

Form, Struktur und sinnliche Erfahrung*

Fabien Lévy

Musik als kognitive Zeiterfahrung

Musik wird häufig definiert als »Klangkunst« oder »Zeitkunst«. Angemessener ist es jedoch, sie – mit einer Formulierung Helmut Lachenmanns – als »existenzielle *Erfahrung*« von Zeit zu charakterisieren, einer Zeit, die gestaltet wird durch kognitive Zeichen klanglicher Natur. Musik ist die Erfahrung subjektiver Zeit, einer Zeit, die sich zusammenzieht, dehnt, profiliert, glättet, die vorwegnimmt oder überrascht. Aus dieser Perspektive gesehen ist Musik eine *Erfahrung* und keine *Essenz*; das Werk besitzt kein objektives Wesen, kein »neutrales Niveau«. ¹ Es nimmt allererst Gestalt an in den mehr oder weniger kognitiven Rezeptionsvorgängen des Komponisten, des Interpreten und des Zuhörers.

Edmund Husserl ² hat gezeigt, dass die Rezeption eines Zeitobjekts sich nicht auf den Augenblick seiner Präsenz beschränkt. Sie ist vielmehr beeinflusst durch die »Retention« eines Vergangenen (ein Rückbezug, der primär oder sekundär sein kann, je nachdem ob das Vergangene noch in der Wahrnehmung nachhallt oder bereits erinnerungsvermittelt ist) und gleichzeitig durch »Protention«, d.h. durch die Vorwegnahme eines Zukünftigen: Diese Verbindung von Retention und Protention bestimmt die Wahrnehmung eines jeden »Jetzt«.

Die Gestaltung, die die Zeit in einem musikalischen Werk erfährt, weist indessen einige Besonderheiten auf:

- Die Konfrontation mit der Gegenwärtigkeit einer Musik ist, wie Vladimir Jankélévitch betont hat ³, eine einzigartige und unaussprechliche Erfahrung von Zeit, die aber nicht die Erfahrung des Realen völlig umwirft. Dies ist die »ästhetische Erfahrung«.
- Gleichzeitig ist diese Erfahrung kognitiv, ohne semantisierbar zu sein: Wir nehmen ein Werk nicht als ein ununterbrochenes akustisches Signal wahr, sondern als eine hochdifferenzierte Folge rezeptiver Semiosen. Unser Gehirn komprimiert und interpretiert diese, um die Terminologie der AI-Forschung zu benutzen, mit Hilfe unbewusster kognitiver Schemata. Ein Beispiel: In einer kodifizierten musikalischen »Sprache« wie der tonalen nehmen wir die Stufenfolge V–VI als Trugschluss wahr, weil wir als westlich geprägte Hörer dieses Klangsignal mit unserer internalisierten Hörerfahrung harmonischer Funktionen komprimieren und interpretieren (selbst wenn wir sie nicht benennen können) und weil gleichzeitig unser Gehirn ein Schema vorwegnimmt (hier den Ganzschluss V–I), das tatsächlich aber von der Klangwirklichkeit verweigert wird.

Angemerkt sei, dass diese kognitivistische Beschreibung von Rezeptionsmechanismen geeignet ist, die Wahrnehmung von gestalteter musikalischer Zeit präziser zu definieren und zu kategorisieren: Überraschung »durch Induktion« oder »durch Analogiebildung« (abhängig von dem

* Mein herzlicher Dank geht an den Übersetzer Hans Hendrik Wielgosz für seine Übertragung des französischen Originaltextes ins Deutsche.

1 Vgl. zum Begriff des »niveau neutre« Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris 1975, S. 50ff.

2 Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. von Martin Heidegger, Tübingen 1900.

3 Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris 1961.

- 4 Vgl. zu diesen Kategorien Fabien Lévy, *Complexité grammatologique et complexité apercptive en musique: Étude esthétique et scientifique du décalage entre pensée de l'écriture et perception cognitive des processus musicaux sous l'angle des théories de l'information et de la complexité*, Diss., EHESS, Paris 2004, S. 251–271.
- 5 Wenngleich einige Komponisten im Misstrauen gegen diese europäische Konzeption von Kunstmusik auch eine gegenteilige Haltung einnehmen – im »easy listening« etwa.
- 6 Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge / New York 1977. Vgl. auch ders., *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge / New York 1987.

kognitiven Niveau der komprimierten Schemata), Adaptions- und Lernmechanismen auf verschiedenen Ebenen: »unmittelbar exakt«, »allmählich exakt«, »annähernd«, »allmählich annähernd« oder »allmählich ungefähr annähernd«, entsprechend der Lernfähigkeit des Hörers inmitten neuer Informationsketten.⁴ Die Analyse musikalischer Zeiterfahrung anhand von Kategorien der Einzigartigkeit und der kognitiven Schärfe erlaubt es zugleich, die theoretische Unterscheidung zwischen »Unterhaltungsmusik« und »Kunstmusik« mit ihren je denkbaren Zwischenstufen genauer zu bestimmen. Tatsächlich besteht die Funktion von Unterhaltungs- und Hintergrundmusik darin, die Wahrnehmung eben nicht allzu sehr zu unterhalten, sie nicht abzulenken von den Informationsquellen, die sie begleitet (Liedtexten, Filmbildern und -plot, Tanz, Gespräch etc.). Die sogenannte »Kunstmusik« hingegen bietet idealerweise eine einzigartige, intellektuell anspruchsvolle und hochdifferenzierte Erfahrung von Zeit an sich.

Form und Struktur

Dieser geistige Anspruch der musikalischen Erfahrung wurde von den Schöpfern »absoluter Musik« im allgemeinen als historische Verpflichtung verstanden.⁵ Es sind, so scheint es, der spezifische Status des *Autors* und der singuläre Status der *Schrift* in der westlichen Kultur, die in der Folge dazu führten, dass der geistige Anspruch von der sinnlichen Form auf die analytische Struktur übertragen wurde. Tatsächlich führt der Begriff des Autors den der *Singularität* – als Stimulanz – mit sich. Die westliche Notation ist einzigartig, da sie in drei unabhängige Parameter getrennt ist (Tonhöhe, Dauer, Dynamik), da jeder Parameter in diskrete Alphabete geteilt ist, und da sie vollständig ist, d.h. kein weiteres Alphabet benötigt, um die musikalische Hauptinformation zu bezeichnen. Diese Eigenschaften der westlichen musikalischen Schrift implizieren die Distanz zwischen dem Autor und seiner »Spur« (die »Différance« Derridas), das »Einfrieren« und Entzeitlichen des schöpferischen Akts, die Möglichkeit eines zeitlich verschobenen Blicks, die Unterteilung in segmentierte und von einander unabhängige Fragestellungen (Descartes' zweite methodische Regel) und, wie der Anthropologe Jack Goody zeigt⁶, die Möglichkeiten des Auflistens, der Hierarchisierung und Abstraktion, die zur Rationalisierung des je geschriebenen Gegenstands selbst führen.

Strukturen (die in der Musiktheorie oft »Formen« genannt werden, was zur wechselseitigen Entwertung der Begriffe führt) und sinnliche Formen transportieren allerdings unterschiedliche Ausprägungen von geistigem Anspruch und von Komplexität. Sicherlich ist Wahrnehmung kognitiv, und das Ohr registriert durchaus die Analogien, die Kehren, die Variationen, die Kontraste und die Umleitungen innerhalb einer Struktur. Dennoch hatte Henri Bergson eine zu mechanistische Konzeption von Zeitwahrnehmung kritisiert, die sich darauf beschränkt, aufeinander folgende, stabile, mit sich selbst identische, einander äußerlich bleibende Zeiteinheiten zu beschreiben. Die Autonomisierung der Gegenstände auf

dem Papier vernachlässigt ihr Protentions- und Retentionspotential und ihre Fähigkeit, miteinander zu interagieren. Die Struktur ist Objekt des analytischen Verständnisses von isoliert betrachteten kognitiven Zeichen zum Zwecke späterer Interpretation, während die Form das perzeptive Verständnis der in ihrem Zusammenhang interpretierten Gegenstände umfasst – mit ihren Interaktionen, ihrem Netz von Retention und Protention und ihrer eigenen Gewaltsamkeit.

In den 1970er Jahren entwickelte sich als Reaktion auf die weitverbreiteten Methoden des Strukturalismus in zahlreichen Wissensbereichen (Ökonomie, Anthropologie, Linguistik, Musik...) eine analytische Tendenz, die der Philosoph François Dosse als »Rückkehr zum sinnlichen Objekt« bezeichnet.⁷ Vor allem die Psychoakustik, die Kognitionswissenschaften und die Semiologie haben den Komponisten und Musiktheoretikern vielfältige Modelle und Analogien bereitgestellt. Leonard B. Meyer⁸ hat sich seit den 1950er Jahren von der Gestalttheorie inspirieren lassen, um die Analyse musikalischer Formen an der Frage nach der Spannung zwischen bestätigter und unterlaufener Erwartungshaltung während des Hörvorgangs auszurichten. Eugene Narmour⁹ entwickelte daraus Ende der 1970er Jahre sein Modell von Implikation und Realisation des Hörens. Zur gleichen Zeit erweiterte in der französischen Musikwissenschaft der Begriff der »Dreiteilung« (frz.: »Tripartition«) von Molino/Nattiez¹⁰ die Möglichkeiten analytischen Werkverständnisses um die Betrachtungsweise der Genese (*poietisches* Niveau), des *neutralen* Niveaus und der Rezeption (*ästhetisches* Niveau) des Werks.

Parallel dazu fand bei einigen Komponisten etwas statt, was man die »Reintegration des sinnlichen Gegenstands« in ihre Kompositionstechniken nennen könnte, eine Oppositionshaltung gegenüber der Musik der 1950er und 60er Jahre, die ihnen in exzessiver Art fokussiert zu sein schien auf die reine Betrachtung der Struktur, manchmal zu Ungunsten der Perzeptivität. Diese Komponisten imaginierten Kompositionsverfahren, die mit dem Zeitverlauf spielen, mit der Wahrnehmung selbst durch Antizipation und Überraschung. In der sogenannten (und etwas ungeschickt so genannten) »spektralen« Musik, insbesondere in den Werken von Gérard Grisey, wird die Form nicht nur nach komplexen Spannungs- und Entspannungsprinzipien aus dem Material abgeleitet, sondern sie bildet mit ihm zusätzliche Analogien in der engen Bezugnahme von Mikro- und Makrostruktur. Steve Reich seinerseits synthetisiert die Klangflächen von Morton Feldman mit der minimalistischen Repetitorik von Terry Riley und erschafft so eine Musik mit gerichtetem Zeitverlauf. In den ersten Werken von Steve Reich so wie bei einigen von Gérard Grisey verwendeten Verfahren scheint es dem Hörer, als ob der Komponist ein Stück schreibe, während es *sich selbst* komponiert – als wenn der Hörer dem Schöpfer dabei über die Schulter schaue, wie er in Realzeit sein Material entstehen lässt.

Diese poststrukturalistischen theoretischen und kompositorischen Herangehensweisen hatten das Verdienst der Klarheit und der prinzipiellen Reintegration der Wahrnehmung in den Kompositionsprozess, der Rückführung des »Ästhetischen« in das »Poietische«. Dennoch lehnten

- 7 François Dosse, *Histoire du structuralisme*, Bd. 2, Paris 1992, S. 256. Vgl. auch Fabien Lévy, »Le tournant des années 70: De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception«, in: Danielle Cohen-Levinas (Hg.), *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, Paris 2004, S. 103–133 (die Druckversion enthält zahlreiche Fehler der Herausgeber. Eine fehlerfreie Version unter: <http://www.fabienlevy.net/Documents/pdf/tournant70.pdf>). Vgl. auch Fabien Lévy, »Trente ans d'évolution des théories économiques à l'épreuve des faits«, in: *Cahiers de Sociologie et de Démographie Médicale* 34 (1994), Heft 4, S. 281–296.
- 8 Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956.
- 9 Eugène Narmour, *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago 1977; ders., *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*, Chicago 1990. Allerdings bezieht Narmour sein Antizipationsmodell auf das Zeichen an sich (Analyse der Tonfolge, der Intervallrichtungen), d.h. auf das musikalische Material auf lokaler Ebene (Idiostruktur) und genereller Ebene (Stilstruktur) unabhängig vom Hörkontext. Es handelt sich bei Narmour eher um eine allgemeine Theorie des Stils als der Wahrnehmung und der Form.
- 10 Jean-Jacques Nattiez, *Fondements* (wie Anm. 1), passim.

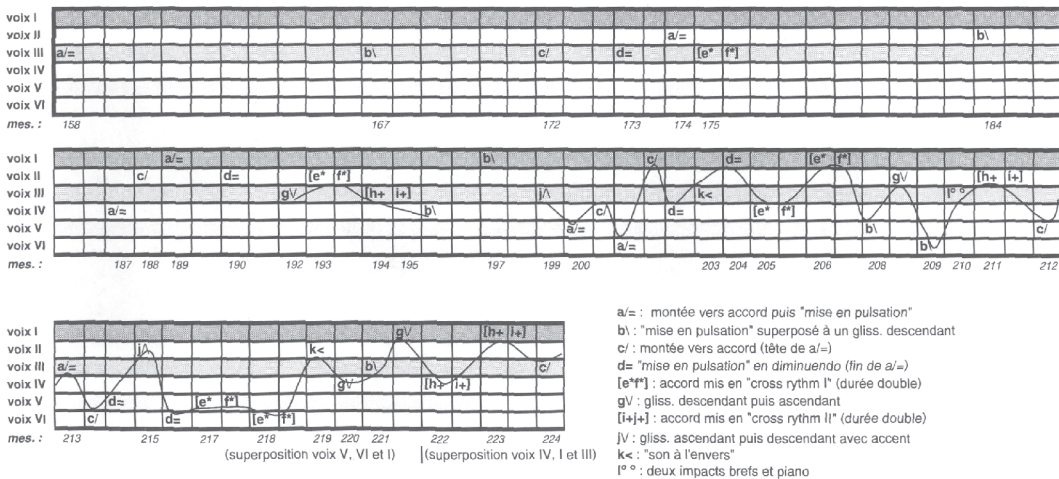
sich diese neuen Tendenzen, indem sie analytisch mit den Mechanismen von Wahrnehmung umgingen, gelegentlich zu sehr an ein mechanistisches Verständnis von Zeit an, was dazu führen konnte, die klanglichen Gegebenheiten zu reduzieren auf eindimensionale Einheiten ohne ein Gegenüber, ohne gegenseitiges gewaltsames Einwirken – ohne »Rhizom«. Darüber hinaus bargen die Zeitkonzeptionen, die sich aus diesen Verfahren entwickelten, das Risiko von Erstarrung oder gar Normierung im Hinblick auf die verschiedenen Perzeptionskategorien. Eine Vielzahl von Arbeiten zum Thema der musikalischen Psychoakustik haben in diesem Zusammenhang normative und universalisierende Modelle des Hörens entwickelt, in ihrer wissenschaftlichen Gültigkeit gedeckt durch Modellbildung oder durch Umfrageerhebung (was allerdings im ersten Fall lediglich die gehaltserweiternde (sog. »ampliative«) Logik induktiver Schlüsse bestätigt und im zweiten Fall nichts weiter als den ähnlichen kulturellen Hintergrund von Probanden und Fragesteller feststellt).¹¹

11 Näheres zu dieser epistemologischen Kritik bei Fabien Lévy, »Plaidoyer pour une oreille subjective et partisane. Une approche »pythagoricienne« de la perception culturelle des intervalles«, in: Antonia Soulez / Jan Sebestik / François Schmitz (Hg.), *Musique, rationalité, langage: l'harmonie du monde au matériel* (Cahiers des philosophies du langage 3), Paris 1998, S. 43–71.

Was die neuen Kompositionsmethoden jener Zeit betrifft, so reduzierten die Komponisten häufig das Begriffspaar »Spannung/Entspannung« auf »harmonisch/inharmonisch« oder auf »Wiederholung/Bruch«. *Partiels* (1975) von Gerard Grisey beispielsweise, ein Meisterwerk hinsichtlich der Möglichkeiten neuer Idiome, die es eröffnet, scheitert, so scheint mir, im Hinblick auf die Form, die man als unterteilt wahrnimmt, während die Struktur des Werks im Gegenteil gedacht ist als Abfolge von sich gegenseitig beschleunigenden Spannungs- und Entspannungszuständen. Geschuldet ist diese Unstimmigkeit offenbar dem Umstand, dass die Verfahren des Spannungsaufbaus jedes Mal unterschiedliche sind (zunehmend inharmonische Klangspektren, dann melismatische Formeln, dann »loops«) und also zu einer je unterschiedlichen Textur führen. Das wiederum scheint zusammenzuhängen mit dem eindimensionalen Kompositionsverfahren, das systematisch Retentions- und Protentionsqualitäten vernachlässigt und auch über die Entfaltungsmöglichkeiten des gewaltsamen »Jetzt« hinwegsieht. Das alles ändert nichts daran, dass jeder Vorgang, jeder Abschnitt in diesem Werk ein klangliches Wunder ist.

Ich selbst gehöre sicherlich einer anderen Generation an, einer Komponistengeneration, die ein teleologisches Verständnis von Musikentwicklung unterschreiben würde, die aber nicht versucht, die Entwicklungsrichtung a priori zu definieren, einer Generation, die Paradoxa gegenüber allzu demonstrativen Verfahrensweisen bevorzugt und die das Verwenden von Formalismen für notwendig erachtet in der Erzeugung von Material, aber als unzureichend für die Gestaltung der Form. Mit einer großen Zuneigung für die Paradoxien, die die analytischen Strukturen sowie die kognitiven Wahrnehmungen bereithalten, spielen meine Kompositionen gelegentlich mit Ambiguitäten zwischen Form und Struktur, zumindest zwischen unterschiedlichen kognitiven Ebenen der Wahrnehmung von Struktur. In *Les deux ampoules d'un sablier peu à peu se comprennent* für Solo-Harfe (1996) scheint die Struktur auf dem Papier dreigeteilt, während die Form sich auf die kontinuierliche Bewegung eines endlosen Glissandos stützt (das Stück ist Jean-Claude Risset gewidmet). In *Coincidences* für ein Orchester mit 35 Musikern (1999) benutze ich, wie

auch in anderen Stücken, die Technik des Vuza-Kanons. Dabei handelt es sich um isorhythmische Kanons (jede Stimme ist in rhythmischer Hinsicht mit den anderen identisch bis hin zu einzelnen Augmentationsformen), bei denen zwei Elemente zweier unterschiedlicher Stimmen sich nicht überlagern können und bei denen, sobald alle Stimmen eingesetzt haben, keine »Lücke«, keine Stille entsteht. Das »Pflaster« ist »geschlossen«. Dadurch wird seine Wahrnehmung mehrdeutig: Der Hörer, der sich auf die Polyphonie konzentriert, wird eher den Einsatz und die Identität der jeweiligen Stimme hören, während derjenige, der eher den Gesamtklang wahrnimmt, den Eindruck einer kontinuierlichen Monodie erhält. Tatsächlich ist das Ohr konfrontiert mit den perceptiven Ähnlichkeiten der isorhythmischen Stimmen und gleichzeitig mit der Interaktion der einzelnen Stimmenelemente, während in dem Wechsel zwischen Polyphonie und Monodie ein strukturiertes An- und Abschwellen entsteht – monodisch, aber unvorhersehbar.



Diese Techniken ermöglichen es, mit den unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen von Strukturen und Form zu spielen. Die Form selbst, so scheint mir, wäre dennoch auf einer Ebene anzusiedeln, die mit einer rein »formalistischen« Arbeit nicht erreichbar ist, denn sie entsteht durch die Interaktion der einzelnen Elemente, durch ihre retentionelle und protentionelle Organisation, und durch die ihnen eigene Gewaltbarkeit. Sie entsteht als Lebendiges durch das Hörverständnis und die Interpretation der Struktur.

»Optimale« Formen

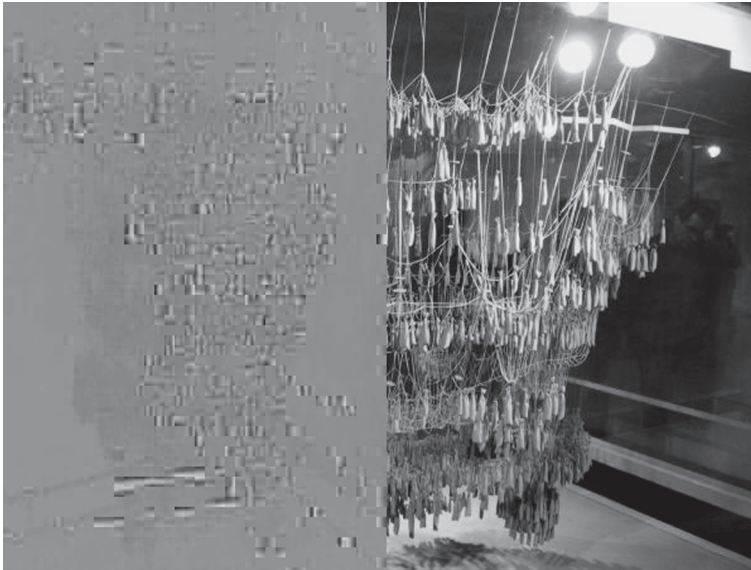
Die Schwierigkeit für den Komponisten besteht in der Tat darin, die Form zu »spüren«, d.h. die Interaktion der unterschiedlichen Materialien zum Leben zu erwecken, ihr gegenseitiges »Gewaltpotential« zu lenken bis

Coincidence (1999), für ein Orchester mit 35 Musikern, T. 158–226, Ablauf des zentralen Kanons (jede Kolumne umfaßt drei Zählzeiten)

zur jeweiligen »Erschöpfung«. Das fordert vom Komponisten, über die einfache Lektüre auf dem Papier hinauszugehen, trotz der mangelnden Distanz sein eigener und bester Zuhörer zu bleiben, kontinuierlich die Zeitgestaltung zu überprüfen, optimale Antizipationsstrategien zu entwickeln, Brüche in der Antizipation, Brüche des Bruchs der Antizipation, und kontinuierlich zwischen dem Blick aufs Detail und dem Blick aufs Ganze zu wechseln, kurz: das Hören »in Atem halten« ohne es zu langweilen und ohne es umgekehrt durch vorzeitige und unmotivierte Störungen zu frustrieren.

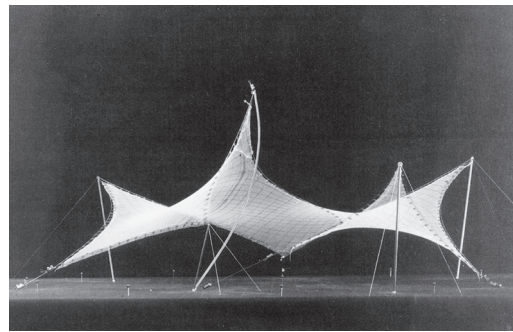
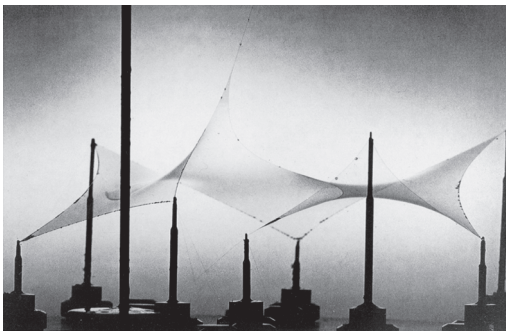
Natürlich ist es unmöglich, Kompositionsstrategien zu systematisieren, die in einer »optimalen Form« münden könnten. Generell kann man sagen, dass die Banalität einer Information ohne andere Funktion als die ihrer Äußerung genauso frustriert wie das repetitiv zu Offensichtliche. Die größte Herausforderung liegt aber darin, das »Danach« eines Bruchs zu behandeln, d.h. das kognitive Niveau zu gestalten, das dann der Bruch eines Bruchs erreichen muss, um der Aufmerksamkeit gerecht zu werden, die erweckt wurde. Aus Erfahrung kann man sagen, dass ein neuer Bruch auf gleicher kognitiver Ebene (z.B. erneut des Materials, erneut des Verfahrens) nicht hinreichend ist, um die Erwartungshaltung des Hörers zu erfüllen. Der Bruch eines Bruchs muss meines Erachtens auf einer neuen kognitiven Ebene stattfinden (z.B. nicht das Einführen eines »einfach neuen« Materials, sondern eines Materials, das ein neues Gefühl von Form oder Verfahren erweckt, oder ein erneuter Bruch des Materials mit neuem zeitlichem Faktor, verfrüht oder verspätet in Bezug auf den vorhergehenden).

Die Architektur interessiert sich seit langem dafür, Formen zu systematisieren, die sich als »optimale« erweisen können. Die strukturellen Prinzipien, die unmittelbar die Form bestimmen, sind in der Architektur eindeutig funktionaler Natur. Gleichzeitig liebt es diese Kunstform, auf subtilere Weise mit dem Begriff der sinnlichen Form zu spielen, indem sie strukturelle Prinzipien anwendet, die nicht funktional gebunden sind (Symmetrien, geometrische Figuren oder die Anwendung von Proportionsformeln wie der des Goldenen Schnitts). Die Architektur macht ebenfalls Gebrauch von weniger formalistischen Strukturprinzipien, die das sinnlich Wahrnehmbare akzentuieren (etwa die Betonung der Vertikalen durch Säulenkonstruktionen oder umgekehrt die Betonung der Horizontalen durch Linearität der Fassadengestaltung wie im Präriestil) oder auch irritieren (trompe-l'œil-Effekt, simulierte Perspektivität, Stukkaturen, Kassetierungen usw.). Antonio Gaudí hat hier neue Horizonte erschlossen mit seinem Verfahren, der Form ein Apriori zuzugestehen ohne Rücksichtnahme auf Struktur und Funktionalität. Wie für jeden Künstler, der einen neuen Raum von Freiheit entstehen lässt, brauchte es einen Bezug auf metaphorische Zwänge, auf eine »archi-écriture« (Derridas Ur-Schrift), um diese reinen und freien Formen zu schaffen. Gaudí ließ sich von natürlichen Formen inspirieren (Gesteinsformen, pflanzlichen Formen usw.) oder von »Naturgesetzen«. Seine Hängemodelle z.B. inszenieren die Gravitationsgesetze anhand verschiedener Gewichte, die sich zu einer komplexen, flexiblen Oberfläche verbinden. Architektonische Verwendung findet dieses Modell dann in umgedrehter Form.



Antonio Gaudí, Hängemodell (<http://www.hawbaker.org/1/public/spain/Gaudi/290.html> [3.8.2007]; mit freundlicher Genehmigung von Bob Hawbaker, Cannon Falls, Minnesota, USA).

Die Architekten Frei Otto und Heinz Isler ließen sich von den »natürlichen Formen« Gaudís zu komplexen Flächenkonstruktionen anregen, angelehnt an biomorphe Prinzipien wie das der »minimalen Oberfläche«.



Diese architektonischen Experimente können für Komponisten eine faszinierende Aussagekraft haben – einerseits gehen sie unmittelbar von der Form aus und passen sie dann erst einer Funktionalität an, andererseits leiten sie ihre Strukturen von Prinzipien der Wahrnehmung und des »pseudonatürlichen« Verhältnisses von Spannung und Entspannung ab. Dieses Herangehensweise ist der kompositorischen von Gerard Grisey und Tristan Murail verwandt, wenngleich sie sofort die Gesamtform ins Auge fasst ohne Rekurs auf das Verfahren (im Unterschied z.B. zu der Architektur Calatravas). Dennoch bleiben diese »natürlichen« Formen abstrakt in dem Sinn, dass sie der Natur, dem Gewaltpotential (oder der »Präsenz«) der sie konstituierenden Materialien und ihrer jeweiligen Interaktionsmöglichkeiten nicht automatisch Rechnung tragen. Sie bewegen sich in

Modell einer »minimalen Oberfläche« für ein Zelt Dach, links als Seifenfilm, rechts Nachbau. Siegfried Gaß, *Experimente* (Form Kraft Masse 5), Stuttgart: Institut für leichte Flächentragwerke (IL 25), 1990. Die Abbildung hier nach David Wendland, »Model-based formfinding processes: free forms in structural and architectural design«, abrufbar unter <http://www.kunst.uni-stuttgart.de/wendland/index.html> [3.8.2007].

- 12 Im Unterschied zu asiatischer oder auf mündlicher Überlieferung basierender Musik, die große und diskursive Formen kennt, ohne strukturell gebunden zu sein.
- 13 Die Romantik hat auch die Architektur beeinflusst mit ihrem gesteigerten Interesse für Ruinen oder Naturimitationen in Landschafts- oder Englischen Gärten.
- 14 Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York / London 1988; ders., *The Romantic Generation*, Cambridge 1998.
- 15 Ohne in späteren Werken Beethovens suchen zu müssen, könnte man gleich hier mit der Untersuchung der übrigen Sätze dieser Sinfonie fortfahren. Das Projekt des zweiten Satzes ist ähnlich riskant: einen traditionellen Trauermarsch schreiben, das Thema – mit aufsteigender Quarte – in der Trompete mit Begleitung der kleinen Trommel. Beethoven dekonstruiert diese Vorgabe brillant, indem er das Thema nicht der Trompete überlässt, sondern den Streichern und der Oboe, und vor allem, indem er die Trommelwirbel simuliert durch die geräuschhaften Vorschläge im tiefen Register des Kontrabasses und danach durch die Zwei- und dreißigstelriolen in den Tutti-streichern. Die Pauke übernimmt ihre »eigentliche« perkussive Rolle erst von T. 199/200 bis T. 208 und wird sogleich in doppeldeutiger Weise wieder in die Melodie des Hauptthemas eingebunden (T. 238), das sich im folgenden in der Coda auf heute noch provozierende und wunderbare Art rhythmisch und melodisch zersetzt.
- 16 Der Komponist scheint das Projekt einer »absoluten Musik« zu verfolgen, und die *Eroica* war das erste Werk, zu dem anlässlich der Uraufführung ein Programmzettel erschien.

einem kontextlosen Raum und bleiben, selbst wenn sie sich unmittelbar an die Wahrnehmung des Ganzen richten, »psycho-formalistischer« Art.

Vielleicht aufgrund ihrer Bezugnahme auf den antiken *Logos* hat sich die westliche Kunstmusik in ihren Kompositionstechniken eher auf der Ebene der Struktur als auf der der Form entwickelt.¹² Die meistverwendeten Formprinzipien beziehen sich auf binäre oder ternäre Symmetrien. Goethes und Herders Abwendung vom Klassizismus der Aufklärung und die Entstehung der Romantik haben sicherlich den Künsten, und insbesondere der Musik, einen Geist von Freiheit eingehaucht und zu einer stärkeren Rolle der sinnlichen Wahrnehmung innerhalb des künstlerischen Gestaltungsprozesses geführt.¹³ Die Sonatenform symbolisiert diese Befreiung schon mehrere Jahrzehnte vor dem Auftreten noch freierer romantischer Formen wie der Rhapsodie oder der Symphonischen Dichtung. Wie Charles Rosen überzeugend gezeigt hat¹⁴, beschränkt sich die romantische Sonatenform tatsächlich nicht auf jene bithematische Struktur, auf die Adolph Bernhard Marx sie reduzierte. Diese Form verkörpert vor allem einen Tonarten- und Materialkonflikt, der exponiert und dann entwickelt wird bis zur Erschöpfung und Auflösung des Konflikt- und Gewaltpotentials. Die Reprise, die die unterschiedlichen Materialien als versöhnte Einheit darstellt, ist nicht Wiederholung, sondern Befriedung. Das erklärt auch, warum in der Reprise das erste Thema, das keine neuen Informationen bringt, oft abgekürzt wird zugunsten des zweiten, das nun erstmals in der Haupttonart erscheint.

In diesem Zusammenhang bleibt Beethoven das immer noch aktuelle Modell für einen Komponisten, der mit der Form arbeitet, ohne sich durch die Struktur beengen zu lassen, und der sein Projekt radikal und konsequent verfolgt. Nehmen wir als geläufiges und oft kommentiertes Beispiel den ersten Satz der *Eroica*¹⁵, der mit seiner für die Epoche außergewöhnlichen Länge und Komplexität zweifellos einen historischen Wendepunkt darstellt in der Verfolgung und erschöpfenden Behandlung einer kompositorischen Idee.¹⁶ Wie so oft bei Beethoven handelt es sich darum, die große Form auf eine reduzierte und provokant einfache »Anti-Melodie« zurückzuführen (ein Arpeggio, einige wenige Noten, ein kurzes unbedeutendes Motiv, eine Akkordgruppe usw.). Kern dieses Projekts im ersten Satz ist ein Motiv aus acht Noten, das sich aus den Naturtönen 3–6 des Horns entwickelt (Arpeggio des Es-Dur-Dreiklangs: b–es–g–b). Aus dieser Idee entsteht das Material des ersten Themas, aber auch eines der wichtigsten Motive des zweiten Themas. Das gesamte Projekt ist von den instrumentalen Möglichkeiten und Grenzen des Horns abgeleitet, das folglich im ersten Satz eine zentrale Rolle spielt: Beethoven versucht, es aus seiner klassischen Funktion als harmonische Stütze zu befreien, um ihm eine thematische Rolle zuzuteilen – unerhört zu dieser Zeit. Als Strafe hütet sich der Komponist allerdings, seine Karten von vornherein offen auf den Tisch zu legen. Er präsentiert das Thema zuerst in den Celli, danach im Horn, das von den Klarinetten und Flöten verdoppelt wird, schließlich in der ganzen Gruppe der Naturtoninstrumente – Hörner und Trompeten –, verdoppelt von den Holzbläsern.

Die Beschränkung auf eine einzelne Problemstellung und ihre erschöpfende Behandlung ohne Wiederholungen und Redundanzen erklärt im Gegenzug auch den stärker melodischen und zusammengesetzten Charakter der Überleitung zum zweiten Thema (die man auch als Anfang des zweiten Themas auffassen könnte, weil sie direkt auf der Dominante einsetzt und unverändert in der Reprise erscheint). Die konsequente Verfolgung des kompositorischen Projekts erklärt schließlich auch die Länge und Gestaltung der Durchführung: der Wechsel der Tonarten und der dynamischen Ebenen, der Wechsel von Textur und Satztechnik (darunter Fugati auf Grundlage der Hauptthemen), Wechsel des Tongeschlechts (z.B. das Erscheinen des ersten Themas in Moll in den Hörnern, das Stopftöne verlangt und so einen Wechsel der Klangfarbe nach sich zieht).

Das Vermeiden des Selbstverständlichen, der Anspruch, den Hörer zu überraschen, veranlasst Beethoven auch, das erste Thema in den Hörnern bereits kurz vor der Reprise über der Dominante erklingen zu lassen¹⁷, bevor es erwartungsgemäß in der Reprise tatsächlich erscheint – aber, Überraschung der Überraschung, umgelenkt nach F-Dur (was eine Verkürzung des Rohrs erfordert). Dieses Spiel mit der Erwartungshaltung des Hörers bringt Beethoven schließlich dazu, die Reprise nicht durch eine herkömmliche Coda abzuschließen, sondern unvermittelt und provokativ nach Des-Dur und sogleich nach C-Dur zu rücken, um eine neue, sehr kontrastreiche Durchführung einzuleiten (die von Munterkeit zu tragischer Emphase übergeht), und dann, Überraschung der Überraschung der Überraschung, diese zweite Durchführung, erschöpft wie ihre Hörer, konsterniert enden zu lassen.

Ein anderes, uns zeitlich näher stehendes Modell der Formbehandlung bietet Helmut Lachenmann. Sein Denken scheint ganz auf die Form ausgerichtet zu sein ohne vorausgehende Beschäftigung mit der Struktur. Der kompositorische Akt ist informell im Sinne Adornos.¹⁸ Lachenmann konzipiert sein Ausgangsmaterial ausgehend »vom Klang als charakteristischem Resultat und Signal seiner mechanischen Entstehung und der dabei mehr oder weniger ökonomisch aufgewendeten Energie«.¹⁹ Die einzelnen Elemente sind oft reduzierter Art (Geräuschklänge als Ergebnis einer Umfunktionalisierung des Instruments) und werden kombiniert nach den archetypischen Modellen der *musique concrète* (Anschlag/Resonanz, stehender Klang, rückläufiger Klang usw.). Ihre Phrasengestaltung lehnt sich oft an Vorhandenes an (Zitate, idiomatische Rhythmen oder Gesten). Was zu hören ist in dieser *musique concrète instrumentale*, sind allerdings weniger ihre Elemente selbst, deren kognitive Qualität mir begrenzt zu sein scheint, als ihre Organisation, ihre Wechselbeziehungen und die Gewalt, die sich zwischen ihnen entfaltet.

Lachenmann entwickelt sein Material bis zu dessen Erschöpfung, ohne Frustration und ohne Redundanz zu erzeugen. Werfen wir beispielsweise einen Blick auf *Mouvement – vor der Erstarrung* für Ensemble (1983–1984) und den Spannungsaufbau bis zum Einsatz der Klingelspiele in T. 48: Der Prozess wird regelmäßig unterbrochen von eingefügten Entspannungsmomenten (z.B. T. 27), die dazu beitragen, den Spannungsprozess erneut

17 Zum großen Erstaunen seines Assistenten Ferdinand Ries, der an einen Kompositionsfehler glaubte und sich deshalb eine Ohrfeige einhandelte.

18 Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16: *Musikalische Schriften I–III*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1978, S. 493–540. Vgl. auch die Kritik Lachenmanns am parametrischen Denken der 1950er Jahre in: Helmut Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 104–110.

19 Helmut Lachenmann, »Werkstattgespräch mit Ursula Stürzbecher« [1970], in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (wie Anm. 18), S. 145–152, hier S. 150. Zitiert nach: Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreter Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*, Mainz 2000, S. 21.

20 Ungefähr so wie ein Fahrzeug, das nach und nach per Stotterbremse verlangsamt wird.

in Gang zu setzen.²⁰ Die Einführung neuen Materials geschieht entweder durch eine Vorbereitung auf perzeptiver Ebene (die raschen Triolen in T. 9 werden angekündigt durch die Triller in T. 5 und T. 7) oder durch ein Überraschungsmoment, das im Hinblick auf die Gesamtform niemals unmotiviert ist (die plötzlichen »Holzkanten« in T. 42 bereiten die »Überraschung der Überraschung« vor, das Erscheinen der Klingelspiele). Lachenmann beherrscht wirkungsvoll die Gestaltung von Zeit und das Spiel mit der Erwartungshaltung der Hörer, indem er überrascht, ohne zu frustrieren, und die Hörerwartung mit jedem Schritt bereichert.

Die Beispiele Beethoven und Lachenmann zeigen, dass die Form vor allem in der globalen Wahrnehmung des kompositorischen Projekts entsteht. Daher ist es schwierig, formale Gestaltungsprinzipien zu systematisieren, schwierig selbst, sie zu benennen. Die Beherrschung der Form kann sich sicher auf strukturelle Organisationsprinzipien stützen, sei es durch spekulative Kombinatorik, die sich von der Natur des Materials löst, in begrenztem Rahmen die Wahrnehmung irritiert und dennoch gleichzeitig die Gesamtentwicklung im Auge behält (Fuge, Vuza-Kanon, serielle Verfahren...), sei es durch den Gebrauch sinnlicher Strukturen mit einfachen und besonderen Eigenschaften (binäre oder ternäre Symmetrien, unterteilende Strukturen, Wiederholungen, Verfahren) oder sei es durch den Gebrauch visueller Transformationen des Zeitverlaufs (Krebs, rhythmische Augmentation, »Einfrieren« der Zeit usw.). Diese formellen Strategien, die eine effiziente analytische oder visuelle Distanznahme anbieten, sind »archi-écritures« (im Sinne Derridas) gestalteter Zeit. Dennoch scheinen diese Strategien nur zweckmäßig, wenn sie ausbalanciert werden durch eine unmittelbare und intuitive Kontrolle der Form, bei der der Komponist zu seinem ersten Zuhörer wird. Die Struktur ist demnach eine formale Schrift, und ihr Gebrauch durch den Komponisten ist strategischer Art, um sein Projekt zu entwickeln und auszuschöpfen. Die Form verkörpert das kognitive Ergebnis dieser Reise. In anderen Worten: Die Struktur ist der Herd, und die Form ist die Glut, die sich darin verzehrt.

Summary

More than an art of sound or of time, music is an existential experience of present sound influenced by the retention of a past and carrying the protention of a future. In this essay, the notions of musical form and musical structure will be differentiated. In projecting autonomous objects on paper or within analytical thinking, the structure considers neither the violence contained in those objects, nor their interaction, nor the pair [retention/protention] created by those objects. Therefore, how can one compose not only musical structures but also forms? Examples will be taken from architecture (Gaudí, Otto and Isler) and from musical works by Grisey, Beethoven, Lachenmann as well as from my own works.