuze définit comme la splendeur du ON: un mode d'individuations impersonnelles et de singularités préindividuelles [...]. La musique, fécondée par le temps, est investie de cette violence du sacré dont parle Georges Bataille; violence silencieuse et sans langage, que seul le son et son devenir peuvent, peut-être et pour un instant seulement, évoquer et exorciser.«

63 Grisey, *Devenir du son*, 31.

beschriebene Einsatzabstand der Stimmführungsbewegungen verdichtet sich hier bis zu einem Sechzehntel, und in Takt 29 wird in einem »Klangkonglomerat« der Höhepunkt des Verdichtungsprozesses anvisiert. In dieser absteigenden »Klanggeste« sind die Klangfolgen nicht mehr einzeln hörend nachvollziehbar.

Solche extremen Verdichtungsprozesse müssen jedoch nicht zwangsläufig als »sinnsubversiv« wahrgenommen werden. Nicht nur im Entstehungs-, sondern auch im Rezeptionsprozess von Musik spielt die Subjektivität (un-)bewusster Entscheidungen eine Rolle. So könnte z.B. die eben beschriebene absteigende Bewegung in Takt 29 von op. 16,3 mit Resignation oder verinnerlichter Zurücknahme assoziiert und auf diese Weise mit Sinn belegt werden. In Griseys letztem Werk, den *Quatre chants pour franchir le seuil* (1996–98), könnten die absteigenden Instrumentalphrasen im Zusammenhang mit der Textstelle »mourir« mit der traditionellen Leidensfigur »passus durisculus« bzw. die dunklen Instrumentalfarben mit Requiemsvertonungen vergangener Jahrhunderte assoziiert werden, und dies, obwohl Grisey laut eigener Aussage beabsichtigt hatte, Klang und Sinn getrennt voneinander zu behandeln.⁶⁴ All dies zeigt die intrikate Relation zwischen Sinn und Sinnsubversion, deren fragile Balance im Kompositions- und Rezeptionsprozess immer wieder aufs Neue herzustellen ist.

Nun wird verständlich, dass die »Zukunftsphantasie«, Klangfarben- und Klanghöhenfolgen äquivalent aufzufassen, klangsinliche, abstrakte und sinnhafte Aspekte im Begriff der Klangfarbenmelodie zu umfassen und so Intellekt und Emotion ineinander zu verschmelzen, auf Schönberg, dessen Musikverständnis in vielfacher Weise durch ein »Zögern zwischen Klang und Sinn«⁶⁵, zwischen Faszination und Misstrauen hinsichtlich der Erfahrung der sinnlichen Präsenz von Musik bestimmt war, eine starke Anziehungskraft ausübte. Das Komponieren und Hören von Klangfarbenmelodien umfasst sowohl ein passives Lauschen, das »nicht auf ein Hören *mit den gängigen Hörregistern* aus ist«⁶⁶ und sich darauf einlässt, die transitive Gegenwart des Klangs

64 Vgl. eine Tagebucheintragung vom Juli 1996 (Grisey, *Écrits*, 326): »En composant la structure et la forme du mouvement »De qui se doit ...« des Chants de Mort et d'Éternité [ursprünglich vorgesehener Titel für das später *Quatre chants pour franchir le seuil* benannte Werk] ... Voir s'il est possible de dissocier la mélodie ou le geste vocal du texte qu'elle met en son: Echo à la dissociation déjà opérée dans *L' Icône* entre la voix et le son, sorte de reflet de la situation de l'homme et du cosmos: fusion, harmonie ou indifférence, lutte stérile. Si je compose un opéra, faire advenir l'enjeu et le tragique non des situations externes des voix entre elles mais du rapport des voix et du son cosmique. Pour signifier le temps humain, face (ou dans ou porté par ou rebelle) au Temps cosmique, rien ne vaut la voix humaine toujours radicalement autre par rapport aux sons instrumentaux ou électroniques. La voix comme radicale altérité. Pourtant elle émet des sons elle aussi.«

65 Vgl. den Titel des Aufsatzes von Nikolaus Urbanek, *Vom Zögern der Wiener Schule zwischen Klang und Sinn*.

66 Vgl. Boehler, *Das Timbre des Denkens*, 24: »Klar wird, dass ein *mit Bedacht vollzogenes Lauschen* nicht auf ein Hören *mit den gängigen Hörregistern* aus ist. Verlangt das Horchen vom Hörenden doch die Bereitschaft, sich den Sinn des Gehörten nicht einfach vor[zust]ellen, sondern, durch ein nochmaliges genaues Hineinhören, von außen her rezeptiv vorgeben zu lassen.«

hörend zu vergegenwärtigen, als auch ein aktives, entscheidungsfreudiges Hinhören, das die Eingliederung zunächst fremd anmutender Klangereignisse in eine im weitesten Sinn »logische« Abfolge vornimmt. Dieser Vielfalt von Wahrnehmungshaltungen zwischen Vernehmen und Lauschen⁶⁷ kommt wohl eine zentrale Bedeutung zu, wenn es darum geht, sich ernsthaft auf das Verhältnis zwischen Klang und Zeit einzulassen.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Vers une musique informelle* [1961], in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (Gesammelte Schriften 16), Frankfurt: Suhrkamp 1978, 493–540.
- Boehler, Arno: *Das Timbre des Denkens. Was heißt uns hören, wenn wir denken?*, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke 2011, 11–26.
- Borio, Gianmario: *Zur Vorgeschichte der Klangkomposition*, in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke 2011, 27–43.
- Boulez, Pierre: *Schönberg ist tot* [1951], in: *Anhaltspunkte. Essays*, hrsg. von Josef Häusler, Stuttgart: Belser 1975, 288–296; frz.: *Schoenberg est mort*, in: *Relevés d'apprenti*, hrsg. von Paule Thévenin, Paris: Seuil 1966, 265–274.
- Brinkmann, Reinhold: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 7), Wiesbaden: Steiner 1969.
- Dufourt, Hugues: *Musique spectrale* [1979], in: *Wien Modern 2000: Elektronik – Raum – musique spectrale*, hrsg. vom Wiener Konzerthaus, Saarbrücken: Pfau 2000, 88–90; frz. in: *Musique, pouvoir, écriture*, Paris: Christian Bourgois 1991, 289–294.
- Grisey, Gérard: *Devenir du son* [1978/86], in: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong, Paris: Éditions MF 2008, 27–33.
- *La musique, le devenir des sons* [1982], in: ebda., 45–56.
- *Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit*, in: Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart 3 (1982–83), 190–202; frz. *Tempus ex machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*, in: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong, Paris: Éditions MF 2008, 57–88.
- *Structuration des timbres dans la musique instrumentale* [1991], in: ebda., 89–120.
- *Vous avez dit spectral?* [1998], in: ebda., 121–124; engl. *Did you say spectral?*, in: *Spectral Music. Aesthetics and Music*, in: *Contemporary Music Review* 19,3 (2000), 1–3.
- *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong, Paris: Éditions MF 2008.
- Haselböck, Lukas: *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Freiburg: Rombach 2009.
- *Zur Klangfarbenlogik in Schönbergs Orchesterstück op. 16/3*, in: *Kürzen. Gedenkschrift Manfred Angerer*, hrsg. von Wolfgang Fuhrmann, Ioana Geanta, Markus Grassl, Dominik Šedivý, Druck in Vorbereitung.

67 Vgl. Nancy, *Zum Gehör*, 9: »Hören, zuhören, lauschen [*l'écoute*], ist die Philosophie dessen fähig? Oder aber [...] hat die Philosophie nicht von vornherein und zwangsläufig dem Hören etwas übergeordnet oder es durch etwas ersetzt, das eher zur Ordnung des *Vernehmens* [*entente*] gehört?« Dieser Opposition zwischen Klang und Sinn folgend, beschreibt Nancy zwei unterschiedliche Hörhaltungen: Im Unterschied zu *entendre* (den Sinn verstehen, »vernehmen«) bedeute *écouter* (*être à l'écoute*) »ganz Ohr sein, auf Empfang sein, so wie man sagt »auf der Welt sein« (ebda., 12). Vernehmen und Lauschen sind jedoch nicht strikt voneinander getrennt, sondern durchdringen einander: »In jedem Sagen [...] gibt es Vernehmen, und im Vernehmen selbst, an seinem Grunde, ein Horchen.« *Écouter* heißt »gespannt sein hin zu einem möglichen Sinn, der folglich nicht unmittelbar zugänglich ist.« (Ebda., 13.)

- Holtmeier, Ludwig/Linke, Cosima: *Schönberg und die Folgen*, in: *Adorno-Handbuch*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart: Metzler 2011, 119–139.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli 1952.
- Lachenmann, Helmut: *Über das Komponieren* [1986], in: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, 73–82.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt: Suhrkamp 2002.
- Mosch, Ulrich: *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' Le Marteau sans maître*, Saarbrücken: Pfau 2004.
- Murail, Tristan: *Die Revolution der komplexen Klänge* [1980], in: *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke 2011, 103–118; frz.: *La révolution des sons complexes*, in: *modèles & artifices*, hrsg. von Pierre Michel, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2004, 11–30.
- *Questions de cible* [1989], in: *modèles & artifices*, hrsg. von Pierre Michel, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg 2004, 45–74; auch in: *Entretiens* 8 (1989), 147–174.
- Murail, Tristan/Michel, Pierre: *Entretien avec Tristan Murail*, in: *Tristan Murail*, hrsg. von Peter Szendy, Paris: L'Harmattan/ IRCAM 2002, 29–58.
- Nancy, Jean-Luc: *Zum Gehör*, Zürich/Berlin: diaphanes 2010.
- Nowak, Adolf: *Musikalische Logik*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, 38. Auslieferung, 2004/2005.
- Pfisterer, Manfred: *Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg*, Neuhau- sen: Hänssler 1978.
- Roederer, Juan G.: *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik*, Berlin: Springer 1977.
- Rufer, Josef: *Noch einmal Schönbergs opus 16*, in: *Melos* 36/5 (1969), 366–368.
- Schmusch, Rainer: *Klangfarbenmelodie*, in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* (Handwörterbuch der musikalischen Terminologie Sonderband 1), hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Steiner 1995, 221–234.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre* [1911], Wien: Universal-Edition 1997.
- *Das Verhältnis zum Text* [1912], in: *Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt: Fischer 1992, 9–13.
- *Probleme der Harmonie* [1927], Ms., www.schoenberg.at/schriften/T69/T69_12/T69_12_3r.jpg [letzter Zugriff 9.7.2013]; engl. *Problems of Harmony*, in: *Style and Idea*, hrsg. von Leonard Stein, London: Faber and Faber 1984, 268–287.
- *Anton Webern: Klangfarbenmelodie* [1951], in: Christian Martin Schmidt: *Für Schönberg sind Klangfarbenmelodien immer eine Zukunftsmusik geblieben*, in: *Arnold Schönberg – Neuerer der Musik. Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien: Lafite 1996, 108–113.
- *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz: Schott 1958.
- Schubert, Giselher: *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8* (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 59), Baden-Baden: Koerner 1975.
- Sedes, Anne: *French Spectralism. From the Frequency to the Temporal Domain: Analysis, Models, Synthesis ... and Future Prospects*, in: *The Foundation of Contemporary Composition* (New Music and Aesthetics in the 21st Century 3), hrsg. von Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim: Wolke 2004, 118–129.
- Urbanek, Nikolaus: *Vom Zögern der Wiener Schule zwischen Klang und Sinn*, in: *Musiktheorie* 26/1 (2011), 55–68.
- Wellmer, Albrecht: *Das musikalische Kunstwerk*, in: *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, hrsg. von Andrea Kern und Ruth Sonderegger, Frankfurt: Suhrkamp 2002, 133–175.
- Wilson, Peter Niklas: *Unterwegs zu einer »Ökologie der Klänge«: Gérard Griseys »Partiels« und die Ästhetik der Groupe de l'Itinéraire*, in: *Melos* 50/2 (1988), 33–55.