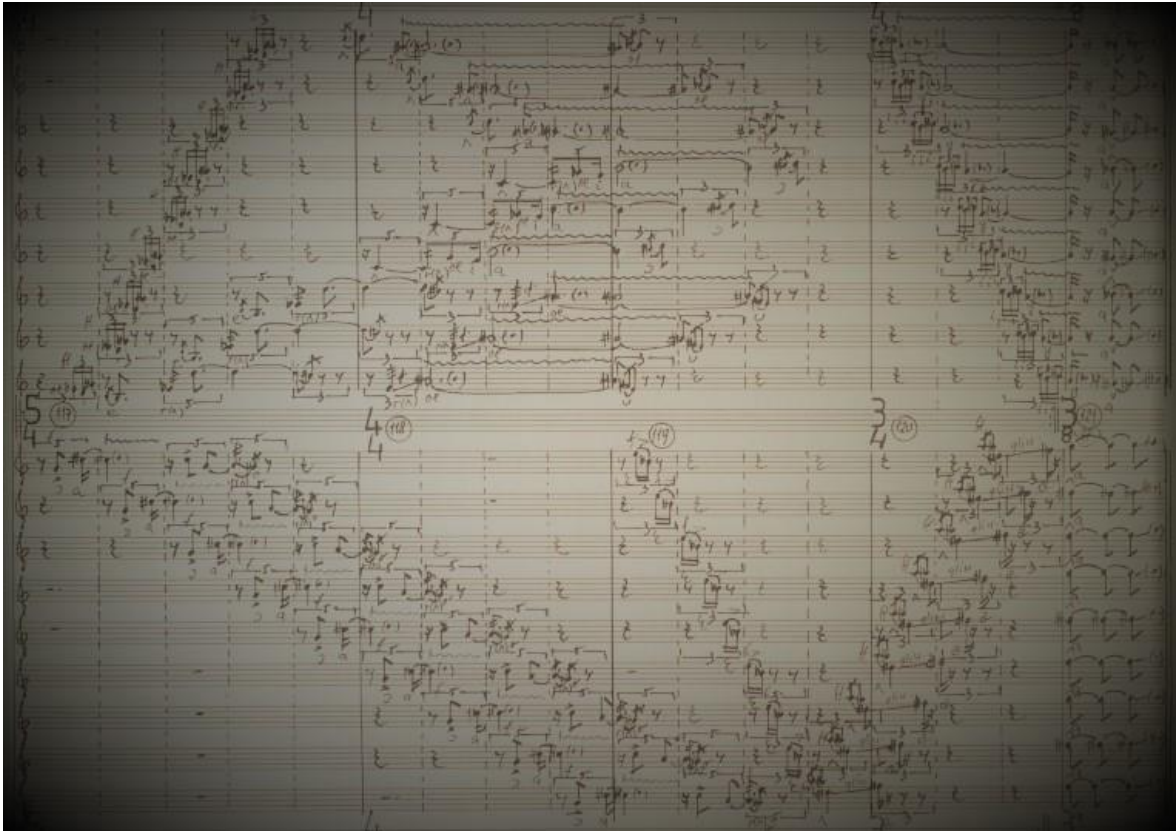


Abschlussarbeit im Rahmen des Studiengangs Master of Music
Musiktheorie

Wintersemester 2020



Analyse Neuer Musik

Eine Untersuchung anhand zeitgenössischer Chormusik

Vorgelegt von: Anne Melzer | Talstraße 12 | 66119 Saarbrücken

Am: 28. Oktober 2020

Matrikelnummer: 4528522

Erstgutachterin: Dr. Cosima Linke

Zweitgutachter: Prof. Manfred Dings

HfMSAAR
Hochschule für Musik

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG.....	5
1. HINFÜHRUNG	5
2. WERKAUSWAHL	6
II. THEORETISCHE GRUNDLEGUNG.....	7
1. ANALYSE NEUER MUSIK – METHODENAUSWAHL.....	7
1.1. <i>Expektanzforschung</i>	8
1.2. <i>kontextsensitive Analyse</i>	10
1.3. <i>performative Analyse</i>	11
1.4. <i>hermeneutische Analyse</i>	14
1.5. <i>zeichentheoretische Analyseansätze</i>	18
1.6. <i>posthermeneutische Analyse</i>	21
2. DIE STIMME IN DER NEUEN MUSIK	24
2.1. <i>Die Körperlichkeit und Performativität der Stimme</i>	26
2.2. <i>Die Verwendung der Stimme in der Neuen Musik</i>	29
3. METHODISCHE REFLEXION	35
III. ANALYSEN	37
1. HINFÜHRUNG	37
2. GYÖRGY LIGETI: <i>DREI PHANTASIEN NACH FRIEDRICH HÖLDERLIN</i>	38
2.1. <i>Einführendes</i>	38
2.2. <i>Textvorlage</i>	39
2.3. <i>analytische Betrachtung</i>	41
3. HEINZ HOLLIGER: <i>DIE JAHRESZEITEN</i>	48
3.1. <i>Einführendes</i>	48
3.2. <i>Umgang mit dem Text</i>	51
3.3. <i>Aspekte der Körperlichkeit</i>	54
3.4. <i>Aspekte der Distanz</i>	56
4. KAIJA SAARIAHO: <i>TAG DES JAHRS</i>	59
4.1. <i>Einführendes</i>	59
4.2. <i>strukturelle Merkmale</i>	60
4.3. <i>Die Verschmelzung von Sprache und Musik</i>	64
5. THEO BRANDMÜLLER: <i>SYMBOLUM NICENUM</i>	66
5.1. <i>Einführendes</i>	66
5.2. <i>Textvorlage</i>	68
5.3. <i>strukturelle Merkmale</i>	69
5.4. <i>theologisch-hermeneutische Aspekte</i>	70
6. ADRIANA HÖLSZKY: <i>FORMICARIUM</i>	75

6.1.	<i>Einführendes</i>	75
6.2.	<i>Der Chor als „Schwarm“</i>	77
IV.	SCHLUSSGEDANKEN	84
V.	ANHANG	86
1.	TEXTVORLAGEN	86
1.1.	<i>György Ligeti: Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin</i>	86
1.2.	<i>Kaija Saariaho: Tag des Jahrs, Friedrich Hölderlin</i>	88
1.3.	<i>Heinz Holliger: Die Jahreszeiten, Friedrich Hölderlin</i>	90
1.4.	<i>Theo Brandmüller: Symbolum Nicenum</i>	93
2.	LITERATURVERZEICHNIS	94
3.	EIDESSTÄTTLICHE ERKLÄRUNG	101

Vorbemerkungen

Noch zu Beginn meines Studiums stand ich der Neuen Musik eher skeptisch gegenüber. Dass sich diese Ansicht so grundlegend geändert hat, lag u.a. an dem 2012 verstorbenen Komponisten Theo Brandmüller, den ich an der Hochschule für Musik Saar noch als Hochschullehrer kennenlernen durfte. Nicht nur seine Person, sondern auch seine Musik zogen mich in ihren Bann, weshalb ich anfangs mich für seine Musik im Speziellen und Neue Musik im Allgemeinen zu interessieren. Darüber hinaus faszinierte mich von frühester Kindheit an die Vokalmusik, sodass Chorsingen sehr bald zu einer meiner Leidenschaften wurde und es bis heute ist. Dass sich diese beiden Vorlieben nun in einer Masterarbeit vereinigen, scheint eine logische Konsequenz zu sein.

Dieser Arbeit gingen einige Jahre des Studiums voraus, in denen ich im Hauptfach Musiktheorie intensiv unterstützt, gefordert und gefördert worden bin. Dafür, und auch nicht zuletzt für die Betreuung dieser Arbeit, danke ich herzlich Dr. Cosima Linke und Prof. Manfred Dings.

Ein Dank ergeht auch an meine Familie und Freunde, auf die ich mich jederzeit verlassen kann und die mir vor allem in den vergangenen Monaten motivierend und auch fürsorglich beigegeben haben.

Weiterhin bleibt es in der heutigen Zeit nicht aus, einige Worte über das sogenannte *Gendern* zu verlieren, über das man verschiedener Ansicht sein kann. Wie ich kürzlich in einem Beitrag von Nele Pollatschek im Tagesspiegel¹ las, wurden in Großbritannien aus Gründen der kompletten Gleichbehandlung die weiblichen Formen in der Sprache ganz abgeschafft, um das Anzeigen von Geschlechtlichkeit weitestgehend zu vermeiden. Daher greife ich auf das in der deutschen Grammatik verankerte generische Maskulinum zurück, um komplizierte Formulierungen zu umgehen und eine bessere Lesbarkeit zu erreichen. Bei der Bezeichnung von Personengruppen, wie beispielsweise Komponistinnen und Komponisten, wird aus diesem Grund im Folgenden auf die explizite Nennung der femininen Form verzichtet. Weibliche Mitglieder der genannten Gruppe sollen damit nicht diskriminiert oder ausgeschlossen werden.

Auf dem Deckblatt dieser Arbeit befindet sich ein Ausschnitt aus Adriana Hölszkys Werk *Formicarium* (T. 117-121, Alt und Tenor).

¹ Pollatschek, Nele, *Deutschland ist besessen von Genitalien. Gendern macht die Diskriminierung nur noch schlimmer* (Tagesspiegel, 30.08.2020).

I. Einleitung

1. Hinführung

Kunstwerke beantworten keine Fragen: Sie verursachen sie; und ihre wesentliche Bedeutung liegt im Spannungsfeld der widersprüchlichen Antwortmöglichkeiten.
(Leonard Bernstein)

Die Neugierde des Menschen treibt ihn seit Urzeiten an, den Dingen auf den Grund zu gehen. Das hat zu großen Entdeckungen geführt, die die Menschheit immer ein Stück vorangebracht haben, da Antworten neue Fragestellungen aufwerfen und weiteren Fortschritt initiieren. Auch der Musik will auf den Grund gegangen werden. Sie ist ein Phänomen, das Menschen zu allen Zeiten beschäftigt hat und einem stetigen Wandel unterworfen ist.

Genauso wie naturwissenschaftliche Forschung, braucht auch Musikanalyse Daten und Methoden und nutzt demjenigen, der sie zum Privatvergnügen betreibt, ist aber auch gleichermaßen vermittelnd und erklärend für Laien und Profis gedacht. Sie kann dem interessierten Laien Anregungen geben und sein Hören bereichern, sie kann aber auch dem Interpreten helfen die Musik besser zu verstehen. Weit verbreitet ist die Auffassung, dass Analyse das kontemplative Hören und einen emotionalen Zugang zur Musik behindere. Wünschenswert wäre doch, dass sich beides bedingt: Sinnlichkeit und Reflexion im Wechselspiel für Theorie und Praxis.

Die Neue Musik stellt nun seit einem Jahrhundert alle Beteiligten immer wieder vor Verstehens-Herausforderungen, weshalb viele Menschen nach wie vor Vorbehalte gegen sie haben, sie als „schräg“ empfinden und als unverständlich ablehnen.

Für die musikalische Analyse kann es angesichts der breiten Vielzahl kompositorischer Konzepte in den vergangenen einhundert Jahren kaum klar isolierbare Methoden geben, die es etwa erlauben würden ›Satzmodelle‹ neuer Musik zu kategorisieren oder eine uniforme Methodik der Klanganalyse einzuführen, die auf Musik von Lachenmann, Grisey und Reich gleichermaßen anwendbar wäre.²

Die vorliegende Arbeit will sich der Analyse von Neuer Musik anhand von Chormusik nähern. Hierzu wird in einem ersten Schritt eine Auswahl an Analysemethoden präsentiert, die im Wesentlichen unter die sogenannten hermeneutischen Ansätze fallen, wonach in einem zweiten Schritt die Beschäftigung mit dem Phänomen „Stimme“ folgt. Dabei steht vor allem die Frage nach der Körperlichkeit und Performativität der Stimme im Fokus, bevor in einem kur-

² Utz (i. Vorb.).

zen Abriss Beispiele für die Verwendung der Stimme in Werken zeitgenössischer Musik gegeben werden. Daran schließt sich die Reflexion der Analysemethoden an, welche mit den Erkenntnissen zur Stimme zusammengeführt und in ein Spannungsverhältnis gebracht werden sollen, um einen adäquaten Zugang für die beispielhaften Analysen zu finden, die im zweiten Großteil der Arbeit folgen.

2. Werkauswahl

Für die vorliegende Arbeit wurden fünf Chorwerke unterschiedlicher Komponisten ausgewählt:

Brandmüller, Theo (1948-2012)	<i>Symbolum Nicenum</i> (1994)
Hölszky, Adriana (*1953)	<i>Formicarium</i> (2010)
Holliger, Heinz (*1939)	<i>Die Jahreszeiten</i> (1975, 1978, 1979)
Ligeti, György (1923-2006)	<i>Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin</i> (1983)
Saariaho, Kaija (*1952)	<i>Tag des Jahrs</i> (2001)

Die Auswahl der Werke wurde sowohl unter Aspekten der Einheitlichkeit, als auch der Vielfalt versucht. Einheitlich ist die Besetzung für gemischten Chor, der weitestgehend a cappella verwendet wird. Im Zyklus von Kaija Saariaho wird der Chor durch Elektronik ergänzt, die aber stark sprachbasiert ist und daher auch unter sprachlichen Gesichtspunkten untersucht werden kann. In den Stücken von Theo Brandmüller und Heinz Holliger kommen zwar an wenigen Stellen Instrumente unterstützend zum Einsatz, diese werden aber von beiden Komponisten *ad libitum* ausgewiesen.

Von den Siebziger Jahren bis heute wurde ungefähr für jedes Jahrzehnt stellvertretend ein Werk gewählt. Drei der fünf Werke basieren auf Texten von Friedrich Hölderlin, wobei die beiden *Jahreszeiten*-Zyklen von Heinz Holliger und Kaija Saariaho sich den späten Scardanelli-Gedichten widmen. Theo Brandmüllers *Symbolum Nicenum* repräsentiert die geistliche Chormusik und das verbleibende Werk *Formicarium* von Adriana Hölszky kommt ganz ohne Text und Sprache aus.

II. Theoretische Grundlegung

1. Analyse Neuer Musik – Methodenauswahl

Analysieren mit „Methode“? Dass es so etwas wie eine Methode der Analyse und des Verstehens gibt, kann zu Recht bezweifelt werden, wenn man unter Methode ein standardisiertes Verfahren versteht, das auf jede eingeführte Datenmenge gleich reagiert, um zuverlässig Ergebnisse zu liefern.³

Jedes Werk ist ein eigener, individueller Organismus, eine Partitur kein einheitlicher Gegenstand. Das gilt im Prinzip für Musik aller Epochen, verschärft sich aber im 20. Jahrhundert vor dem Hintergrund neuer Kompositionstechniken und -ästhetiken. Viele Analysemethoden, die auf dur-moll-tonalen Systemen beruhen, greifen bei der Betrachtung von Neuer Musik nicht mehr oder nur noch unzureichend. Neue Musik verfolgt Innovation und will sich von Vorhergehendem abgrenzen, was sich zu allen Zeiten der Musikgeschichte nachweisen lässt. Die Neuerungen des 20. Jahrhunderts setzen sich aber wohl in besonderem Maße von Traditionen ab. Darstellungs- und Hörgewohnheiten haben sich grundsätzlich gewandelt und die Neugestaltung kompositorischer und konzeptioneller Ansätze dauert bis heute an. Für die Analyse bedeutet das eine große Herausforderung, da etablierte Methoden nicht mehr sinnvoll angewendet werden können. Der Einbezug lebensweltlicher Phänomene fordert dazu auf, Elemente wie Klang, Performance und performative Wahrnehmung auch in die Analyse einfließen zu lassen.⁴

Selbst strukturalistische Ansätze wie Allen Fortes *Pitch Class Set Theory* werden im neueren Diskurs zunehmend um diese Elemente erweitert. Ein Beispiel dafür wird auch in der vorliegenden Arbeit mit Dora Hanninens kontextsensitivem Ansatz präsentiert. Ohne analytische Begriffsgebilde und Theoriebildung kommt keine Analyse in Gang und Methoden geben dafür die Ansatzpunkte. Damit hängt eine Analyse aber stets von den Vorerfahrungen und vom Hintergrund des Analysierenden ab, weshalb dies immer wieder reflektiert werden sollte. Perspektiv- und Methodenwechsel können helfen einen ganzheitlichen Blick auf die Musik zu bekommen. Dabei hebt Christian Utz hervor, dass die Einzigartigkeit von Werken nachgewiesen und nicht vorausgesetzt werden sollte, da sich sonst „analytische Tautologie“ ergibt. Als Ziel einer aktuellen Analyse Neuer Musik formuliert er die Verbindung strukturorientierter Erkenntnisse

³ Diergarten 2014, 10.

⁴ Utz (i. Vorb.) und Hiekel 2016, 435.

des Notentextes mit kultur-, interpretations- und kompositionsgeschichtlichen Zusammenhängen, sowie Dimensionen ästhetischer Erfahrung und Interpretationsanalysen, was in der vorliegenden Arbeit versucht werden soll.⁵

Die in diesem Kapitel vorgestellte Methodenauswahl akzentuiert wahrnehmungsbezogene, hermeneutische Analyseansätze, die für die vorliegenden Werke als hilfreich angesehen werden. Die einzelnen Konzepte werden nun zunächst jeweils grob umrissen und teilweise mit Bezug zu einzelnen Autoren dargestellt. Eine abschließende Reflexion und Diskursverortung finden unter Einbezug der Erkenntnisse zur Stimme in der Neuen Musik am Ende des Kapitels statt.

1.1. Expektanzforschung

Die subjektive Hörerfahrung und -erwartung eines Analytikers kann wichtige Fragestellungen der Deutung beeinflussen. Utz verdeutlicht dies am Beispiel des Tristan-Akkordes, der in einer ersten möglichen Deutung als eigenständige Einheit gehört werden kann, in dem das *gis*‘ Akkordton und das folgende *a*‘ Durchgang ist, in einer alternativen zweiten Deutung seine Kraft aber erst entfaltet, weil das *gis*‘ als Vorhalt ins *a*‘ dem Akkord eine entsprechende Spannung verleiht. Damit eröffnet Utz das Feld des performativen Hörens und fordert die Entwicklung „eine[r] stärker wahrnehmungstheoretisch fundierte[n] Analysepraxis“, die die Wahrnehmung von Klang-Zeit-Prozessen in den Blick nimmt. Zu diesem Zweck verweist er auf die seiner Ansicht nach vor allem für die Analyse Neuer Musik gewinnbringenden musiktheoretischen Ansätze der kognitionspsychologischen Expektanzforschung, die hier kurz vorgestellt werden.⁶

Musikbezogene Erwartungen sind ein wesentlicher Bestandteil unserer alltäglichen Hörerfahrung. Ständig sind wir im Begriff, implizite Hypothesen über alternative Fortsetzungsmöglichkeiten des musikalischen Verlaufs zu generieren.⁷

Objekt einer Analyse ist häufig der Notentext. Die Musik als temporales, wahrnehmbares Phänomen wird dabei vielfach nicht berücksichtigt. Das führt dazu, dass bestimmte Ereignisse nicht aus dem Augenblick heraus gedeutet werden, sondern rückblickend im großformalen Kontext. Markus Neuwirth definiert Erwartungen als mentale, „intentionale Zustände, die auf wahrscheinliche zukünftige Ereignisse gerichtet sind“ und auf Kenntnissen über Ordnungsprinzipien und Strukturen der Umwelt basieren.⁸

⁵ Vgl. Diergarten 2014, 14; Gruber 1994, 579; Utz 2016a, 175 und Utz (i. Vorb.).

⁶ Utz 2013, 230f.

⁷ Neuwirth 2008, 559.

⁸ Neuwirth 2008, 559 und 562.

Eugene Narmour⁹ entwickelte die Unterscheidung von „intraopus style“ und „extraopus style“. Ersterer bezeichnet elementare kognitive Vorgänge („bottom up primitives“), während zweiterer komplexere, wissensbasierte kognitive Vorgänge („top-down structures“) darstellt. Dass sich Intra- und Extraopus-Wissen nur schwer voneinander trennen lassen, zeigen die weiteren Kategorisierungen. Jamshed Bharucha nahm eine Unterscheidung in „veridical expectancies“ und „schematic expectancies“ an. Ersteres sind Erwartungen, die auf explizitem Vorwissen oder der Kenntnis des Werkes beruhen, während sich „schematic expectancies“ aus abstraktem Regelwissen und Stilkenntnis ableiten. Eine Erweiterung dieser Theorie nahm David Huron vor, der seine Kategorien noch stärker dem eigentlichen Hörprozess zuwandte. So beschreibt der Begriff „dynamic expectations“ spontane Erwartungen, die im Kurzzeitgedächtnis anhand des musikalischen Verlaufs entstehen. Durch Expertenwissen verbalisierte Erwartungen, die unmittelbare musikalische Strukturen erkennen lassen, werden als „conscious expectations“ bezeichnet, die sich nicht trennscharf von „dynamic expectations“ abgrenzen lassen. Genauso wie Leonard B. Meyer bereits 1956 postulierte, geht auch Huron davon aus, „dass das Hinauszögern und Einlösen von Erwartungen wesentliche Grundlagen für emotionale Reaktionen auf Musik darstellen“.¹⁰

Vor allem im Hinblick auf die Dodekaphonie und die serielle Musik übten beide Autoren Kritik an zu großer kompositorischer Komplexität, wodurch das Musikerleben durch permanent enttäuschte Erwartungen verhindert würde.¹¹ Diese Kritik, die aus heutiger Sicht so wahrscheinlich nicht mehr tragbar ist, muss in ihrem historischen betrachtet werden. Damit eröffnet sich aber eine erste wesentliche Eigenschaft von Erwartungen, nämlich ihre Kontextsensitivität. Je nachdem, welche Schemata und Vorinformationen aktiviert werden, wird die gleiche Information unterschiedlich verarbeitet und löst verschiedene Erwartungen aus. Neuwirth führt drei weitere Komponenten an, die die Struktur von Erwartungen beschreiben: Intensität, Spezifität und Temporalität. Mit Intensität ist die Stärke der Erwartung gemeint, die zwischen schwach und stark variieren kann und Spezifität meint, ob der Inhalt der Erwartung eher allgemein oder spezifisch ausfällt. Temporalität beschreibt nicht nur die Tatsache, dass Hörer bestimmte Geschehnisse antizipieren können, sondern auch, dass diese oftmals in der Lage sind den Zeitpunkt genau vorherzusagen. Ein Begriff, der damit in Verbindung steht, ist die „prospektive Reichweite“, die den Abstand zum antizipierten Ereignis bezeichnet.¹²

Die Kriterien einer temporalen Musikanalyse lassen sich schließlich folgendermaßen zusammenfassen: Ordnung, Abfolge und Distanz musikalischer Ereignisse sollten beachtet werden,

⁹ Die folgenden Begriffe sind nach Utz 2013, 231 dargestellt.

¹⁰ Utz 2013, 231.

¹¹ Utz 2013, 232.

¹² Neuwirth 2008, 560f.

um Verbindungen und Deutungen herzustellen. Analyse sollte die Ambiguität musikalischer Ereignisse in den Blick nehmen und alternative Fortsetzungsmöglichkeiten berücksichtigen. Der eigene interpretative Kontext und der zeitliche Standpunkt sind bei einer temporalen Analyse wesentlich und sollten offengelegt werden. Schließlich sollte das Konzept der „psychologischen Gegenwart“ von Paul Fraisse berücksichtigt werden, welches besagt, dass „Gestalten“ auf ihre wahrnehmungspsychologische Plausibilität hin überprüft werden sollten. Ein zu starker Fokus auf den Notentext kann für eine unnatürliche „Ausdehnung von Gestalten“ sorgen.¹³

Abschließend formuliert Neuwirth in seinem Aufsatz einige Probleme einer kognitiven Musikanalyse, die es ebenfalls zu berücksichtigen gilt. So sind beispielsweise die Implikationen musikalischer Ereignisse vor allem in komplexeren Kontexten nur unzureichend geklärt. Des Weiteren ist unklar, ob die angenommenen Elemente und Verbindungen vom impliziten Hörer tatsächlich wahrgenommen werden. Und schließlich ist Hören eine in hohem Maße individuelle Wahrnehmung, die durch musikalische Kenntnis und Vorbildung geprägt ist, da nur Phänomene erkannt und gedeutet werden können, wenn sie auch bekannt sind. Überdies sind Erwartungen insofern subjektiv, dass sogar scheinbar plausible Regelmäßigkeiten zu unerwarteten Fortschreitungen werden können. In seinem Schlussplädoyer appelliert Neuwirth dazu, den Hörer insgesamt bei der Analyse stärker in den Blick zu nehmen und zu prüfen, inwiefern dieser die analysierten Aspekte im realzeitlichen musikalischen Verlauf tatsächlich wahrnehmen kann.¹⁴

1.2. kontextsensitive Analyse

Ein mit der Expektanzforschung verwandtes Analysekonzept entwirft Dora Hanninen.¹⁵ Es basiert auf einer Interaktion aus Musikanalyse und Musikpsychologie und beschreibt Analyse im Zeitverlauf quasi in Annäherung an den Hörvorgang. Bei der Benennung und Darstellung von Klängen bezieht sie sich auf die *Pitch Class Set Theory* und beschreibt sogenannte *associative sets*, die sich in Abhängigkeit von ihrem Kontext während des Hörens verändern.

Des Weiteren nimmt sie Bezug auf eine Theorie von David Lewin aus dem Jahr 1986, der den Begriff der Apperzeption etablierte. Apperzeption meint das bewusste Aufnehmen und Wahrnehmen durch Kognition im Gegensatz zur Perzeption, welche die Gesamtheit der Wahrnehmungen, also auch die unbewussten, sowie den Inhalt der Wahrnehmung selbst bezeichnet. Apperzeption definiert Lewin als situationsabhängig, interaktiv und rekursiv.¹⁶ Lewin selbst

¹³ Neuwirth 2008, 562f.

¹⁴ Neuwirth 2008, 570f.

¹⁵ Für die folgenden Ausführungen liegt der Aufsatz Hanninen 2013, 61-83 zu Grunde.

¹⁶ Zitiert nach Hanninen 2013, 62.

bezieht sich ausschließlich auf tonale Kontexte, was Hanninen nun auch auf andere *languages*, post- und atonale Kontexte überträgt.

Drei Begriffe spielen bei ihrer Theorie eine Rolle: Mit *notational image* ist das Zeichen oder Symbol in den Noten gemeint, das Tonhöhe, Dauer, Lautstärke, Klangfarbe und ähnliche Parameter angibt. Das psychoakustische Ereignis ist *note*, wohingegen *sound* die Apperzeption von Tönen innerhalb eines musikalischen Kontexts beschreibt, welche sich in einem „set of notes“ vereinigen.

A sound is an apperception of notes under the influence of musical context. Notes form the kernel of a sound, which generally involves a recognizable musical segment. Contexts that shape the sound include other sounds and passages in the composition; these communicate with the notes in the kernel through relational properties, as well as by sonic features, perhaps structural interpretations, and other means. Contexts also include the listener's experience, and perhaps a supporting body of music theory.¹⁷

Musical sounds werden nun durch Vorstellungen, Wirkungen, Eindrücke oder Erwartungen mitbestimmt und ändern sich von Ereignis zu Ereignis. So kann der gleiche Ton innerhalb verschiedener Zusammenhänge unterschiedlich klingen und gedeutet werden. Anstelle von tonalen Kontexten, wie Skalen oder Dreiklängen, nimmt Hanninen hierfür nun Pitch Class Sets an, die genauso, je nach Schichtung und Umfeld, unterschiedliche Qualitäten bekommen. Sie führt weiter aus, dass der Kontext auch Auswirkungen auf den *sound* hat, in ihn eindringt, sättigt oder schafft (*penetrate, saturate, create*) und dass verschiedene Kontextdeutungen die gleiche Note in unterschiedlichem Licht erscheinen lassen, sodass sie mehrere *qualities* bekommt. Damit wird *sound* als qualitativ, kontextabhängig und multivalent definiert. Daraus folgt aber dann, dass *musical sound*, durch seinen Zusammenhang mitbestimmt, auch zwischen Tönen lokalisiert werden kann und somit alles impliziert, was Teil der Apperzeption ist. Gleichzeitig entsteht ein Netz aus Assoziationen, das die unterschiedlichen *qualities* des gleichen *sounds* in diverse Beziehungen zu anderen *sounds* setzt. Der Begriff *sound* ist damit dynamisch und verändert sich durch neue Kontexte im Laufe des Werkes ständig, weshalb Zeit in Hanninens Theorie ein entscheidender Faktor ist. Ziel ist es also das fortschreitende Wachstum von Beziehungen der *sounds* in einer Analyse abzubilden.

1.3. performative Analyse

Der Begriff der *Performativität*, häufig in Kombination mit *Körperlichkeit*, rückt auch in Verbindung mit Musik wiederkehrend in den Fokus. In seinem Wortursprung stammt ‚formare‘ aus dem Lateinischen und kann mit bilden oder formen übersetzt werden. Die Silbe ‚per‘ hat

¹⁷ Hanninen 2013, 66.

einen verstärkenden Charakter im Sinne einer besonders sorgfältigen Ausformung. In seinen Anfängen bezeichnete der Begriff „performativ“ eine grammatikalische Kategorie. Gemeint sind damit Sprachhandlungen oder Sprechakte, die durch das Aussprechen eine handelnde Wirkung nach sich ziehen. Ein Beispiel dafür wäre der Satz des Standesbeamten, der zwei Menschen zu Eheleuten erklärt, wie z.B.: „Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau“. Ausgehend von den Theaterwissenschaften stellt sich auch in den Kultur- und Geisteswissenschaften in den letzten drei Jahrzehnten immer häufiger die Frage nach Körperlichkeit und Performativität, was sogar als „performative turn“ oder „body turn“ bezeichnet wird.¹⁸

Als Grundlage für performative Konzepte innerhalb der Musik führt Wilfried Gruhn die „Philosophie der Leiblichkeit“ von Maurice Merleau-Ponty an. Dieser benennt die „leibliche Verankerung in der Welt“ als Grundlage für die „menschliche (lebensweltlich verortete) Wahrnehmung“. Das Zeichen ist somit nicht mehr das Dargestellte, sondern die sinnliche und körperliche Erfahrung des wahrnehmenden Subjekts, wodurch sich Zeichen (Werk) und Bezeichnetes (Bedeutung) vereinigen. Auf diese Weise erschafft der Rezipient die erfahrbare Wirklichkeit selbst.¹⁹ Das wiederum lässt sich auf Musik übertragen: Beobachten und Agieren werden eins, der Hörer wird zum Akteur.

Im Prozess der *Performance* konstituiert sich eine eigene Wirklichkeitserfahrung im Augenblick der Präsentation.²⁰

Im performativen Sinne wesentlich für diesen Augenblick der Präsentation ist die Wahrnehmungsfähigkeit der Zuhörenden. Jörn Peter Hiekel weist zurecht darauf hin, dass heutige Konzert-Kontexte nach wie vor das Publikum in einer altmodischen, eingeübten Hörhaltung (bzw. Körperhaltung) verharren lassen.²¹ Er bezieht sich in seinen Ausführungen auf den Philosophen Bernhard Waldenfels, der hier ebenfalls zitiert werden soll:

Das Durchbrechen von Hörgewohnheiten ist das Eingangstor zu einem spezifischen Reich der Klänge und Töne. Wir hören nicht einfach Neues, sondern wir hören auf neue Weise und mit anderen Ohren, wir hören in diesem Sinne Unerhörtes. Die Frage nach den künstlerischen Standards ist nicht zu trennen von der Frage nach dem, was uns aus dem Gewohnten herausreißt. Die Philosophie beginnt laut Platon mit dem Staunen, das eine durchaus leibliche Komponente hat und keine harmlose Angelegenheit ist.²²

¹⁸ Hiekel 2017, 12.

¹⁹ Merleau-Ponty, hier wiedergegeben nach Gruhn 2017, 183.

²⁰ Gruhn 2017, 182.

²¹ Hiekel 2017, 23-25.

²² Waldenfels 2017, 41.

Performative Analyse will die im Werk angelegten Wahrnehmungspotenziale aufzeigen und im Idealfall dafür sorgen, dass sich das Hören des analysierten Werkes verändert und sogar bereichert wird. Seit je her wird Musikhören in zwei Weisen unterschieden: kontemplativ und musikalisch. In Anlehnung an die Expektanzforschung formuliert Utz diese zwei Basistypen hinsichtlich musikalischer Hörerwartung: Der erste kontemplative Hörer hört voraussetzungslos und verfolgt Musik in ihrer Klang-Zeit-Gestaltung. Er lässt sich ein, hört hin und ist unabhängig von „erwartbaren“ Strukturen. Der zweite musikalische Hörer hört strukturalistisch und kognitiv. Er hat eine gewisse Bildung und kennt die jeweiligen Stil- und Tonsysteme. Sein Hören ist kulturell kodiert, lässt sich verfeinern und differenzieren. Beide Hörertypen bringen Vorteile mit sich, weshalb auch das ideale Hören für Utz eine Interaktion dieser beiden ist, um sowohl aufgeschlossen für Unerwartetes zu bleiben, als auch bestimmte kulturelle und stilistische Codes erkennen und benennen zu können. Er formuliert dies als „ständige[s] Oszillieren zwischen metaphorischen und klangmorphologischen Bedeutungsebenen“²³

Studien zeigen, dass globale Großformen beim Hören nur eine untergeordnete Rolle spielen und vielmehr kleinere Strukturen wahrgenommen werden. Bei der performativen Analyse sollte nun die Vielfalt der Hörmöglichkeiten in den Blick genommen werden. Das bedeutet, dass individuelle Erwartungshaltungen mit ihren möglichen Auswirkungen und Konsequenzen beschrieben und berücksichtigt werden, ohne diese sofort zu schematisieren. Stattdessen entsteht im Sinne eines metaphorischen Hörens aus Erinnerung und Erwartung ein „Beziehungsnetz“ aus Klangereignissen, das auch alternative Interpretationen von Formverläufen und Bedeutung musikalischer Elemente erlaubt. Stärkere Berücksichtigung soll dann auch das „Zufällige“ des vorliegenden Notentextes finden. Utz verweist hier auf Markus Neuwirth, der dieses Prinzip am klassischen Stil durch „rekomponierte Reprisen“ in der Musik Haydns gezeigt hat.²⁴

Das Überwinden autorzentrierter Methoden und das damit einhergehende Konstruieren von Erwartungssituationen eines impliziten Hörers ermöglichen es „in der Musik Gehörtes, zu Erwartendes und Erinnertes mit Verwunderung oder Erfüllung, Staunen oder Begreifen zu verbinden.“²⁵ Dabei ist selbstverständlich, dass die Möglichkeiten an Implikationen nicht alle von einem Hörer gehört werden können. Andersherum heißt aber auch eine Unbegrenztheit des Hörens, dass Hörende auch Realisationen finden, die der Komponist nicht impliziert hat.

²³ Utz 2016a, 172 und Utz 2013, 235f.

²⁴ Utz 2014a, 105 und Utz 2013, 232-234.

²⁵ Utz 2013, 251.

So betrachtet kann man von musikalischen Analysemethoden einfordern, sich stets ein „zweifelndes Ohr“ zu bewahren und normative Hörmodelle „performativ“ in Frage zu stellen.²⁶

Zuletzt rückte schließlich auch das Konzept der „performance studies“ in den Fokus, das hier ebenfalls kurz erwähnt werden soll. Es betont die Musik in ihrer Eigenschaft als Performance-Kunst und hinterfragt ebenfalls die Analyse des reinen Notentextes. Neben Carolyn Abbate²⁷ ist Nicholas Cook einer der wesentlichen Vertreter dieses Ansatzes, der in seinem Konzept der „performance-sensitiven“ Analyse nicht die Partitur, sondern die Aufführung zum Objekt der Analyse macht. Er bemängelt eine Grammatik der Performance, in der der Prozess dem Produkt untergeordnet ist, was er auf die Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert zurückführt, die sich an Methoden der Philologie und Literatur bediente und Musik wie Poesie behandelte. Daraus folgte, dass das Werk als Nachricht vom Komponisten an die Hörer betrachtet wurde und der Interpret als Übermittler galt. Cooks Konzept einer „Music as Performance“ besagt, Musik als nicht reduzierbares soziales Phänomen zu sehen und er zieht zum Vergleich Rockmusik heran, die nicht nur durch einen Komponisten entsteht, sondern in erster Linie einer Band und deren Interpretation zugeordnet wird.²⁸ Cooks Analyseansatz will strukturalistische Konzepte und Herangehensweisen nicht ausschließen, ihm immanent ist aber eine Destabilisierung des ontologischen Werkbegriffs.²⁹

1.4. hermeneutische Analyse

Der Begriff „hermeneutische Analyse“ ist zunächst, wenn nicht problematisch, so doch zumindest nicht ganz eindeutig. Als allgemeine „Verstehenslehre“ ist die Hermeneutik vorrangig ein Oberbegriff, unter den auch die „hermeneutische Analyse“ in einem allgemeinen Sinne fällt. Damit würden alle Konzepte zusammengefasst, die sich im Wesentlichen mit inhaltsästhetischer Deutung in Abgrenzung zu strukturalistischen Methoden befassen. Hermeneutische Analysekonzepte formulieren aber durchaus konkrete Ansatzpunkte, wodurch „hermeneutische Analyse“ auch zu einer Methode lanciert. Immanent ist der Hermeneutik, dass sie eine vermittelnde Position zwischen dem Werk und seiner Deutung einnimmt. So leitet sich der Begriff „Hermeneutik“ von „Hermes“, dem Götterboten ab, dessen Name etymologisch auf die Funktion eines Wegweisers rückführbar ist. Auch er ist der Vermittler. Ausgangspunkt eines hermeneutischen Modells ist der „konstitutive Doppelcharakter“ eines musikalischen

²⁶ Utz 2013, 251f.

²⁷ Abbate 2004.

²⁸ Cook 2013, 49 und Cook 2001, 2-5.

²⁹ Utz 2016a, 178.

Phänomens, das einerseits Text und fixiertes, kodierte Notat und andererseits Klanggeschehen und flüchtiges akustisches Ereignis ist.³⁰

Den Grundstein für eine musikalische Hermeneutik legte Hermann Kretzschmar, der diese als eine „Dolmetschkunst“ verstand, die vor allem Instrumentalmusik erklären sollte. Anlass für seine Theorie waren die Bitten von Abonnenten, die Kretzschmar, der 1877 Universitätsmusikdirektor in Rostock geworden war, veranlassten, einführende Texte zu seinen Konzerten zu verfassen. Die Texte, die auf unbekannte oder schwierige Werke vorbereiten sollten und die später ab 1887 als „Führer durch den Konzertsaal“ in Buchform zusammengefasst wurden, zielten also zunächst auf eine Vermittlung zwischen Werk und Publikum ab. Kretzschmar bezog sich dabei, wenngleich nicht explizit, einerseits auf die romantische Hermeneutik Friedrich Schleiermachers, dessen neugefasste „Kunstlehre des Verstehens“ zu einer Grundlage für alle Geisteswissenschaften wurde, und andererseits auf Wilhelm Diltheys Ansatz einer psychologischen Hermeneutik, nach der historische Strukturzusammenhänge psychologisch, also durch ihr geistiges Erleben, rekonstruiert werden.³¹

Musikalischer Anknüpfungspunkt für seine Hermeneutik war die barocke Affektenlehre. Für Kretzschmar galt es „die Affekte aus den Tönen zu lösen“ und erteilte im Prinzip der absoluten Musik eine Absage:

In dem Sinne eines lediglich musikalischen Inhalts gibt es keine absolute Musik!³²

Das Hören, das für ihn zwar an erster Stelle stand und Grundlage für alles war, durfte aber keinesfalls ein „rein physische[s], animalische[s]“ Aufnehmen sein, sondern sollte ins „Seelische und Geistige“ übertragen werden.³³

Während Kretzschmar sich allerdings noch deutlich von einer Symbolkunde abgrenzte und Instrumentalkompositionen nicht literalisieren wollte, tat genau dies später sein Schüler Arnold Schering. Dieser orientierte sich bei seinen Analysen an biographischen Dokumenten und Äußerungen und formulierte dabei vor allem für die Musik Beethovens ganze „verschwiegene Programme“.³⁴ Ungeachtet der ursprünglichen Theorien Kretzschmars blieb Hermeneutik in den folgenden Jahrzehnten allein auf Inhaltsdeutung ausgerichtet und geriet durch diese Ideologisierung in Verruf. Eine Neuorientierung fand vor allem von Carl Dahlhaus und später Hans Heinrich Eggebrecht statt.³⁵

³⁰ Mauser 1996, 261f. und 267f.

³¹ Thorau 2007, 207 und 209 und Mauser 1996, 263f.

³² Kretzschmar, hier zitiert nach Moßburger 2014, 187f.

³³ Moßburger 2014, 185 und 188.

³⁴ Mauser 1996, 265f.

³⁵ Moßburger 2014, 185 und Mauser 1996, 267.

Die Kritik, die insgesamt an der musikalischen Hermeneutik geübt wurde, fasst Hubert Moßburger zusammen³⁶: Durch Textunterlegung oder Bild-Assoziationen, die nicht so leicht wie postuliert auszutauschen sind, findet eine zu große semantische Fixierung statt. Willkür und subjektive Wahl eines außermusikalischen Inhalts führt zu Unwissenschaftlichkeit und mangelnder Verbindlichkeit. Der sog. „Konzertführerstil“, also die pädagogische Ausrichtung für Laien, birgt darüber hinaus die Gefahr der Trivialität. Zudem kann eine einseitige Beschäftigung mit der inhaltlichen Deutung dafür sorgen, dass die musikalische Substanz und Struktur selbst in den Hintergrund rückt und damit eine Überbewertung des Inhaltlichen stattfindet. Auch dass der Begriff, der eigentlich als ein Oberbegriff für eine Vielzahl von Auslegungsmöglichkeiten von Musik stehen könnte, und stattdessen zu einer einseitigen Methode verkommen ist, wurde kritisiert. Gleiches gilt für die Linearität von Kretzschmars Technik, in der der hermeneutische Zirkel missachtet wird.

Moßburger unterscheidet zwischen intrinsischem (innermusikalischem) und extrinsischem (außermusikalischem) Analyseansatz. Bei der innermusikalischen Hermeneutik spielt die Verwendung von musikalischen Termini und Fachsprache eine Rolle und hierbei vor allem jene, die über die Ebene der Beschreibung metaphorisch hinausgehen. Als Beispiel führt er den Begriff „Querstand“ an, der impliziert, dass etwas „schief, schräg, verquer“ ist und daher häufig mit einer negativen, leidvollen Ästhetik verknüpft wird. Eine wortlose Möglichkeit intrinsischer Hermeneutik ist Musik, die sich selbst kommentiert. Als eine denkbare Form der „musikalischen Auslegung“ wird Variationstechnik genannt, welche hier im weitesten Sinne verstanden wird: Variation als Themenvariation, Klangfarben- oder Lagenwechsel oder auch harmonische Variation. Alternativ können auch musikalische Zitate, die auf eigene oder fremde Werke, ganze Gattungen, Stile oder Zeiten verweisen, zum Einsatz kommen. Darüber hinaus führt der Autor die Leitmotivtechnik und die Verfremdung standardisierter musikalischer Topoi an. Zuletzt ist auch das Umkomponieren ganzer Abschnitte denkbar, um aufzuzeigen, welche anderen Möglichkeiten der Komponist gehabt hätte.

Die außermusikalische Hermeneutik beschreibt einen inhaltsästhetischen Zugang, der im Wesentlichen durch Kretzschmars Ansatz beschrieben werden kann. Ziel ist es einen außermusikalischen Inhalt oder Affekt aus den Noten herauszulösen. Moßburger verweist auf den Sonderfall der Vokalmusik, bei dem bereits eine Textvorlage in Verbindung mit der Musik steht. Dies kann hilfreich, aber auch hinderlich sein. Die Musik selbst sollte daher unabhängig von ihrem Text hermeneutische Deutung erfahren.³⁷

³⁶ Moßburger 2014, 189f.

³⁷ Moßburger 2014, 199-201.

Inhaltliche Anknüpfungspunkte, die Moßburger in absteigender Intensität als semantische Vorfixierung bezeichnet, sind allgemein-rhetorische oder inhaltlich-konkretisierende Textierung, Programmmusik, poetische Paraphrasierung und der Werktitel.³⁸

Für eine hermeneutische Analyse ohne inhaltliche Anknüpfungspunkte, führt Moßburger mögliche Deutungsfelder an, die als hermeneutische Topoi fungieren können und schwerpunktmäßig für eine Analyse herangezogen werden können. Seine Liste strebt keinen Vollständigkeitsanspruch an und wird hier nur in Ausschnitten wiedergegeben. Der rhetorische Topos betrachtet Musik als „Klang-Rede“. Literarisch wird Musik in Form von offenen oder verschwiegenen Programmen, sowie auch narrativ oder poetisch betrachtet. In Analogie zur Oper ist eine szenische Betrachtungsweise möglich. Gesten und Bewegung als Ausdruck musikalischer Empfindung werden unter psychologischen Gesichtspunkten zusammengefasst.³⁹ Schließlich kann Musik auch als architektonisches Gebilde betrachtet werden oder ein Deutungsschwerpunkt auf dynamische Spannungsvorgänge gelegt werden, wobei die Musik hinsichtlich ihres Kräftespiels und der inneren Dynamik untersucht wird.⁴⁰

Moßburger selbst entwirft ein Dreistufenmodell hermeneutischer Analyse. Dazu führt er an, dass die nicht-sprachlichen Künste, wie Bildende Kunst und Musik, zunächst überhaupt einer Übersetzung in Sprache bedürfen, was in der literarischen, theologischen oder juristischen Hermeneutik nicht nötig ist. Daher braucht Musik in seiner Deutung eine Vermittlerposition, woraus ein dreistufiges Modell entsteht. Als Vermittler oder Brücke beschreibt Moßburger Elemente, die er als „Schnittmengen“ der innermusikalischen Struktur einerseits und der außermusikalischen Deutung andererseits betrachtet. Da sei als erstes die Metapher, die als beschreibendes Mittel an der Schwelle zur Poesie stehe und musikalische Wirkung bereits deuten könne. Auch musikalische Symbole oder Zeichen (Semiotik) und Topoi verweisen auf bestimmte Deutungszusammenhänge, die semantisch nachvollzogen werden können, was im nächsten Kapitel unter den zeichentheoretischen Analyseansätzen besprochen wird. Und zuletzt wird auch hier die Affektenlehre relevant, die bestimmten Erregungszuständen musikalische Mittel zuweisen kann.⁴¹ Daraus ergibt sich das folgende Modell:

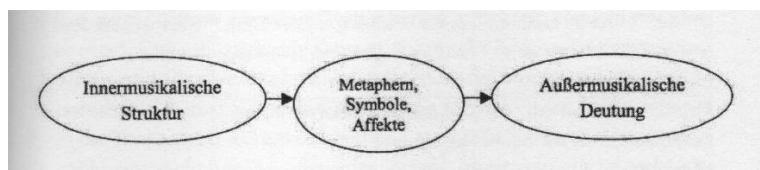


Abbildung 1: Dreistufenmodell hermeneutischer Analyse, Moßburger 2014, 205.

³⁸ Moßburger 2014, 193-197.

³⁹ Hier ist die Theorie Robert Hattens zu nennen, der die Musik Mozarts, Beethovens und Schuberts mit Hilfe von musikalischen Gesten analysiert. Vgl. Hatten 2004.

⁴⁰ Moßburger 2014, 202f.

⁴¹ Moßburger 2014, 204f.

1.5. zeichentheoretische Analyseansätze

1966 entwickelte Nicolas Ruwet die „distributional analysis“, bei der Musik als Strom aus Klangereignissen bezeichnet wird und aus einzelnen Segmenten besteht. Diese Segmente werden miteinander verglichen und gruppiert. Sie können sich ergänzen, sich gegenseitig ausschließen oder auch miteinander verschmelzen. Die Verteilung der Abschnitte wird durch eine Liste schematisiert und bildet das Werk in seinem charakteristischen Verlauf ab. Da diese Methode nicht mit standardisierten Vorlagen arbeitet, unterscheidet sie sich von anderen formalen Analysen. Sie diente als Ansatzpunkt vieler semiologischer Theorien, u.a. der von Jean-Jaques Nattiez.⁴² Dieser formulierte eine „semiological tripartition“ in drei Ebenen. Die poetische Ebene beschreibt den Kompositionsprozess, die ästhetische Ebene stellt die hörende Wahrnehmung und die neutrale Ebene den Notentext dar.⁴³

Zwei Begriffe sind bei der Beschäftigung mit Semiotik wichtig. Signifikant bezeichnet den Zeichenträger, während Signifikate Inhaltseinheiten sind. Erwin Fiala führt dazu aus, dass in der Semiotik eine Reduktion auf die Signifikantenebene stattfindet und diese damit keine „Bedeutungslehre“ sei. Eine semiotische Musikanalyse müsste also das musikalische Zeichen von allen Bedeutungen emotionaler, affektiver oder kognitiver Art ablösen, um „eine fundamentale Ebene der »Wirkungsweise« musikalischer Elemente zu definieren“. Auf diese Weise gilt das Prinzip absoluter semantischer Offenheit. Für Fiala ist nun die elementare musikalische Signifikantenebene vor allem korporal-ästhetisch kodiert. Er konkretisiert dazu, dass Musik zunächst vorrangig körperlich empfunden wird, da selbst die Aufnahme des Schalls im Ohr körperliche Bewegungen nach sich zieht. So zielt das musikalische System auf Signifikantenebene auf ein unmittelbares „Reiz-Reaktions-Schema“ auf korporaler Ebene ab ohne zwingend Sinn vermitteln zu wollen.⁴⁴

Christian Thorau hält eine auf klassischen semiotischen Modellen aufbauende Musiksemiotik nicht für zielführend:

Ein musikanalytisch relevanter Zeichenbegriff muss der besonderen ästhetischen Kommunikationsform von Musik gerecht werden und sollte das Verhältnis zwischen begrifflicher Beschreibungsform (Analysesprache) zu nichtbegrifflicher Ausdrucksform (Musik) reflektieren.⁴⁵

⁴² Bent 1992, 377.

⁴³ Nattiez 1990, 15.

⁴⁴ Fiala o.J., 1f. und 5f.

⁴⁵ Thorau 2009, 71.

Er formuliert davon ausgehend zwei Aspekte, die einen systematischen Analyse-Rahmen markieren können: Musik *zeigt*, sie *verweist nicht*. Außerdem ist musikalisches Wahrnehmen und Verstehen von metaphorischen Prozessen geprägt.

In Umberto Ecos Kultursemiotik werden alle kulturellen Prozesse unter Zuhilfenahme von Codes als Kommunikationsprozesse untersucht. Dadurch werden Inhaltseinheiten gebildet, die wiederum selbst durch Zeichenvermittlung entstehen. Diese Theorie setzt aber voraus, dass eine Inhaltsebene mit einer sprachlichen Ausdrucksebene korrelieren kann, was Musik ohne Sprache oder Bilder nicht kann und damit zu einem unvollständigen Zeichensystem wird. Trotzdem erkennt Eco die Musik als ein zu interpretierendes System an und weist ihr in seiner Theorie eine Sonderrolle zu.⁴⁶

Mit Bezugnahme auf den amerikanischen Philosophen Nelson Goodman definiert Thorau Musik als ästhetische Exemplifikation.

Zeichen im exemplifizierenden Modus lenken die Aufmerksamkeit auf ihre eigene sinnliche Gestalt.⁴⁷

Exemplifizierende Zeichen geben eine Probe von etwas, sie zeigen, verkörpern. Goodman stellt in seiner Theorie der Exemplifikation die Denotation entgegen. Denotation basiert auf Konventionen und Codes, weshalb Zeichensysteme dieser Art willkürlich und modellhaft sind. Als Beispiel kann an dieser Stelle die Sprache angeführt werden. Thorau weist nun darauf hin, dass Analyse als denotierendes, also verweisendes, Medium mit Sprache arbeitet, wodurch automatisch das Hören geformt und bestimmte Faktoren akzentuiert, während andere Eigenschaften der Musik in der Wahrnehmung „deaktiviert“ werden. In diesem Zusammenhang kann erneut auf die Verantwortung hingewiesen werden, die der Wahl der Methode zukommt.

Um die Relation zwischen verweisender Analyse und sinnlichem Gegenstand zu umreißen, beschreibt Thorau vier Aspekte.⁴⁸ Er unterscheidet zunächst die alltägliche von der ästhetischen Exemplifikation. Situation und Umstände sind dafür verantwortlich in welcher Weise wahrgenommen wird, sodass die Aufmerksamkeit (der Exemplifikationsmodus) in ästhetischen Situationen anders als bei alltäglichen arbeitet. Mit Ambivalenz der denotierenden Sprache ist gemeint, dass Sprache sowohl anregend als auch einschränkend wirken kann. Manches lässt sich nicht verbalisieren und wird stattdessen demonstriert. Um die Aufmerksamkeit zu lenken, dienen Sprache und Analyse aber wiederum der Präzisierung. Mit zwei Weisen der

⁴⁶ Thorau 2009, 71-73.

⁴⁷ Thorau 2009, 74.

⁴⁸ Thorau 2009, 76f.

Beschreibung sind die buchstäbliche (strukturelle) und metaphorische (bildliche bzw. ausdrucksstarke) Beschreibungsweise gemeint. Metaphorische Sprache gilt zwar als wenig objektiv und zu vage, findet aber trotzdem Einzug in musikanalytische Strukturbeschreibung. Es lässt sich daher sagen, dass musikalische Exemplifikation nur schwer von metaphorischer Sprache zu trennen ist, wodurch sich Exemplifikation und Metapher zur metaphorischen Exemplifikation verschränken und sich auf diese Weise die fehlende Ausdrucksdimension der Musik konstruieren lässt.

[S]ie [die metaphorische Exemplifikation] ist ein Referenzmodus, der an die gezeigten sinnlichen Eigenschaften des Zeichens gebunden, also in der Musik verankert ist, und diese zugleich nach Art einer Metapher übersteigt.⁴⁹

In der Neuen Musik spielte die Frage nach Semantik lange Zeit eine eher untergeordnete Rolle. Hiekel verdeutlicht dies etwas polemisch an der Musik ab 1950:

[E]rst kamen die Serialisten, die alles platt machten und so etwas wie Bedeutungsbildungen oder auch die Entfaltung von Klängen und deren Farben ganz eliminierten, dann kam John Cage mit seiner alles auflösenden Aleatorik und seinem fröhlich-dadistischen Sinnlosigkeitsgehabe. Dann kam das Feld der „Klangkomposition“, die zwar nicht Sinn, aber Klang-Sinnlichkeit ins Spiel brachte. Und schließlich war man schon fast in der Postmoderne, in der das Rad irgendwie wieder zurückgedreht und Anschluss an die gute, alte Zeit der klanglichen Sinnfälligkeiten, tönend bewegten Formen und klar definierten semantischen Akzentuierungen gefunden wurde.⁵⁰

Die Emanzipation des Klangs innerhalb Kompositionen Neuer Musik zeigte sich in vielen verschiedenen Strömungen, wie Claude Debussys Prinzip der „Klang-Tonalitäten“, Arnold Schönbergs Idee einer „Klangfarbenmelodie“, Edgar Varèses Metapher der „aktiven“, „intelligenten“ Klänge oder der „Klangontologie“ John Cages, der nach beziehungslosen Klängen suchte, die nur für sich selbst stehen. Auch die verschiedenen Formen der elektronischen Musik und die daraus entstandene Klangkunst sind hier zu nennen.⁵¹ Der in den Fünfziger Jahren aufkommenden Ästhetik der Klangkompositionen wurde häufig eine oberflächliche Klangkulinarik vorgeworfen, der Handwerk und Form fehle. Ligeti begegnete dieser Kritik damit, Klang und Form als identisch zu skizzieren. Kontrast und Überraschungsmomente bestimmen den Verlauf des Stückes, sodass ein Formprozess entsteht, „der die Erwartungssituation im

⁴⁹ Thorau 2009, 77.

⁵⁰ Hiekel 2018, 14.

⁵¹ Utz 2016b, S. 35.

Spannungsbereich von Zustand und Prozess ständig neu deutet“.⁵² Sich davon abgrenzend formuliert Helmut Lachenmann 1963 seine „Klangtypen der Neuen Musik“⁵³, die jeden Klang mit einem unmittelbaren akustischen Erlebnis kombinieren und auf diese Weise die Temporalität von Klang betonen, wodurch sich das beanstandete „Formproblem“ für Lachenmann löst.⁵⁴

Trotz der Bemühungen Klang als „Ipseität“ zu konstituieren, scheint sich für eine Betrachtung Neuer Musik aus semantischer Perspektive der Klang im Besonderen anzubieten. Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Mende weisen darauf hin, dass musikalischer Klang in allen kulturellen Kontexten stets semantische Assoziationen hervorruft, weshalb sie das Verhältnis von Klang und Semantik, nach dem bisher selten gefragt wurde, für reichhaltig und bedeutsam halten. Selbst in Cages Zufallskompositionen lassen sich Bedeutungszuschreibungen vornehmen, da sich durch Titelgebung, Spielanweisung oder spezifische Herstellungsprozesse semantische Felder festmachen lassen. Weitere Möglichkeiten der Semantik zeigen sich in der Verarbeitung von Natur-, Alltags- und Umweltklängen, ungewöhnlichen Klangfarben und deren Kombination, Klangkunst, konzeptuellen Ansätze und in der Integration und Rezeption spezifischer Sounds populärer Musikformen. Bedeutsam ist auch der Einsatz von Stimme und Körper, der auch in der vorliegenden Arbeit besondere Relevanz hat. Ein Instrument wie die Orgel wird beispielsweise immer seine Aura eines religiösen Umfelds behalten oder ein Jagdhorn die Assoziation von Wald und Natur nahelegen. Selbst der Wunsch nach kompletter Auflösung des Sinns kann den Aspekt der Befreiung assoziieren lassen und damit wieder Sinn konstruieren.⁵⁵

Oliver Wiener beschäftigt sich mit Diesseitigkeit und Konzeptmusik und formuliert diesbezüglich in Anlehnung an Martin Schüttler eine „Ästhetik der semantischen Restspuren“.⁵⁶ Klangobjekte behalten zwar eine „semantische Aura“, werden aber soweit zerlegt, dass sie keine semantische Beziehung mehr eingehen. Mit Verweis auf Johannes Kreidler bemerkt der Autor, dass die ausgewählten Klangobjekte eine meist alltägliche Semantisierung mitbringen, die nicht zu leugnen ist. Diese „Labelung“ können sich Komponisten zu Nutze machen und neue Kontexte für die Objekte schaffen.⁵⁷

1.6. posthermeneutische Analyse

Die meisten Analysemethoden postulieren als Ziel die Musik auf Grund analytischer „Durcharbeitung“ besser und in ihrer Tiefe verstehen zu können. Im posthermeneutischen Sinne muss

⁵² Utz 2016b, 47.

⁵³ Lachenmann 1996, 1-20.

⁵⁴ Utz 2016b, 48.

⁵⁵ Hiekel/Mende 2018, 7 und Hiekel 2018, 16-18 und 24-26.

⁵⁶ Wiener 2018, 243.

⁵⁷ Wiener 2018, 249.

dieses Ziel zwar hinterfragt werden, was aber nicht bedeutet, dass Analyse sich mit „Nicht-Verstehen“ begnügt, sondern „Teil eines per se unabschließbaren »Reflexionsspiels«“ bleibt.⁵⁸

Um Posthermeneutik abzugrenzen, skizziert Nikolaus Urbanek ein hermeneutisches und ein antihermeneutisches Modell. Hermeneutik sucht in Anlehnung an Sybille Krämers „Zwei-Welten-Modell“ nach Sinn und Bedeutung hinter den Dingen. Das Sinnliche der Musik ist also nicht in seiner eigenen Präsenz relevant, sondern stets als Repräsentation von etwas anderem. Dabei spielt Sprache als sinnzuschreibendes Medium eine wichtige Rolle, sodass nur durch sie verstanden werden kann. Dass dem Klanglich-Sinnlichen insgesamt Skepsis entgegengebracht wurde, führt der Autor darauf zurück, dass Musik im 19. Jahrhundert zu einem Bildungsgut lancierte. Damit ging eine Vergeistigung der Kunst einher, in der das Sinnliche nicht mehr als Ipseität wahrgenommen, sondern gedeutet wurde. In einer antihermeneutischen Perspektive sind nun wiederum Materiales, Buchstäbliches und Sinnliches völlig eigenständig zu betrachten, ohne dass sich die Frage nach einem Sinn stellt.

Musik sei genau das, als was es erscheine – ohne geheime Intentionen und Hintergedanken. Musik sei als Phänomen der Oberfläche kein System von Ideen, das gleichsam Schicht für Schicht diskursiv zu erklären sei. Musik, so ließe sich schließlich pointieren, sage nichts, wenn ‚sagen‘ vorrangig als Kommunikation von Sinn zu verstehen sei.⁵⁹

An beiden Modellen lässt sich Kritik üben. Im hermeneutischen Modell kommt dem Sinnlichen zu wenig Bedeutung zu. Ästhetische Erfahrung, die Urbanek mit vollzugsorientiert, frei, unbeendbar und ohne Zweck umreißt, lässt sich nicht schematisch im Sinne eines hermeneutischen Erkenntnisprozesses beschreiben und ist aber doch gleichzeitig auch mit semantischer Deutung verbunden. Diese wird allerdings niemals „den Status einer *abschließenden* Zeichen-Deutung erlangen“. ⁶⁰ Dem antihermeneutischen Modell steht die „Unhintergebarkeit des Bedeutens“ entgegen. Buchstabe und Bedeutung stehen dann unverbunden nebeneinander, was aus verschiedenen Gründen als kritisch zu bewerten ist. Sprache als Kommunikationsmedium muss auch im Zusammenhang mit Musik erlaubt sein. Das erfordert schlicht der von der Musik gehegte Wissenschaftsanspruch.⁶¹

Die Lösung, die diese beiden Modelle miteinander vereint, ist die posthermeneutische Perspektive, die sowohl Sinn als auch Sinnlichkeit als unhintergebar definiert. Das, was in der

⁵⁸ Utz 2016a, 173.

⁵⁹ Urbanek 2018, 59f. Er überträgt hier Jankélévitch ins Deutsche.

⁶⁰ Urbanek 2018, 60.

⁶¹ Urbanek 2018, 54-60.

Hermeneutik als nicht durch ein Zeichen darstellbar gilt, widerständig und rätselhaft ist, wird zum Interesse der Posthermeneutik.

Die Szene bringt damit auf die Spur eines Unbestimmten oder sogar Unverfügbaren *im* Zeichen, das seiner Signifikanz, seiner Schrift oder Strukturalität anhaftet, und das dennoch bislang in der Geschichte seiner Betrachtung verdeckt oder vernachlässigt worden ist, indem diese sich einzig auf das, was es zu *sagen* oder *darzustellen* und *auszudrücken* meint, kapriziert hat.⁶²

Dieter Mersch nennt dies die Frage nach dem „Doppelsinn der Zeichen“: Wie kann etwas, das anwesend ist, also einer Präsenz bedarf, etwas bezeichnen, das abwesend ist? Die eigene Gegenwart dieser Zeichen zeigt sich in ihrer Materialität, also dem Laut der Sprache, dem Material des Kunstwerks etc. Sie brauchen aber die Performanz einer Handlung, also die Ausführung des Zeichens, um sichtbar zu werden. Dieser Performanz kommt häufig eine besondere Intensität zu und ist unmittelbar mit der Körperlichkeit der Ausführenden verbunden. Die Körperlichkeit, auf der Zeichen beruhen und durch die diese erst kommunizieren können, wird in „semiotischen“ und „semiologischen“ Diskursen zumeist missachtet bzw. als irrelevant betrachtet.⁶³

Daraus lassen sich folgende Voraussetzungen ableiten: Klang muss eigenständig in seiner Ipseität gedacht werden und das Sinnliche als unverzichtbar angenommen werden. Der Sinn wurzelt dann im Sinnlichen, sodass auch für den Klang eine Materialität gilt. Die Zeichen selbst benötigen aber eine „performative Setzung“, um präsent zu werden und dürfen zunächst nicht ohne Widerspruch in ihrer bloßen Medialität sein.⁶⁴

Über viele Jahre war Klangvergessenheit in Verbindung mit der Suche nach einem allgegenwärtigen Sinn hinter den Dingen das vorherrschende Phänomen in der Musikwissenschaft. Dies hat sich zuletzt stark gewandelt. Klang und seine Wahrnehmung sind in den Fokus gerückt, weshalb Urbanek provokant konstatiert, dass Klangvergessenheit inzwischen von Klangversessenheit abgelöst worden ist. In seinen Ausführungen stellt er die Frage, ob sich die Musikwissenschaft nicht gerade in der Analyse und Beschreibung von Klang in seinen Facetten und seiner Organisation verliert und die Musik selbst dabei aus dem Blick gerät. Seiner Ansicht nach beinhalten Klangphänomene und ihre Wahrnehmung immer auch etwas, das sich der Sprachlichkeit entzieht, also einen Nicht-Sinn.⁶⁵ Von der „ästhetischen Qualität“ der Musik spricht auch Malte Markert, der er in seinen Überlegungen zur Posthermeneutik ebenfalls eine Form des Nicht-Verstehens zugesteht.⁶⁶

⁶² Mersch 2002, 13.

⁶³ Mersch 2002, 11f.

⁶⁴ Urbanek 2013, 122.

⁶⁵ Urbanek 2013, 115-118.

⁶⁶ Markert 2018, 8f.

Letztlich geht es aber nicht darum, überhaupt die Frage nach Sinn oder Nicht-Sinn zu stellen, sondern Sinn und Nicht-Sinn zu vereinen. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus, was beispielsweise Eduard Hanslick bereits konstatierte. Mit Verweis auf Roland Barthes lässt sich aber auch feststellen, dass der Mensch immer Sinn hervorbringt, selbst, wenn er Unsinn schaffen möchte. Mit einer posthermeneutischen Perspektive sucht Analyse nach der „sinnlichen Oberfläche der Musik“ ohne ihr Bedeutungslosigkeit zu unterstellen.⁶⁷

Die beiden Pole des musikalischen Gedankens und seiner Darstellung stehen also zueinander in einem ambivalenten Verhältnis, das durchaus als ein Oszillieren zwischen Sinn und Sinnlichkeit beschrieben werden könnte. Diesem geht nun – und ebendies wäre die mit Dieter Mersch auszubauende posthermeneutische Perspektive – eine unhintergehbare *Eigensinnigkeit* des Klangs voraus, die in letzter Konsequenz in seiner *Eigensinnlichkeit* begründet liegt.⁶⁸

Ein posthermeneutischer Zugang sucht also danach, ein Bewusstsein für die doppelte Unverneinbarkeit zu schaffen, „einer Unverneinbarkeit und Unhintergebarkeit sowohl des Sinnlichen als auch des Sinns“. Dass das Sinnliche betont wird, muss keineswegs heißen, dass eine Anti-Hermeneutik ohne jeglichen Sinn und jegliches Verstehen postuliert wird. Medialität, Performativität und Materialität sind die Schlüsselwörter, die aus beiden Perspektiven, Produktion und Wahrnehmung, betrachtet werden können und den Grundstein für eine Posthermeneutik legen.

2. Die Stimme in der Neuen Musik

Die mythischen und magischen Dimensionen der menschlichen Stimme und ihre enge Verbindung zu Sprechen und Sprache haben die Stimme seit frühester Zeit zu einem zentralen Scharnier zwischen musikalischen und sozialen, spirituellen und religiösen Erfahrungsräumen gemacht, aber auch zu einem klanglichen Medium, das für den Transport von Ideologien aller Art stets besonders geeignet schien. [...] Sprechen und Singen, selbst non-verbales, generieren Bedeutung.⁶⁹

Über viele Jahre hinweg fand die Stimme in Kompositionen der Neuen Musik kaum Berücksichtigung. Charakteristische Aspekte wie Klangfarbe, Lautstärke, individuelle Technik und Stimmgebung machen sie zu einem „Instrument“, das für Komponisten nur schwer prognostizierbar ist. Die jeweils eigenen Spektren von Klangfarbe und Konsonanten bilden keine kontinuierlichen Reihen und lassen sich nicht skalieren. Die Textverständlichkeit ist nur zu einem Teil von der Setzweise abhängig, auch die Aufnahmefähigkeit und Wahrnehmung des Hörers

⁶⁷ Urbanek 2013, 120f. und Urbanek 2018, 62.

⁶⁸ Urbanek 2013, 127.

⁶⁹ Utz 2014b, 89.

spielen eine Rolle. Sprachliche Semantik entzieht sich darüber hinaus jeder Rationalisierung, „wie schon ein einziger Blick in die verworrendsten [sic!] aller Bücher zeigt, in Lexika, in denen das Alphabet die höchste Ordnung und die Inhalte die höchste Unordnung erzeugen“.⁷⁰ Eine „Entsemantisierung“ der Stimme ist also im Grunde unmöglich. Sie wird sogar vielmehr in einem strukturierten Umfeld durch Codes und Konnotationen angereichert, sodass sie in vielen Schichten Emotionen und Bedeutung übermittelt.⁷¹

Man höre einen russischen Baß [...]: Etwas ist da, unüberhörbar und eigensinnig (man hört nur *es*), was jenseits (oder diesseits) der Bedeutung der Wörter liegt, ihrer Form (der Litanei), der Koloratur und selbst des Vortragsstils: etwas, was direkt der Körper des Sängers ist, der in ein und derselben Bewegung aus der Tiefe der Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel und aus der Tiefe der slawischen Sprache an das Ohr dringt, als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut.⁷²

Roland Barthes nennt das, was die Stimme über die eigentliche Semantik hinaus hervorzu- bringen in der Lage ist, die „Rauheit“ der Stimme. Diese materielle Mischung aus Körper und Sprache bereitet ihm „Wollust“, hat für ihn geradezu etwas Erotisches. Er führt weiter aus, dass die „Rauheit“ „der Körper in der singenden Stimme, in der schreibenden Hand, im aus- führenden Körperteil“ sei und damit auf alle Musik, auch Instrumentalmusik, übertragbar sei. Der Hörer setzt sich zu dieser „Rauheit“ in Bezug und nimmt eine wertende Position ein.

In Anlehnung an Julia Kristeva nimmt Barthes darüber hinaus eine theoretische Unterschei- dung in Phäno- und Genotext an. Der Begriff Phänogeesang beschreibt dabei die Struktur und Merkmale der gesungenen Sprache, Stil- und Komponistenspezifisches, sowie die Interpreta- tion und auch den Ausdruck. Der Genogeesang greift tiefer und wird von Barthes mit „Wollust“ der Laut-Signifikanten beschrieben und „Diktion der Sprache“ genannt. Er lässt sich damit spezifizieren, dass die Stimme gleichsam die Sprache erforscht, weshalb die Wahrnehmung und Erfassung desselben ein affektiver Prozess ist.⁷³ Einen ähnlichen Weg beschreitet auch Carolyn Abbate, die in Bezug auf die Oper des 19. Jahrhunderts nach *unsung voices* sucht und auf verschiedenen vokalen Ebenen eine Erweiterung des Notentextes beschreibt.⁷⁴

Die Stimme eröffnet Erfahrungsräume aller Art. Ob Text vorhanden ist oder nicht, ob Text verständlich ist oder nicht, spielt insofern keine Rolle, dass Sprache immer Bedeutung hat und es damit um menschliche Belange und nicht nur abstrakte Klangfarben geht. Im folgenden

⁷⁰ Klüppelholz 2004, 7.

⁷¹ Utz 2014b, 89f.

⁷² Barthes 1990, 271.

⁷³ Barthes 1990, 270-272 und 277f.

⁷⁴ Abbate 1996.

Kapitel sollen nun zunächst Aspekte zur Körperlichkeit und Performativität der Stimme vorgestellt werden, bevor die konkrete Verwendung von Stimme in der Neuen Musik anhand einiger Beispiele untersucht wird.

2.1. Die Körperlichkeit und Performativität der Stimme

Der Schrei eines Neugeborenen ist die erste Lautäußerung, mit der er sein Ankommen im Leben bekräftigt. Für Doris Kolesch ist die Stimme daher eine „Spur des Lebendig-Seins“ und sie fasst dies unter dem Begriff der „existentiellen Verfasstheit“ zusammen⁷⁵. In der Stimme des Menschen zeigt sich dessen Identität. Wir erkennen Menschen an ihrer Stimme, hören ob eine Person jung oder alt ist und nehmen Emotionen bis hin zu Krankheiten allein am Klang der Stimme wahr.

Die Stimme ist die Spur des Körpers in der Sprache, und sie steht für dessen Identität.⁷⁶

Wie auch der Körper, ist die Stimme vergänglich und sterblich. Neben den Lautäußerungen gehören zur Körperlichkeit der Stimme auch die Pausen, das Atmen und das Schweigen. Bestimmte körperliche und emotionale Zustände, wie beispielsweise Freude, Lust, Schmerz, Angst, Aggression oder Nervosität lösen unwillkürliche Äußerungen aus. Auch in einem strukturierten (komponierten) Kontext bleiben diese Konnotationen erhalten und sorgen für ein affektives Erleben. Jin Hyun Kim beschreibt in ihrem Aufsatz, dass sich verschiedene Forschungsfelder intensiv mit den emotionalen Bereichen der Sprechstimme auseinandergesetzt haben. So stellen psychologische und physiologische Forschungen fest, dass expressive Zustände Auswirkungen auf Atmung, Stimmgebung und Artikulation haben und sich akustisch nachweisen lassen. Neurowissenschaftliche Forschungen beschäftigen sich mit dem Zusammenhang von gefühlsmäßigem Zustand und Nervensystem und damit verbundenen Bewegungsmustern, wozu Manfred Clynes im Rahmen der neurobiologischen Emotionstheorie verschiedene „sentic forms“ formulierte. Diese beim Fingerdruck gemessenen neuromuskulären Aktivitäten stehen in Verbindung mit entsprechenden Emotionen und lassen sich anhand akustischer Merkmale wie Frequenz, Dauer und Amplitude für die Stimme ebenfalls belegen.⁷⁷

Im Hinblick auf die Singstimme beschäftigen sich erst neuere Forschungen mit der Frage inwiefern formale akustische Eigenschaften aufgrund bestimmter Emotionen entstehen. Hierbei wird neben der Aufführungsebene auch die Ebene der Komposition selbst berücksichtigt, in welcher unabhängig von einer bestimmten Interpretation ebenfalls „sentic forms“ nachgewiesen werden. Diese sogenannte Makrointonation wird nun individuell vom Sänger ausgefüllt,

⁷⁵ Kolesch 2003, 267.

⁷⁶ Kolesch 2003, 267.

⁷⁷ Kolesch 2003, 269 und Kim 2003, 252-254.

wodurch die Mikrointonation entsteht, in der sich eigene Emotionen feststellen und kodieren lassen. Kim sieht in dieser körperlichen Performanz und dem inszenierten Ausdruck von Emotionen musikalische Zeichen, die wiederum kodiert und gedeutet werden können.⁷⁸

Für die Stimme als performatives Phänomen formulieren Sybille Krämer und Doris Kolesch einige Kriterien:⁷⁹ Die Stimme als eine flüchtige Materie begründet den Ereignischarakter. Um zu erklingen, braucht sie Körper und bestimmte motorische und muskuläre Abläufe im gesamten „Singapparat“. Damit ist die Stimme kein Zustand, sondern Bewegung und Prozess und jeder Laut ein kurzes, sofort wieder verschwindendes Ereignis, einmalig und unwiederholbar.

Eine Materie, die ganz und gar Bewegung ist, deren »Sein« in ihrem »Verschwunden-Sein« besteht, deren Anwesenheit nur Passage zur Abwesenheit ist. Der Laut ist eher Fluxus und Fluidum denn Stoff.⁸⁰

Darüber hinaus lässt sich ihr Aufführungscharakter nennen. Stimme ist als Teil der Kommunikation in der Regel an andere gerichtet, weshalb sie im Moment ihrer Präsenz den Charakter einer Aufführung hat. Über die Stimme als Ausdruck unserer Individualität wurde oben bereits gesprochen. Sie verweist auf die Singularität einer Person, aber auch auf Kultur. Damit lässt sich ihr Verkörperungscharakter definieren. Mit dem Subversions- und Transgressionspotenzial ist die Eigendynamik der Stimme gemeint, die Kolesch/Krämer als unkontrollierbar einstufen. Sie ist eben nicht nur Medium und semiotischer Übermittler, sondern kann dem Gesagten sogar entgegenstehen. Zuletzt soll noch die Intersubjektivität der Stimme genannt werden. Als Ansprache an andere obliegt ihr eine große „Ver-Antwortung“. Sie prägt Beziehungen, kann schaffen, aber auch zerstören.

Macht und Ohnmacht kommen in unserer Stimme untrüglich zur Geltung.⁸¹

Der performative Charakter macht die Stimme nach Kolesch/Krämer zu einem „Schwellenphänomen“, was sich an verschiedenen Gegensatzpaaren aufzeigen lässt: Stimme ist sinnlich und sinnhaft, diskursiv und ikonisch, physisch und psychisch, indexikalisch und symbolisch.

Die Stimme ist also nicht einfach Körper *oder* Geist, Sinnliches *oder* Sinn, Affekt *oder* Intellekt, Sprache *oder* Bild, sondern sie verkörpert stets beides. Sie situiert zwischen zwei Seiten, die in ihr ein Verhältnis zueinander eingehen.⁸²

⁷⁸ Kim 2003, 255f.

⁷⁹ Kolesch/Krämer 2006, 11.

⁸⁰ Krämer 2003, 67.

⁸¹ Kolesch/Krämer 2006, 11.

⁸² Kolesch/Krämer 2006, 12.

Nach Karl Bühler⁸³ hat die Stimme als konkretes Schallphänomen drei semantische Funktionen: *Darstellung*, *Ausdruck* (bzw. *Kundgabe*) und *Appell* (bzw. *Auslösung*), was er das Organon- oder Werkzeug-Modell der Sprache nennt. Zwei dieser Grundprinzipien führt Bühler auf tierisches Verhalten zurück:

Der Schrei einer Gemse [sic!] – eine Kundgabe – löst die Flucht des ganzen Rudels aus, eine Auslösung. Solche Kundgabe- und Auslösungsfunktionen stellen lebenswichtige Einrichtungen der Tierwelt dar.⁸⁴

Das dritte Grundprinzip, die *Darstellung*, schätzt Bühler lange Zeit am wichtigsten ein, da jegliche Äußerung eine Darstellungsfunktion hat, wenngleich diese auch nicht immer im Vordergrund steht. Die Semantik von Sprache ist für Bühler konstitutiv, da er als Zweck der Sprache Kommunikation und die Orientierung innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung sieht. Dabei ist noch zu beachten, dass vor allem *Appell* und *Darstellung* auf Beziehungen zwischen Gegenständen, Sachverhalten oder Personen abzielen, während der *Ausdruck* auf Innerliches verweist. Stimme, und Laut als deren Produkt, sind damit auch bei Bühler ein „mediales Phänomen“ und weisen über eine rein semantische Funktion hinaus.

Werner Meyer-Eppler hat in Anlehnung an Bühler versucht, die sprachliche auf musikalische Kommunikation zu übertragen. Er weist der Stimme zwei „Kommunikationssphären“ zu: Die „semantische Sphäre“ stellt Dinge und Sachverhalte dar. Sie ist diskontinuierlich und der „Träger der Zeichenfunktion“. Die Merkmale der „ektosemantischen Sphäre“ sind kontinuierlich. Signale dieser Sphäre dienen der Identifikation oder verweisen auf Gefühle.⁸⁵

Vor allem in Bezug auf die Singstimme kommt der ektosemantischen Sphäre ein großer Einfluss auf den Zeichenprozess der Musik zu, was Kim durch deren Performativität begründet sieht. Der erste performative Zeichenprozess ist die Interpretation der notierten Musik, die die Singstimme ausdrückt und verkörpert. Als zweiter Zeichenprozess kann die performative Inszenierung beschrieben werden. Hiermit ist die direkte Aufführung (Performance) und der Ausdruck des Sängers gemeint, einschließlich nicht notierter akustischer Ereignisse. Und schließlich ist drittens die Äußerung innerer Einstellungen und emotionaler Zustände sowohl eine unkontrollierte unmittelbare Begebenheit, als auch gesteuertes und vom Sänger inszeniertes Produkt.⁸⁶ Dass akustische Signale sängerischen Ausdrucks durch Codes entschlüsselt werden können und unmittelbaren emotionalen Bezug zeigen, weist Kim anhand verschiedener FFT-Analysen nach.

⁸³ Bühlers Thesen werden hier dargestellt nach Meyer-Kalkus 2001, 143-154.

⁸⁴ Meyer-Kalkus 2001, 149.

⁸⁵ Kim 2003, 250f.

⁸⁶ Kim 2003, 251f.

Das von der Singstimme hervorgebrachte Ausdruckszeichen, welches innere emotionale Zustände des Sängers zugleich unmittelbar und intendiert zu übermitteln vermag, ist kein nachgeordnetes Moment der musikalischen Kommunikation, sondern zentraler Gegenstand des performativen musikalischen Aktes.⁸⁷

In diesem „zeichenhaften Akt“ sieht Kim die „Medialität der Stimme“ begründet.⁸⁸

2.2. Die Verwendung der Stimme in der Neuen Musik

Die Vielfältigkeit und die besonderen Eigenheiten der Stimme machten die Notation von Vokalmusik zu allen Zeiten schwierig. Timbre, Tonhöhengestaltung oder Dynamik sind nur wenige der Parameter, die die Individualität einer Stimme ausmachen und unmöglich genau vom Komponisten spezifiziert werden können. Das Internationale Phonetische Alphabet (IPA) differenziert viele verschiedene Laute aller Sprachen, doch auch dieses kann beispielsweise nicht lückenlos sämtliche Möglichkeiten der Vokalfärbungen erfassen.⁸⁹

Aufgrund dieser fehlenden Skalierbarkeit stehen Sprache und Stimme vor allem der seriellen Musik eigentlich entgegen. Mit Hilfe der Elektronik wurden diese aber trotzdem in Kompositionen integriert. In seinem *Gesang der Jünglinge* füllt Stockhausen beispielsweise sprachliche Klangspektren elektronisch auf und skaliert die Textverständlichkeit auf sieben Stufen zwischen „verständlich“ und „nicht verständlich“. Für den Hörer hat der Einsatz der Sprache darüber hinaus noch einen anderen Effekt: Durch regelmäßig wiederkehrende Worte wird entgegen der üblichen seriellen Gewohnheit Zusammenhang und Gliederung innerhalb des Stückes hergestellt.⁹⁰

Wie Klüppelholz weiter beschreibt, hatte die elektronische Musik außerdem im Hinblick auf die Erforschung der Geräuschhaftigkeit von Sprache enormen Einfluss auf die Entwicklung der gesamten Vokalmusik. Während in der traditionellen Gesangstechnik Singen vor allem bedeutet Vokale zu dehnen und Konsonanten als notwendiges Übel zur Textverständlichkeit zu begreifen, beschäftigte sich die elektronische Musik erstmals mit Konsonanten, Geräuschen und Klang-Geräusch-Mischungen. Daran anknüpfend wurden schließlich auch die Merkmale der Sprache, wie Ambitus, Tonhöhe, Rhythmus, Lautstärke, aber auch die Affektivität bestimmter Laute auf ihre Wirkung hin untersucht und damit auch die emotionale Bedeutung erfasst.⁹¹

⁸⁷ Kim 2003, 264.

⁸⁸ Kim 2003, 265.

⁸⁹ Nonnenmann/Utz, 569.

⁹⁰ Klüppelholz 2004, 7.

⁹¹ Klüppelholz 2004, 8-13.

Die Renaissance der vokalen Kompositionen lässt sich darüber hinaus auch auf die Vielzahl der in den letzten Jahrzehnten neu gegründeten Vokalensembles zurückführen. Nonnenmann/Utz geben hier Beispiele angefangen bei Ligetis *Lux Aeterna* (1966) über Rihms *Sieben Passionstexte* (2001-2006) bis hin zu Francesconis *Herzstück* (2012).⁹² Zum Teil durch die entsprechenden Ensembles initiiert, kam es zudem verstärkt zur Rezeption alter Gattungen. Als Beispiele lassen sich hier das Madrigal⁹³, aber auch die Kantaten- und Oratoriumstradition des 17. bis 19. Jahrhunderts⁹⁴ anführen. Ferner kam es zu einer Auseinandersetzung speziell mit Werken von Gesualdo⁹⁵.

An der Grenze zwischen Komposition und Improvisation stehen sogenannte „Vocal-Composer-Performer“. Bedingt durch die besondere Individualität der Stimme hat sich diese Strömung in den letzten Jahren entwickelt.⁹⁶

Vom deklamatorischen Prinzip der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts ausgehend, formuliert Werner Klüppelholz Erweiterungen in Bezug auf die Behandlung der Stimme, an die sich nun die folgenden Ausführungen zwar anlehnen, aber etwas andere Akzentuierung anbieten. Die „Instrumentalisierung der Stimme“ sowie die „Versprachlichung des Singens“ bezeichnen zunächst zwei gegensätzliche Strömungen, die schließlich in der „Verschmelzung von Musik und Sprache“ münden.⁹⁷ Diese Begriffe werden nun anhand von Beispielen spezifiziert.

2.2.1. Instrumentalisierung der Stimme

Vor dem Hintergrund der Ausführungen zur Performativität der Stimme, scheint eine echte Instrumentalisierung der Stimme kaum möglich zu sein. Das vielleicht einzige überzeugende Beispiel ist der scat-Gesang im Jazz, bei dem bedeutungsfreie Laute und Silben ohne Zusammenhang „gestreut“ werden und Instrumentalspiel tatsächlich imitiert wird.⁹⁸

⁹² Nonnenmann, Utz 2016, 576.

⁹³ Nonnenmann/Utz geben hier einige Beispiele, wie Ligetis *Nonsense Madrigals* (1993), Sciarrinos *Le voci sottovetro* (1999) oder Gadenstätters *HEY* (2007). Nonnenmann/Utz 2016, 576.

⁹⁴ Beispiele hierfür sind Ligetis *Requiem* (1963-65), Pärtis *Te Deum* (1984-85/92) oder Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-69). In ähnlicher Tradition, aber mit deutlich politischer Konnotation, stehen Nonos *Il canto sospeso* (1955-56) und Britten's *War Requiem op. 66* (1961-62). Nonnenmann/Utz 2016, 577.

⁹⁵ Hier lassen sich Coplands *Four Motets* (1921), Strawinskys *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960), sowie verschiedene Gesualdo-Opern, z.B. von Schnittke (1993) nennen. Nonnenmann/Utz 2016, 576f.

⁹⁶ Nonnenmann, Utz 2016, 575.

⁹⁷ Klüppelholz 2004, 1.

⁹⁸ Klüppelholz 2004, 3.

Mit der „Instrumentalisierung von *Sprache*“ beschäftigte sich bereits Guido von Arezzo, der ein System entwickelte, mit dem die Vokale eines gegebenen Textes in Töne umgesetzt wurden, womit er die Improvisationskunst seiner Schüler anzuregen versuchte.⁹⁹ Ähnliches unternimmt auch Vinko Globokar in seinem Werk *Discours IV* für Streichquartett, in dem sowohl Vokalen als auch Konsonanten nach einem bestimmten System ganze Klangfolgen zugeordnet werden, sodass Text und Bedeutung ganz ohne gesprochene Worte vermittelt werden.¹⁰⁰

Die menschliche Stimme wie ein Musikinstrument einzusetzen, forderte bereits Hector Berlioz in seiner Instrumentationslehre und bespricht sie als Unterkapitel im Zusammenhang mit den Blasinstrumenten. Er teilt die verschiedenen Stimmlagen ein und beschreibt diese mit ihren jeweils eigenen Registern und Klangqualitäten.¹⁰¹ Damit trennt er die Stimme zwar vom deklamatorischen Prinzip und macht sie zu einem reinen Klanggenerator, die semantische Aufladung und der mitschwingende affektive Hintergrund ermöglichen aber in Wahrheit eine Erweiterung der musikalischen Klangfarben.

Vor diesem Hintergrund soll noch einmal Vinko Globokar angeführt werden. *Voix instrumentalisée* von 1973 ist ein Werk für Bassklarinette, bei dem der Interpret seine Stimme durch das Instrument hindurch verwendet, artikuliert, singt, spricht, flüstert und schreit. Es kann also hierbei auch von einer Form der Instrumentalisierung von Stimme gesprochen werden, hinsichtlich seines Konzepts einer „musique engagée“ inszeniert Globokar aber ganz bewusst den Einsatz der Stimme in Verbindung mit deren semantischer Erweiterung in Bezug auf die Laute geknebelter und gewürgter Terroropfer.¹⁰²

2.2.2. Versprachlichung des Singens

Richtungsweisend und radikal neu war die Verwendung der Sprache in Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* von 1912. Für Reinhart Meyer-Kalkus ist das Werk Ausgangspunkt für alles, was im 20. Jahrhundert für die Stimme komponiert wurde.¹⁰³ Als historisches Vorbild kann zwar das Melodram gelten, doch entwickelt Schönberg hier eine komplett neue, eigene Weise des Sprechgesangs.

Albertine Zehme, die Mäzenin, Auftraggeberin und erste Interpretin der Lieder, bevorzugte die Sprech- vor der Gesangsstimme, weil diese durch mehr Freiheit zu größerem Gefühlsausdruck in der Lage sei. Die Gesangsstimme sei hingegen ein „schönes Instrument“.¹⁰⁴ Schönberg nahm sich diesem Auftrag in einer eigenen Weise an,

⁹⁹ Smits van Waesberghe 1986, 1075.

¹⁰⁰ Klüppelholz 2004, 15.

¹⁰¹ Berlioz 1904, 372-395.

¹⁰² Klüppelholz 2004, 2f.

¹⁰³ Meyer-Kalkus 2001, 299.

¹⁰⁴ Meyer-Kalkus 2001, 303.

indem er die Sprechmelodie an die Kette der musikalischen Komposition legte und eine neue Art absoluter Vokalmusik schuf. Während er dabei nur zu gut wußte, was er tat, blieb seine Auftraggeberin bis zuletzt in produktivem Mißverständnis befangen.¹⁰⁵

Im Gegensatz zur Singstimme ist die Sprechstimme in ihren Tonhöhen ungebunden und es findet keine Silbendehnung statt. Schönbergs vorgezeichnete Tonhöhen stellen eine Sprechmelodie dar und sollen nicht singend gesprochen werden. Kennzeichnend macht er dies durch Kreuze an den Notenhälsen.¹⁰⁶

Notenbeispiel 1: Schönberg, *Pierrot lunaire*, Nr. 7, „Der kranke Mond“, Anfang.

Weitere Möglichkeiten der Versprachlichung des Singens sind der Rezitationston, die Deklamation und das Sprechen selbst. Beim Rezitationston entfällt die Melodie und die Sprache wird auf eine Tonhöhe begrenzt, während bei der Deklamation Tonhöhe verworfen und die Sprache nur noch metrisch vorgegeben wird. Beim Sprechen wiederum gibt es keine dieser Vorgaben.¹⁰⁷

2.2.3. Verschmelzung von Musik und Sprache

Wenn über die Verschmelzung von Musik und Sprache gesprochen werden soll, muss sicherlich zunächst Richard Wagner angeführt werden, der sich dies zum Ideal erklärt hatte und die Tonsprache als Anfang und Ende der Wortsprache bezeichnete. Klüppelholz führt dazu an einigen Beispielen aus, dass Wagner durch den bewussten Einsatz bestimmter Worte und Laute die Sätze seiner Libretti auch klanglich konstruiert. Die Sprache wird dadurch zum unmittelbaren Element der Komposition und verschmilzt mit der Musik.¹⁰⁸

Auch Komponisten der Neuen Musik haben sich mit der Einswerdung von Musik und Sprache auseinandergesetzt. Die Möglichkeiten sind vielfältig und lassen sich nur exemplarisch darstellen, was im Folgenden geschehen soll.

¹⁰⁵ Meyer-Kalkus 2001, 304.

¹⁰⁶ Meyer-Kalkus 2001, 305.

¹⁰⁷ Klüppelholz 2004, 4.

¹⁰⁸ Klüppelholz 2004, 5.

Luciano Berio beschäftigt sich 1966 in seiner *Sequenza III per voce femminile* mit den Möglichkeiten und Grenzen der Stimme. Vor dem Hintergrund serieller Kompositionstechniken, verbunden mit dem Wunsch nach Theatralität und Performativität, organisiert Berio in seinem Stück unterschiedliche Ausdrucksweisen und Stimmtechniken.¹⁰⁹ Wilfried Gruhn untersucht das Stück hinsichtlich seiner Körperlichkeit und führt dazu aus, dass dieses auf drei grundsätzlichen Arten der Notation basiert: Auf einer Linie werden Passagen im Sprechgesang dargestellt, Registernotation zeigt sich auf drei Linien und schließlich nutzt Berio auch die traditionelle Weise des fünflinigen Systems, in dem er Gesang mit definierten Tonhöhen notiert. Für die Abschnitte im Sprechgesang bedient sich der Komponist elementarer kommunikativer Lautäußerungen, die beim Hörer in Rückbezug auf Alltägliches affektiv belegt sind. In der unmittelbaren Verbindung mit den anderen beiden Musizierweisen übertragen sich auch diese Emotionen, „wodurch gleichsam evolutionsgeschichtlich biologische Kommunikation in Gesang transformiert.“¹¹⁰

Mit der assoziativen Bedeutung von Sprache und Lauten beschäftigt sich auch Ligeti in seinen *Aventures* und *Nouvelles Aventures* Anfang der Sechziger Jahre. Er schreibt dazu selbst:

[...] *Aventures* und *Nouvelles Aventures* sind Lautkompositionen oder phonetisch-musikalische Kompositionen, wobei die phonetische und die musikalische Schicht vollkommen identisch sind, das heißt: Es gibt nicht eigens einen Text, der dann vertont wurde, sondern der Text selbst ist eine Komposition, ist Musik. In beiden Kompositionen ging ich von der Grundidee aus, die bedeutungstragende, rein semantische Schicht der menschlichen Sprache zu eliminieren und nur mit der musikalischen und der affektiven Schicht der Sprache zu arbeiten, Musikstücke daraus zu komponieren.¹¹¹

In beiden Stücken liegt keine reale Sprache zu Grunde. Sein Material sind allein menschliche Ausdrucksformen und Verhaltensweisen, eine „affektive Sprache“.¹¹² Dabei spielen auch theatralische Aspekte eine Rolle, da die Menschen untereinander in einer Beziehung stehen. Es gibt keinen Inhalt, „aber eine gesellschaftliche Struktur“,¹¹³ was Ligeti in seinem Werkkommentar als „Labyrinth der Affekte“¹¹⁴ bezeichnet.

Älter, in seiner Konzeption aber ähnlich, ist die *Abstrakte Oper Nr. 1, op. 43* von Boris Blacher aus dem Jahr 1953 für drei Solostimmen. Nach einem Libretto von Werner Egk hat

¹⁰⁹ Nonnenmann/Utz 2016, 575.

¹¹⁰ Gruhn 2017, 186.

¹¹¹ Ligeti 2007, 78.

¹¹² Ligeti 2007, 80.

¹¹³ Ligeti 2007, 81.

¹¹⁴ Ligeti 2007, 197.

das Werk keine herkömmliche Handlung und arbeitet ausschließlich mit Lauten einer Kunstsprache ohne semantische Bedeutungen, die an dadaistische und lettristische Lautpoesie erinnern. Die Szenen haben thematische Überschriften und behandeln jeweils Affekte wie Liebe, Angst, Schmerz, Panik und Verzweiflung.¹¹⁵

Ebenfalls mit zum Teil erfundenen Worten arbeitet Georges Aperghis 1977 in seinem Zyklus *Récitations*. In dem Werk für eine solistische Sprecherin spielen in jedem der Sätze Wiederholung und Erweiterung eine Rolle, wobei der Komponist mit verschiedenen Tongebungen, Dynamik und Tempo experimentiert. So werden die aus dem Französischen entlehnten Worte zu Musik transformiert.¹¹⁶

Notenbeispiel 2: Aperghis, *Récitation 9*, Anfang.

Eine besondere Weise der Sprachbehandlung findet sich auch im von Luigi Nono komponierten Werk *Il canto sospeso*. Als Textvorlage wählt der Komponist Ausschnitte aus Briefen zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer zur Zeit des Faschismus. Diese zerlegt er aber vollständig in Silben und Einzelvokale, was zur Unverständlichkeit des Textes führt. Stockhausen unterwirft diese Technik in einer Analyse seiner eigenen seriellen Kompositionsweise und unterstellt Nono das ausschließliche Interesse am Klang der Laute. Nono selbst widerspricht diesem Urteil. Für ihn geht die Zerlegung eines Textes nicht mit dem Verlust seiner Semantik einher. Der Text wird vielmehr als „phonetisch-semantisches Gebilde zum musikalischen Ausdruck gemacht“.¹¹⁷ Er führt dazu weiter aus, dass die einzelnen Textsegmente durch ihre Kombination Symbiosen eingehen, wodurch sich die Texte miteinander verbinden und einen „neuen“ Text wiedergeben. Das Befinden der Betroffenen, die sich alle einer Hinrichtung gegenübersehen, wird dabei um ein Vielfaches potenziert.¹¹⁸

¹¹⁵ Klüppelholz 2004, 12.

¹¹⁶ Nonnenmann/Utz 2016, 570.

¹¹⁷ Nono in: Lachenmann 1996, 328.

¹¹⁸ Nono in: Lachenmann 1996, 322.

Die Zerlegung von Worten soll noch ein letztes Feld von Kompositionen eröffnen, die sich im Wesentlichen mit Geräuschhaftigkeit von Sprache und Atem beschäftigen. Als Beispiel wird hier Heinz Holligers *Psalm* angeführt.

Psalm ist eine Musik dicht an der Hörbarkeitsgrenze. Nur dort wo es ausdrücklich vorgeschrieben ist, soll Stimme (so unauffällig wie möglich) verwendet werden.¹¹⁹

Der Komposition zu Grunde liegt ein Gedicht von Paul Celan, das theoretisch in der Partitur nachzuvollziehen, für die Hörenden aber, abgesehen von wenigen Ausnahmen, nicht zu verstehen ist. Celans Gedicht wird lediglich durch seine Laute repräsentiert, die teilweise nacheinander, aber auch gleichzeitig von den verschiedenen Stimmen dargestellt werden. Dabei gibt es Überlappungen, wenn sich Stimmen über mehrere Takte nur einem Wort oder gar einer Silbe zuwenden, während zeitgleich ein anderes Wort von einer anderen Stimme präsentiert wird. Holliger beschreibt selbst, dass Celan für ihn nicht vertonbar, sondern nur verschweig- oder verstummbar sei.¹²⁰ Somit steht bei ihm die Existenzialität des Atems im Fokus.¹²¹ Durch kontrolliertes und bewusstes Ausatmen ist es möglich, körperlichen Erregungszuständen, wie Angst oder Lampenfieber, entgegenzuwirken. Andersherum versetzt Atemnot die meisten Menschen in Angstzustände. Ohne Luft und damit ohne neuen Sauerstoff schlägt der Körper Alarm, da die Situation lebensbedrohlich werden kann. Diese existenziellen Grenzbereiche lotet Holliger in seiner Komposition aus. Das Material ist dabei nicht mehr als die Sprache mit ihren zugehörigen Lauten.

3. Methodische Reflexion

Wie bereits die Auswahl der vorgestellten Analysemethoden verdeutlicht, wird der Fokus in der vorliegenden Arbeit auf eine hermeneutische Perspektive (im Sinne des Oberbegriffs) gelegt. Die folgenden Analysen sollen dabei keine Beispiele für die Anwendung einer bestimmten Methode sein, sondern bedienen sich verschiedener Elemente. Wie fast alle Autoren hervorheben, ist die Integration von Wahrnehmung und Körperlichkeit für die Analyse Neuer Musik bedeutsam, was berücksichtigt werden soll. Den Bezug zum Hören im realzeitlichen Ablauf stellen vor allem die Expektanzforschung und die kontextsensitive Analyse von Dora Hanninen her. Deren Ziel ist eine wahrnehmungsbezogene Einschätzung musikalischer Gestalten, welche nicht durch visuelle Repräsentation im Notentext verfälscht dargestellt werden sollen. Ein interessanter Aspekt ist darüber hinaus das Vernetzen von Klängen innerhalb des Stückes, wodurch diese sich gegenseitig anreichern. Bemerkenswert ist, dass sich das Hören dabei stets rückbezieht und nicht schon vorausdeutende Schlüsse aufgrund des Notentextes

¹¹⁹ Anmerkung in den Noten, Holliger 1999, 28.

¹²⁰ Holliger in: Ericson 2004, 330.

¹²¹ Dieser Aspekt, der im gesamten Schaffen Holligers eine wichtige Rolle gespielt hat, wird im Zusammenhang mit der Analyse seiner *Jahreszeiten* unten noch einmal genauer besprochen.

gezogen werden. Für die Expektanzforschung bedeutend, ist dann außerdem das Prinzip der Erwartungshaltungen. Dieses ist in hohem Maße subjektiv und immer an einen impliziten Hörer gebunden, dessen Vorbildung wesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmung hat. Die Besinnung auf die hörende Wahrnehmung scheint mir ein hilfreicher Anstoß dieser Forschung zu sein. Die Analyse im Hinblick auf den realzeitlichen Ablauf könnte aber die Gefahr bergen zu oberflächlich zu sein, da vor allem in der Neuen Musik jedes Herantreten an ein unbekanntes Werk den Hörer auf völlig neues Terrain bringen kann, in das er sich zunächst „inhören“ muss. Als strukturelle Grundlegung bezieht sich Hanninen auf die *Pitch Class Set Theory*, was hinsichtlich der Beschreibung von Klängen unterstützend sinnvoll erscheint. Ein Nachteil der Theorie ist wahrscheinlich, dass sie hier in Europa noch zu wenig verbreitet ist, um tatsächlich sinnvoll angewendet zu werden. Letztlich ist ihre Begrifflichkeit auch durch andere Systeme ersetzbar und ihr Einsatz eine pragmatische Lösung.

Das Aufzeigen von Wahrnehmungspotenzialen ist auch der Kern eines performativen Analyseansatzes, in dem der Hörer zum Akteur wird. Vor allem im Hinblick auf die Stimme als performatives Phänomen ist dieser Ansatz in den folgenden Analysen relevant, wenngleich sich die Deutungen in der Regel auf ein Angebot beschränken und nicht die Vielfalt der Hörmöglichkeiten in den Blick genommen wird. Vor allem die Existenzialität und Körperlichkeit der Stimme soll immer wieder anvisiert werden und in ihrer Erlebbarkeit für alle Beteiligten aufgezeigt werden. Für die meisten der vorliegenden Werke lag lediglich eine Interpretation als auditive Grundlage für die Analysen vor. Interpretationsvergleiche erfolgen daher nicht. Vor dem Hintergrund der fehlenden visuellen Komponente wurden die entsprechenden Aufnahmen darüber hinaus nicht zum Gegenstand der Analyse gemacht, wie es die „performance studies“ postulieren. Der ontologische Werkbegriff ist dafür für mein Verständnis zu verankert, sodass der Notentext trotz intensiver Beachtung der Wahrnehmung die letzte Instanz bleibt. Der Vergleich, den Cook zur Rockmusik zieht, hinkt meiner Ansicht nach insofern, dass zwar in diesem Bereich ein Song stärker mit einer Band als mit einem Komponisten verknüpft wird, die Interpretationen aber häufig auch individueller gefärbt sind und der gleiche Song, von einer anderen Band gespielt, sogar als „Cover“ in Abgrenzung zum Original bezeichnet wird.

Bei der Betrachtung von Vokalmusik scheint hermeneutische Analyse immer ein hilfreicher Anknüpfungspunkt zu sein, da der Text eine inhaltliche Fixierung mit sich bringt. Da auch außermusikalische Bezüge in der Neuen Musik zunehmend repräsentiert sind, stellen sich bereits dadurch Assoziationen ein, die eine hermeneutische Analyse ebenfalls nutzbar machen kann. Vor allem außermusikalische Hermeneutik muss aber immer wieder reflektiert werden, um den Werken keine Programme aufzuzwingen. Im Hinblick auf das vorgestellte Dreistufenmodell soll versucht werden, die Stimme als performatives Phänomen auf der vermittelnden

Ebene einzusetzen. Als unmittelbar musikalische Äußerung löst sie bei den Hörenden Assoziationen aus, die wiederum deutenden Charakter für die Musik haben können. Dabei können auch die verschiedenen zeichentheoretischen Ansätze hilfreich sein, wie beispielsweise die ästhetische Exemplifikation, in deren Sinne Musik auf ihre eigene sinnliche Gestalt verweist. Eine reine Reduktion der Musik auf eine Signifikantenebene erscheint, wie bereits dargestellt, nicht sinnvoll zu sein, innerhalb der Neuen Musik im Speziellen Klang auf seine Semantik hin zu untersuchen, hingegen schon. Da die Ästhetik der Neuen Musik Klang als ein vielseitiges Phänomen begreift, könnten sich daran viele Möglichkeiten anschließen. Angesichts der immer vorhandenen Semantik der menschlichen Stimme, wird dies in den folgenden Analysen immanent sein. Damit verbunden soll aber auch das Wechselspiel aus Sinn und Sinnlichkeit bleiben, das die posthermeneutische Perspektive in den Blick nimmt, und das an das „Schwellenphänomen“ Stimme anknüpft.

Ziel der verwendeten Methode ist es nun, ausgehend von ästhetischen oder kompositionsgeschichtlichen Hintergründen in Verbindung mit der Medialität und Materialität der menschlichen Stimme unter Zuhilfenahme von Performanz und Körperlichkeit, Wahrnehmungs- und Deutungsangebote zu schaffen. Strukturorientierte Erkenntnisse fließen da ein, wo es sinnvoll erscheint und die Deutung unterstützt wird. Vor allem im Hinblick auf das Erleben von Körperlichkeit und existenzieller Erfahrung, die durch stimmliche Phänomene begründet sind, wird der Hörer als Akteur in die Analyse eingebunden.

III. Analysen

1. Hinführung

Das folgende Kapitel stellt nun exemplarisch fünf Analysen vor. Zu jedem Werk werden einführende Informationen gegeben, die im Zusammenhang mit dem Stück bedeutsam erscheinen. Der Ausgangspunkt jeder Analyse wird werkspezifisch ausgewählt, ist im Grunde aber austauschbar. Daran anknüpfend werden einzelne Aspekte herausgestellt ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Die Deutungen sollen eine Möglichkeit der Beschäftigung und des Verstehens anbieten, wobei die Frage nach der Komponistenintention nicht explizit gestellt wird.

Zunächst werden die drei Zyklen mit Texten nach Friedrich Hölderlin vorgestellt. Aufgrund der älteren Textvorlage stehen die *Drei Phantasien* von György Ligeti am Anfang. Darauf folgen in chronologischer Abfolge der Komposition die beiden *Jahreszeiten*-Zyklen mit Gedichten des späten Hölderlin von Heinz Holliger und Kaija Saariaho. Daran schließt sich Theo Brandmüllers geistliches Werk, *Symbolum Nicenum*, an, worauf Adriana Hölszkys

Formicarium, das zugleich das jüngste Werk ist und ohne Textvorlage auskommt, das Kapitel beschließt. Die Textvorlagen finden sich im Anhang, worauf an den entsprechenden Stellen erneut hingewiesen wird.

2. György Ligeti: *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*

2.1. Einführendes

György Ligeti wurde am 23. Mai 1923 in Diciosânmărtin im rumänischen Siebenbürgen geboren. Als Jude wurde es ihm verwehrt, ein naturwissenschaftliches Studium im Bereich der Biochemie aufzunehmen, woraufhin er 1941 seine musikalische Ausbildung am Konservatorium im bis dahin wieder ungarischen Cluj (Klausenburg) begann, die er später an der Budapester Musikakademie fortführte, während sein Vater und Bruder im KZ verstarben. Wie Bartók und Kodály widmete sich Ligeti der Volksmusikforschung in Siebenbürgen, verfasste aber auch zwei Lehrbücher über die klassische Harmonik, da er ab 1950 selbst an der Budapester Akademie Harmonie, Kontrapunkt und Formenlehre unterrichtete. Da dem Regime seine Musik nicht gefiel, trat er 1956 die Flucht nach Österreich an. Im Westen gelang ihm schließlich der Durchbruch. Er wurde zum gefragten Komponisten und Lehrer und schließlich 1973 an die Musikhochschule Hamburg berufen, wo er bis 1989 lehrte. Ligeti starb am 12. Juni 2006 in Wien.¹²²

Sein vielleicht bekanntestes Chorwerk ist das 1966 entstandene *Lux Aeterna* für 16-stimmigen Chor a cappella. Dieses Werk besticht vor allem durch die von Ligeti entworfene Mikropolyphonie, die ein in sich kontrapunktisch polyphon gedachtes Werk zu einer nahezu statischen Klangfläche werden lässt. In den vorliegenden, viel später entstandenen, *Hölderlin-Phantasien* finden sich vor allem am Anfang des ersten und zweiten Satzes Anklänge an diese Technik. Auch die Besetzung ist identisch, weshalb eine Bezugnahme denkbar ist. Wie Vera Funk allerdings anhand der Skizzen nachweist, experimentierte Ligeti mit verschiedenen Besetzungen und zog auch den Einbezug von Solisten in Betracht. Die Verbindung zu *Lux Aeterna* muss daher relativiert betrachtet werden.

Wie die Skizzen zeigen, kommt den Anfangstakten für die musikalische Gestaltung und Idee eine besondere Bedeutung zu. Diese wurden von Ligeti intensiv ausgearbeitet und in mehreren Versionen probiert. Für den weiteren Verlauf der Sätze legte er lediglich den Umfang und einen ungefähren Ablauf fest.¹²³

¹²² Dibelius 2004, 108-121.

¹²³ Funk 2017, 270f.

Gewidmet hat Ligeti seine Komposition Eric Ericson, der diese auch im September 1983 in Stockholm mit dem schwedischen Rundfunkchor uraufführte.¹²⁴

Ligeti selbst bezeichnet u.a. die *Hölderlin-Phantasien* als Beginn einer neuen Phase seines kompositorischen Schaffens:

Ich stelle mir eine stark affektive, kontrapunktisch und metrisch sehr komplexe Musik vor, labyrinthhaft verästelt, mit durchhörbaren melodischen und harmonischen Gestalten, doch ohne jeglichen „Zurück zu“-Gestus, nicht tonal, aber auch nicht atonal. [...] Was mir vorschwebt, ist eine vergeistigte, stark verdichtete Kunstform. Ich suche, jenseits aller Modernität, etwas von unserem heutigen Lebensgefühl in Musik neu entstehen zu lassen.¹²⁵

2.2. Textvorlage

Ligeti beschäftigte sich leidenschaftlich gerne mit Lyrik und entdeckte nach seiner Emigration nach Deutschland auch den Dichter Friedrich Hölderlin, mit dem er sich intensiv auseinandersetzte. Für seinen Zyklus stellte er sich selbst drei Gedichte zusammen, bei denen er in unterschiedlichem Umfang Streichungen vornahm.¹²⁶ Dadurch akzentuiert er die Beschreibung der Naturbilder. Im Vordergrund stehen außerdem Sehnsucht und ein wehmütiger Blick auf die Vergangenheit. Aus den Skizzen geht zudem hervor, dass seine Streichungen nicht von vornherein feststanden und er zunächst Verschiedenes probierte.¹²⁷ Am Ende wählte er nach eigenen Angaben die Passagen und Textfragmente aus, die bei ihm musikalische Vorstellungen erweckten.¹²⁸

2.2.1. *Hälfte des Lebens*

Hälfte des Lebens ist wahrscheinlich eines der bekanntesten Gedichte Friedrich Hölderlins. Ligeti wählt diesen Text für seinen ersten Satz aus. Das Gedicht besteht aus zwei Strophen, die im Original jeweils sieben Verse haben, wobei Ligeti aber zwei Verse der ersten Strophe auslässt. Die beiden Strophen sind sehr gegensätzlich. Die erste Strophe malt das Bild einer schönen Sommer-Landschaft, die fruchtbar (gelbe Birnen) und vom Menschen unberührt (wilde Rosen) Kulisse für die Liebe zweier Schwäne ist. In der zweiten Strophe wandelt sich das Bild. Die Stimmung wird sehr düster. Das Lyrische Ich fürchtet sich vor dem Winter, der trüb und kalt ohne Blumen und Sonnenschein ausgemalt wird. Der natürlichen Dynamik und Lebendigkeit der ersten Strophe werden Sprachlosigkeit, Kälte, menschengemachte Mauern,

¹²⁴ Ligeti 2007, 285.

¹²⁵ Ligeti 2007, 286.

¹²⁶ Die verwendeten Gedichte mit Ausweisung der vorgenommenen Streichungen finden sich am Anhang ab S. 86.

¹²⁷ Funk 2017, 267f.

¹²⁸ Ligeti 2007, 286.

eigentlich Leblosigkeit entgegengestellt. Der Titel *Hälfte des Lebens* führt nun zu der Deutung, dass es sich um zwei verschiedene Ausprägungen des Lebens handelt. So wie sich Sommer und Winter im Jahreslauf abwechseln, wechseln sich auch gute und schlechte Phasen im Leben ab. Der biographische Bezug zu Hölderlin selbst, der mutmaßlich an einer psychischen Erkrankung litt, kann gezogen werden.

2.2.2. *Wenn aus der Ferne*

Dieses lange Gedicht wird, wenngleich noch nicht mit Scardanelli unterschrieben, ebenfalls zu den späteren Gedichten gezählt, die Hölderlin in geistiger Umnachtung geschrieben haben soll. Es hat keinen echten Titel, da „Wenn aus der Ferne“ der erste Halbvers ist, der somit als Hilfstitel dient. Das Gedicht hat 13 Strophen, die alle, abgesehen von der letzten, aus vier Versen bestehen. Nur etwa 19 Verse wählt Ligeti für sein Werk aus, weshalb in der Notenausgabe sogar der Vermerk „Fragment“ gemacht wird.¹²⁹ In dem Gedicht erinnert sich ein weibliches Lyrisches Ich an eine verflissene Beziehung. Durch Ligetis Vers-Auswahl tritt vor allem die Wehmut der Verlassenen in den Vordergrund. In Hölderlins Original werden einzelne schöne Augenblicke beschrieben, die von Ligeti aber weitestgehend unberücksichtigt bleiben, sodass die Stimmung des Gedichts in Ligetis Version zu großen Teilen durch traurigen Liebeskummer geprägt ist. „Ferne“ muss hier aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden. Sicherlich spielt „lokale Ferne“ eine Rolle. Wahrscheinlich ist der Freund weggegangen und hat den gemeinsamen Ort verlassen. „Ferne“ hat hier aber auch eine temporale Ebene. Die Zeit ist vergangen und die Geschehnisse der Erinnerungen liegen weit zurück. Seitdem gab es für das Lyrische Ich kein Glück mehr:

Es waren schöne Tage. Aber
Traurige Dämmerung folgte nachher.

Mit diesen Versen beschließt Ligeti sein Werk und betont dadurch die tiefe Traurigkeit, die im Original durch drei weitere Verse etwas abgemildert wird.

2.2.3. *Abendphantasie*

Hölderlins *Abendphantasie* ist ein Gedicht voller Naturbilder, trauriger Wehmut und Einsamkeit eines Pflügers, der seine Jugend verrinnen sieht, wobei das Ende vergleichsweise versöhnlich ist:

Friedlich und heiter ist dann das Alter

Der Pflüger trauert zwar der „ruhlosen, träumerischen“ Jugend nach, doch scheint die heitere Ruhe des Alters auch ihre Vorteile zu bringen. Im Original hat das Gedicht sechs Strophen,

¹²⁹ Anmerkung in den Noten, Ligeti 1983, 2.

wovon Ligeti die ersten drei unbeachtet lässt und überhaupt erst mit der vierten Strophe einsetzt. In Ligetis Version bleibt dadurch das Subjekt, der Pflüger, anonym. Außerdem wird die Beschreibung des geschäftigen Lebens ausgespart und sofort mit der verklärten Betrachtung des Abendhimmels eingesetzt.

2.3. analytische Betrachtung

Da Ligeti in keinem Stück einer Stimme den kompletten Text gibt und sich darüber hinaus einzelne Abschnitte überlappen, ist die Textverständlichkeit nicht ideal, was aber vermutlich nicht Ligetis erstes Ziel gewesen ist. Die Musik ist farbenreich und bildhaft komponiert und an vielen Stellen das direkte Ergebnis einer Ausgestaltung des Textes. Die Analyse setzt vor allem an den Abschnitten an, an denen die Musik sich inhaltlich verselbständigt und den Text über seine Semantik hinaus ausdeutet. Die Musik als lebendiges, eigenständiges Bild tritt vielleicht im dritten Satz *Abendphantasie* am deutlichsten hervor, indem das Gedicht eigentlich nur der Anlass für die Musik ist, die inhaltliche Erweiterungen und Bezüge schafft.

Des Weiteren verwendet Ligeti die Stimme häufig unter Ausnutzung ihrer impliziten Existenzialität und Körperlichkeit und macht sich die immer vorhandene Semantik der menschlichen Stimme zu Nutze. Es finden sich außerdem Passagen, in denen die Stimme instrumentalisiert, der Chor orchestral eingesetzt wird und kompositorisch besondere stimmtypische Klangfarben hervorgerufen werden.

Im Folgenden wird nun jeder Satz einzeln betrachtet und vorrangig unter diesen Aspekten dargestellt.

2.3.1. Hälfte des Lebens

Wie oben angeführt, basiert das Gedicht auf zwei gegensätzlichen Strophen. Diese Kontraste finden sich auch in der Musik wieder, wobei aber die klare formale Trennung in zwei Hälften nicht vorhanden ist. Tatsächlich lässt Ligeti die beiden Strophen sogar in Takt 16 und 17 überlappen, indem die Frauenstimmen den Text der ersten Strophe beenden, während die Männerstimmen bereits mit der zweiten Strophe einsetzen.

Der Anfang entspinnt sich in mikropolyphoner ligetischer Manier aus einem *f'* heraus und weitet sich sukzessive nach unten und oben bis zu *E* in den tiefen Bässen (T. 15) und *cis''''* in den Sopranen (T. 16). Dieser Klang reizt zu einem frühen Zeitpunkt bereits die Grenzen der sängerischen Möglichkeiten aus und steht in großem Kontrast zum Unisono-Beginn in der Mittellage. Ligeti weitet sozusagen sukzessive den Blick, um die gesamte Landschaft zu eröffnen. Wie bei *Lux Aeterna* ist der mikropolyphone Anfang zunächst sehr streng kanonisch gesetzt, wird aber, anders als bei *Lux Aeterna*, durch Mikrotonstufen angereichert. Dabei

entstehen nach einem zunächst dichten chromatischen Cluster immer wieder kurze, quasi-tonale Klangfelder, wie beispielsweise ein E-Dur-Septakkord in Takt 6, dicht gefolgt von einem Es-Dur/Moll-Klang im Wechsel von Takt 7 auf 8, hin zu einer b-Moll-Passage am Ausgang von Takt 10, wobei hier genaugenommen *cis* anstelle von *des* notiert ist.

Nach den zu Beginn eher statischen Klängen sind die Takte 13 bis 17 in den Frauenstimmen bewegter. Neben der neuen Tempoangabe (*più mosso*) entsteht dieser Eindruck vor allem durch die syllabische Textverteilung auf Sechzehntelbasis. Die Anrede „Ihr holden Schwäne“, mutet durch die abwärts geführte Geste sogar wie eine Verbeugung an. In Verbindung mit dem nun folgenden *Accelerando* entsteht der Charakter überschwänglicher Freude, die schließlich auf dem Spitzenton gipfelt. Diese Szenerie wird allerdings nun durch den neuen Einsatz der Männerstimmen getrübt, die mit dem Ausruf „Weh mir!“ den Beginn der zweiten Strophe einleiten. Das Überlappen der beiden kontrastierenden Stimmungen ist Hölderlin in dieser Form in seinem Gedicht nicht möglich. Die Musik kann hier, wie auch das Leben selbst, eine kurze Phase des Übergangs oder Stimmungsumschwungs schaffen. Die freundliche Szene und das Glück der ersten Strophe (die Gegenwart) werden mit den trüben Gedanken an Zukünftiges kombiniert. Kurzfristig sind, durch das Überlappen der Bilder, beide Emotionen da.

In Takt 18 ändert sich dann unvermittelt die Faktur des Satzes. Die Stimmen sind homophon, syllabisch, fast mixturartig gesetzt, wodurch trotz vorangegangener Überlappung auch musikalisch ein deutlicher Kontrast zwischen den beiden Strophen hergestellt wird. An dieser Stelle tritt zusätzlich das Lyrische Ich durch das Wort „ich“ erstmals offen in Erscheinung. Die Belange werden also nach den Naturschilderungen konkret menschlich, was bei Ligeti durch das homophone Sprechen aus einem Munde verdeutlicht wird. In der nun folgenden Passage überführt Ligeti die Worte in bildhafter Weise unmittelbar in die Musik. In Takt 20 und 21 überlappen beispielsweise „Sonnenschein“ und „Schatten der Erde“. Während „Sonnenschein“ durch einen hohen diatonischen (also farbigen) Cluster dargestellt wird, wird der „Schatten“ durch ein zunächst einstimmiges (farbloses) *F* der tiefen Bässe ausgedeutet. Der folgende Vers „Die Mauern stehn“ setzt wiederum überlappend mit dem „Schatten“-Abschnitt der Bässe ein. Das blockhaft in Oktaven geführte *as* symbolisiert eine kalte, unnatürliche Statik, die im Gegensatz zur dynamischen mikropolyphonen Statik des Anfangs steht, wodurch der Kontrast zwischen belebter Natur und menschengemachtem Bauwerk verdeutlicht wird.

Diesmal tiefer, beginnend mit *ais* im Alt, kehrt plötzlich in Takt 29 die mikropolyphone Struktur vom Anfang zurück. In Verbindung mit der Deutung, dass das kanonische Prinzip inhaltlich der ersten Strophe und damit der Darstellung harmonischer Naturschilderungen zuzuordnen ist, wird hier der Text „im Winde“ als solche definiert. Der Wind ist nicht statisch, sondern eine dynamische Bewegung, die Ligeti mit seiner Kanon-Technik interpretiert. Wie bereits

dargestellt, liegt der entsprechende Abschnitt aber viel tiefer, wodurch er klanglich dumpf und weniger strahlend erscheint. Des Weiteren sind hier von Anfang an die Bässe dabei, die mit langen Haltetönen eine insgesamt abwärts geführte Linie singen, was dem Wind eine winterliche Kälte und Härte verleiht. Trotzdem schafft die Reminiszenz an den Beginn einen Bezug, der sich auch auf die Stimmung übertragen lässt. Die Melancholie, Furcht und Traurigkeit der zweiten Strophe werden auf diese Weise kurzfristig von der Freundlichkeit und Zuversicht der ersten Strophe aufgehellt.

In den nun folgenden 20 Takten werden die Stimmen im Wesentlichen instrumental eingesetzt und verlieren nach und nach ihre vordergründige Semantik. Zwar schließen alle Stimmen das Wort „Winde“ ab, durch die Fokussierung und Verlängerung der Vokale geht die Verständlichkeit aber verloren. Die Vokale werden in der Folge von Ligeti nun sogar transformiert: *allmählich von legato zu non legato übergehen, dabei vom Vokal »e« zu einem neutralen Vokal*. Verbunden mit weiteren Dynamik- und Artikulationsanweisungen verändert sich der Laut weiter über „he-he-he“ hin zu „ke-ke-ke“. Diese letzte Vokalise kann nun als Übergang in den letzten Vers betrachtet werden, der sich nun unmittelbar anschließt („Klirren die Fahnen“). Somit verschwimmen die beiden Worte „Winde“ und „klirren“ sukzessive ineinander.

Damit wird zum einen die kurzfristig aufgeworfene Aura der ersten Strophe durchbrochen und es kehrt die düstere Stimmung der zweiten Strophe zurück, zum anderen tritt bei diesem instrumental gedachten Mittelteil die klangliche Ebene in den Vordergrund. Bei der Transformation hin zur Silbe „ke“ ergibt sich eine lautmalerische Komponente in Kombination mit dem Wort „klirren“. Dadurch kommt dem „k“ eine besondere Ausgestaltung zu, was den Eindruck entstehen lässt, der Chor klappere mit den Zähnen, wodurch die Kälte in einer existenziellen Weise verdeutlicht wird. Zähneklappern ist eine Reaktion der Muskeln als letztes Mittel eigenständig Wärme zu erzeugen, wenn ein Körper stark ausgekühlt ist. Obwohl die erste semantische Ebene in Form eines Textes fehlt, wird durch die Performativität der Stimme eine zweite semantische Ebene aktiv, die hier eine unmittelbare Körperlichkeit ausdrückt. Diese überträgt sich darüber hinaus auf den verbleibenden Vers, der sehr knapp in den letzten zwei Takten ausgestaltet wird („klirren die Fahnen!“). Die Faktur dieser Takte ist an die der „Mauern“ (T. 24-27) angelehnt. Alle Stimmen deklamieren den Text beginnend im hohen Oktav-Unisono, was als musikalischer Ausdruck für „das Menschgemachte“ steht und die letzte Erinnerung an die Naturschilderungen verdrängt.

Ligeti verwendet hier nun weiterhin die Anweisung *wie zwei Schreie, jedoch in genauer Tonhöhe*. Ein Schrei ist ebenfalls etwas sehr Existenzielles. Er drückt extreme emotionale Zustände aus und hat einen starken Affekt, aber auch Effekt, bei demjenigen, der ihn hört. Auf

diese Weise bekommt der Text eine tiefe Verzweiflung und Hilflosigkeit, die sich durch die Sänger vom Lyrischen Ich auf das Publikum überträgt.

2.3.2. Wenn aus der Ferne

Ähnlich wie der erste Satz beginnt auch dieses Stück streng mikropolyphonisch, wobei hier die Frauen- und Männerstimmen jeweils einen eigenen Kanon verfolgen. Der Kanon der Frauenstimmen nimmt innerhalb des Satzes eine formal wichtige Funktion ein, da er in unterschiedlicher Weise regelmäßig wiederkehrt. Dabei ist vor allem das erste Motiv, eine sekundweise fallende kleine Terz, relevant, da es als Initialmotiv die Wiederkehr und Erkennbarkeit des Abschnittes einleitet.

① ② ③ ④

Andante con tenerezza ♩ = 92

pp semplice

1 Wenn aus der Fer - - ne, da wir

pp semplice

2 Wenn aus der Fer - - ne, da wi

pp semplice

3 Wenn aus der Fer - - ne, da

pp semplice

4 Wenn aus der Fer - - ne,

Notenbeispiel 3: Ligeti, *Wenn aus der Ferne*, T. 1-3, Sopran.

Ligeti variiert dieses Motiv im weiteren Verlauf vor allem rhythmisch. Neben der Version in Achteln (T. 1, 19, 55) gibt es auch diejenige in Viertel (T. 7, 57) oder als Achtelquartole (T. 10, 43, 49). In Takt 39 wird die Anfangsmotivik melodisch variiert, die Substanz bleibt aber erkennbar, weshalb diese Passage hier ebenfalls hinzugenommen wird. Durch diese stetige Wiederkehr werden Musik und Text gegliedert, was das Gedicht in dieser Form nicht enthält. Gleichzeitig werden die entsprechenden Textabschnitte durch die musikalische Identität miteinander verbunden und in Bezug gesetzt, wodurch sich vor allem die Stimmung jeweils mit überträgt. Unter anderem durch die initiale kleine Terz bleibt den Abschnitten eine Mollanmutung anhaften, die sich dann aber in chromatischen Clustern verdichtet, womit eine melancholische, fast depressive Aura einhergeht. Trotz Variation entsteht durch die regelmäßige Wiederkehr eine Monotonie und Lethargie, die als Grundstimmung auf das Lyrische Ich übertragen wird und auch die Erzählungen der frohen Tage überschattet.

Oft des Abends, Morgens waren dort wir, redeten manches und sahn uns froh an.¹³⁰

¹³⁰ Vgl. Takt 39ff.

Dieser Vers ist in Ligetis gekürzter Version inhaltlich einer der positivsten, da er eine glückliche Erinnerung beschreibt. Der Komponist vertont diesen Abschnitt unter Zuhilfenahme seines Initialkanons, wodurch dem Satz durch die Konnotation der Musik Wehmut und Traurigkeit beigelegt werden.

Diese wiederkehrenden Passagen kontrapunktiert Ligeti mit Abschnitten, die thematisch andere Begebenheiten herausstellen. Nach dem ruhigen Beginn fällt zunächst Takt 11 ins Auge, in dem das erste Mal Sechzehntel vorkommen und in dem ein erster Spitzenton der Soprane auftritt. Beides zusammen impliziert Bewegung und Energie. Die Freundin ist voller Vorfreude und Erwartung auf ein Treffen. Durch die Verwendung des Initialmotivs wird die Phrase allerdings mit der gedämpften Grundstimmung verbunden.

Bis Takt 17 bleibt das Satzbild stark von den Frauenstimmen geprägt. Takt 17 sticht nun hervor, weil die Oberstimmen plötzlich schweigen und nur eine tiefe kleine Terz im Bass zurückbleibt. Auch vor dem Hintergrund, dass sich der Sopran nur wenige Takte zuvor zu ersten Spitzentönen aufgeschwungen hat, führt das Wegbrechen der Oberstimmen zu einem dumpfen Klang. *Es* und *Ges* sind darüber hinaus Töne, die für Bässe bereits sehr tief sind, wodurch sich eine dunkle, vielleicht sogar grobe Klangfarbe ergibt. Soll hier eine Deutung versucht werden, spielen wohl zwei Komponenten eine Rolle. Zum einen beschreibt das Lyrische Ich, dass das Warten aufeinander „entsetzlich“ und „dunkel“ war, was Ligeti durch diesen Klang malerisch ausdeutet. Zum anderen lassen diese zwei Takte 17 und 18 nach der stetigen Bewegung zuvor mit dem liegenden Klang plötzlich die Zeit anhalten, die beim Warten aufeinander auch nicht vergehen wollte.

In Takt 26 befindet sich das erste große Tutti des Satzes, das noch dazu homophon gesetzt ist und sich deswegen deutlich vom Vorigen absetzt. Fast entsteht der Eindruck des Aufschreckens aus der Lethargie, wodurch eine neue Stimmung entsteht, die Platz für die vielleicht einzige frohe Erinnerung macht. Die homophone Satzweise erweckt den Eindruck eines Rufes oder sogar Schrei, wodurch wieder der unmittelbare Bezug zum Menschen und zu seiner Körperlichkeit hergestellt wird, die performativ auf die Existenzialität hinweist. Es gibt noch einen zweiten „Schrei“ im Werk, der in seiner Satzweise an dieses erste Tutti angelehnt ist. In Takt 47 und 48 weist sogar der Text selbst („Wehe mir!“) den Charakter des Schreiens aus, den Ligeti durch die musikalische Setzung und den Einsatz der Stimme existenzialisiert.

Zuvor, ab Takt 27, wird die durch den „Schrei“ eingeleitete „frohe Erinnerung“ durch eine Passage aus „Vogelgesang“ dargestellt und begleitet. Auch sie basiert auf Ligetis Kanonteknik, allerdings wird hier das gleiche Soggetto¹³¹ mittels drei verschiedener jeweils leicht angepasster Transpositionen repräsentiert. Durch die rhythmische Struktur und die kurzen Notenwerte entsteht, anders als bei den anderen Abschnitten, keineswegs ein statischer Eindruck, sondern fast in messiaenscher Manier ein Wechselgesang verschiedener Vögel, wobei Ligeti die Vorteile der Stimme ausspielt. Kein Instrument kann ausgleichen, dass die Stimme unmittelbar körperliche Aspekte des individuellen Lebewesens naturgegeben mit vereint, was abseits von Tonhöhen oder Klangfarben in sinnlicher Weise aktiv wird.

Um die Bildhaftigkeit von Ligetis Vertonung zu unterstreichen, soll abschließend noch der Schluss des Satzes betrachtet werden. Ab Takt 55 beginnt eine Art Coda oder besser Abgesang, der collagenartig zwei Elemente miteinander verbindet. In den Unterstimmen wird der letzte Vers „Traurige Dämmerung folgte nachher“ in der bekannten Initialmanier ausgestaltet. Darüber treten die Soprane mit einer augmentierten und sequenzierten Reminiszenz an den Anfang. Dadurch entsteht einerseits ein Überlappungseffekt, wie er beispielsweise bei einem Echo in den Bergen auftreten kann. Gleichzeitig ergibt sich eine Art Kreisform, wodurch sich quasi ans Ende wieder der Anfang anschließt und klar wird, dass die Gedanken des Lyrischen Ichs immer wieder kreisförmig die gleichen Erinnerungen und Emotionen bearbeiten. Zusätzlich werden alle Stimmen nacheinander von oben nach unten ausgeblendet, was der Komponist mit den Hinweisen *morendo al niente* und *bocca chiusa* verbindet. Das Bild verdunkelt sich also und wird schließlich schwarz. Das Lyrische Ich steht mit seiner Traurigkeit in der Dunkelheit.

2.3.3. *Abendphantasie*

Dieser etwas wehmütige, verklärte Text ist durch eine expressive Ausgestaltung von großen Kontrasten geprägt. Während Hölderlins Gedicht, auch durch den Titel *Abendphantasie*, eher träumerisch und melancholisch angelegt ist, betont Ligeti zunächst die Erinnerung an den Frühling und deutet vor allem dessen Frische, Leben und Wachstum aus. Schon der Beginn, der anders als die anderen Sätze, im Tutti erscheint, eröffnet mit zwei expressiven aufwärts gerichteten Gesten (T. 1-2, 3-4). Ab Takt 4 kehrt das Motiv der sekundweise fallenden Terz aus dem zweiten Satz zurück, das Ligeti hier in scheinbar ähnlicher Weise kontrapunktisch kanonisch wiederkehren lässt. Durch einen jeweils halbtönig nach oben versetzten Einsatzton entsteht hier aber eine langgezogene dritte Aufwärtsgeste, die eine Chromatik von *h* bis *fes*“

¹³¹ „Soggetto“ wird hier in Ermangelung eines besseren Begriffes verwendet. „Thema“ ist semantisch zu stark belegt, während die vorliegenden Ausmaße ein „Motiv“ übersteigen. „Phrase“ oder „Linie“ implizieren Legato und „Motto“ eine irgendwie geartete Wiederkehr. All das trifft nicht zu, sodass der Begriff „Soggetto“ hier die neutralste Lösung zu sein schien.

durchschreitet. Die chromatische Verschiebung des Kanons findet sich noch einmal in einer etwas weniger ausufernden Variante in den Takten 40 bis 42 und steht hier erneut in Verbindung mit der Jugend (dem Frühling), die als „ruhelos“ und „träumerisch“ beschrieben wird, wodurch sich die verschiedenen Beschreibungen der Jugend, die zunächst wilde und frische Lebensfreude bedeutete und schließlich in Ruhelosigkeit umschlug, miteinander verbinden.

Eine innerhalb des gesamten Zyklus einzigartige Faktur, findet sich in dem Abschnitt von Takt 12 bis 19. In rhythmisch verschobenen, sich leicht verändernden Pattern wiederholen alle Stimmen ununterbrochen das Wort „purpurne“. Vor allem die harten Konsonanten „p“ und „r“ sorgen dafür, dass klangliche Lücken zwischen den einzelnen Tönen entstehen, was Ligeti durch die Setzung von Akzenten unterstützt. Auf diese Weise ergibt sich keine statische Klangfläche, sondern eine bewegte, funkelnde Oberfläche, die eher Aufregung als Ruhe assoziieren lässt. Der Chor wird zwar einerseits instrumental gedacht, andererseits legt die lautmalische Verwendung von „purpurne“ die Assoziation farbig glitzernder Wolken am Abendhimmel nahe. Die Expressivität, die der Anfang in Bezug auf den Frühling und die Jugend enthielt, scheint aber auch Teil dieses Bildes zu sein. Die Erinnerung an die erste Hälfte des Lebens wird farbig, schillernd, voller Überschwang und Lebensfreude ausgedeutet.

Durch die starke rhythmische Prägung und die harten Konsonanten ist das klangliche Ergebnis aber trotz allem Glitzern auch hart und drakonisch, was dann in den folgenden Takten ab 21 („und möge droben in Licht und Luft zerrinnen mir Lieb‘ und Leid“) sukzessive in Hysterie umschlägt. Ligeti verstärkt dies durch seine Ausdrucksanweisungen in den Takten 22-24: *molto ritmico, tänzerisch-exalziert* und *wie ein Schrei*.

Musikalisch schwebt der Anfang des Stückes also in einer Ambivalenz aus froher Erinnerung an die Jugend, Lebensfreude und Naturbeschreibung auf der einen Seite und auf der anderen Seite Melancholie in Folge des Verlustes dieser Zeit bis zur schreienden Verzweiflung. Die friedliche Stimmung, die sich beim Hörer oder Leser des Gedichtes, vielleicht vor allem durch die Zeile „und ruhig scheint Die goldene Welt“, einstellt, untergräbt Ligeti mit seiner Vertonung.

Der Kontrast zwischen Jugend und Alter, den das Gedicht zwar ebenfalls anlegt, wird aber bei Ligeti zu einem extremen Bruch (T. 25) verschärft. Nach den sehr bewegten Anfangstakten, die in den Verzweiflungsschrei mündeten, folgt nun ein stehender Klang in äußerster Tiefe von Alt- und Bassstimmen („Dunkel wird's und einsam“), der mit seiner rohen Klangfarbe eine erhöhte negative Konnotation des „Alters“ zur Folge hat. Etwas versöhnlicher scheint daraufhin zunächst der Wunsch nach dem Schlaf – oder ist es sogar der Tod? – zu sein („Komm du nun, sanfter Schlummer“). Auch hier ergibt sich durch kanonischen Einsatz eine

steigende Linie der Anfangstöne, die allerdings dieses Mal nicht chromatisch, sondern pentatonisch verläuft.¹³² Dadurch sind die Dissonanzen und damit die Harmonik wesentlich milder und ruhiger. Unter Zuhilfenahme der barocken Figur der „Exclamatio“ lässt sich aber auch in diesen Abschnitt Verzweigung interpretieren, da jeder der Kanoneinsätze mit einem Oktavsprung nach oben beginnt.

Zuletzt soll noch auf eine Besonderheit hingewiesen werden, die sich ab Takt 34 findet. In Tenor und Bass benutzt Ligeti vereinzelt über den Tönen den kleinen Kreis, der bei Streichern die Flageolett-Spielweise verdeutlicht. In Verbindung mit einer sehr hohen Lage bedeutet dies als gewünschte Klangfarbe das helle, etwas körperlose Falsettregister der Männerstimme. In den Takten 37 und 46 ergibt sich dabei ein Echo-Effekt, den Ligeti durch eine orchesterhafte „Instrumentation“ und Benutzung der verschiedenen Stimmgruppen erreicht. Ein lauter, strahlender Frauenklang wird durch die beschnittenen, körperlosen Männerstimmen fortgeführt. Ist damit das Alter als schwaches Echo der Jugend gemeint? In den Takten ab 47 wird das „Alter“ schließlich von Ligeti durch langgezogene, flächige, tiefe Klänge ausgedeutet, die, zuletzt nur noch in den Bässen liegend, ersterben (*morendo al niente*). Im Vergleich zum Anfang des Stückes, der den Frühling und die Jugend vertrat, steht der Schluss in fast größtmöglichem Kontrast und pointiert damit die Trauer und Wehmut über die Vergänglichkeit des Lebens.

3. Heinz Holliger: *Die Jahreszeiten*

3.1. Einführendes

Der 1939 geborene Heinz Holliger vereinigt eine Vielzahl an Fähigkeiten und Talenten in sich, was Kristina Ericson dazu veranlasst, ihn mit Künstlern des 19. Jahrhunderts zu vergleichen, die alle Mehrfachbegabungen in sich vereinen. Namentlich nennt sie Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Liszt und Robert Schumann. Holliger begann im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierspiel, worauf mit zehn Jahren das Oboenspiel und erste Kompositionen folgten. Bereits als Gymnasiast studierte er am Konservatorium in Bern Oboe, Klavier und Komposition. Mit 20 Jahren gewann er den Ersten Preis für Oboe beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf, was ihm bereits zu diesem frühen Zeitpunkt eine Solistenkarriere eröffnete. Über das Dirigieren eigener Werke wurde er schließlich auch zum Dirigenten und 1966 als Professor für Oboe nach Freiburg i. Br. berufen. Holliger bezeichnet sich selbst als „Berufsatmer“, woraus sich seine Faszination für die Körperlichkeit von Musizierern und Musik ablesen lässt. So kann die Beschäftigung mit Sprache, Atem und Schweigen als zentrales Element seines Schaffens angesehen werden. Thematisch kreisen Holligers Werke oft um „Todesnähe

¹³² Dies ergibt sich unter Nichtbeachtung des *h* vom ersten Tenoreinsatz (*cis, fis, gis, b, es*). Vgl. T. 27ff.

und -symbole, um psychische (Extrem)Zustände, um die Aussage hinter dem Schweigen, um Wege das instrumental wie vokal Machbare an sinnstiftende Grenzen zu treiben“.¹³³

Holliger wird daher oft als „Grenzgänger“ charakterisiert. Neben den Aspekten, die sein Verständnis von Musik im Allgemeinen¹³⁴ und sein Komponieren im Speziellen betreffen, gehört auch sein Zugang zu Theater, Literatur und Malerei. Persönlichkeiten, die ihn interessieren, sind fast ausschließlich „Außenseitergestalten“, wie Robert Schumann, Paul Celan, Samuel Beckett oder Louis Soutter, bei denen häufig „die Thematik des Wahnsinns oder genereller des psychischen und als Folge oft gesellschaftlichen Ausgegrenzt-Seins“¹³⁵ eine Rolle spielt. In diese Reihe lässt sich auch Friedrich Hölderlin aufnehmen, für dessen Gedichte Holliger sich schon als Jugendlicher faszinierte.¹³⁶

Seine Aufmerksamkeit erregten vor allem die späten Scardanelli-Gedichte, die auch dem vorliegenden Zyklus zu Grunde liegen.¹³⁷ Es interessierte ihn wohl vor allem der „Charakter des »Noli me tangere«“, wofür Holliger die Metapher der Glaswand benutzte:

Die idyllisch in sich ruhende Natur und die darin sich bewegend Menschen sind wie durch eine gläserne Wand vom Betrachter getrennt. Von ‚sanfter Lüfte Rauschen‘ dringt nichts durch diese Wand in den schalltoten Raum. Das ‚Glänzen der Natur‘ wird zum schmerzenden Blendstrahl, der durch die als Brennglas wirkende Wand stößt. Der ‚still betrachtende Mensch‘ ist ein Ausgeschlossener (Ausgestoßener?). Ihm wird die ‚Ruhe der Natur‘ zur Todesstarre der Natur, die Stille zur Grabesstille – eine erstarrte, verstummte Idylle: eine wirkliche ‚Nature morte‘.¹³⁸

Meyer führt aus, dass für Holliger die scheinbare Leichtigkeit von Hölderlins Jahreszeiten-Gedichten „Ausdruck eines extremen inneren wie äußeren Zwangs“ sei. Das Fehlen einer Ich-Stimme, sowie der „kalte Blick auf das gleichgültig in sich kreisende Jahr“ seien „Symptome der emotionalen Erstarrung“.¹³⁹

Vor diesem Hintergrund sagt Holliger selbst, dass er die Gedichte nicht berühren möchte. Da Musik aber in vielerlei Hinsicht als eine Kunst der Berührung gesehen werden kann, stellt sich in diesen Werken die Frage, wie das Verhältnis von Berührung und Nicht-Berührung zwischen Musik und Sprache aussieht.¹⁴⁰ Aspekte der Distanz zeigen sich auf verschiedene Arten innerhalb der Komposition und sollen unten genauer beleuchtet werden.

¹³³ Ericson 2004, 13-18.

¹³⁴ Über seinen musikalischen Umgang mit existenziellen Grenzerfahrungen vgl. auch S. 35.

¹³⁵ Ericson 2004, 18.

¹³⁶ Ericson 2004, 28.

¹³⁷ Die Textvorlagen finden sich im Anhang ab S. 90.

¹³⁸ Holliger in: Häusler 1996, 350.

¹³⁹ Meyer 2019, 191.

¹⁴⁰ Zenck 2017, 163.

Ein Teil des „Grenzgängers“ Holliger ist auch der passionierte Bergsteiger, der sich in Regionen jenseits der 4000 Meter begibt. Die Klarheit der Luft dort oben, die sich auf den Kopf überträgt, sei wesentlich für „gewisse Momente seiner Kompositionen, wie etwa die Durdreiklänge in den *Jahreszeiten*“.¹⁴¹ Die Durdreiklänge sind nur ein Beispiel für das extrem minimierte Ausgangsmaterial der Komposition. Roman Brotbeck konstatiert, dass dieses so beschränkt sei, dass traditionelles Komponieren eigentlich gar nicht mehr möglich sei. Die Konstruktion des Materials erlaube kaum Entwicklungen, sodass um sich kreisende Reihen und Harmonik entstehen, die nicht mit dem Material arbeiten, sondern die „Ausgangsenergie fortschreiben“.¹⁴² Beispielhaft dafür stehen Kanon und Choral, die als zentrale Kompositionstechniken des Zyklus ‘gelten können. Zwar kommen auch Spiegeltechniken, Symmetrien, Augmentationen oder Diminutionen vor, eine echte Materialentwicklung hat ihr Einsatz aber nicht zur Folge. Die Reduktion des Materials steht für die Reduktion des lyrischen Ausdrucks, als „diskrete Auslöschung romantischer Gesten“.¹⁴³ Damit wird auch deutlich, dass die klangliche Erscheinung seiner Werke für Holliger nur ein zweitrangiges Ziel war. Viel entscheidender ist das „Fühlbar- ja Sichtbarmachen der extremen physischen und psychischen Bedingungen, unter denen diese Klänge entstehen“.¹⁴⁴

Den Organismus *Chor* betrachtet Holliger in seinen Kompositionen als einen gemeinsamen Klangkörper. Chorwerke wie *Psalm* oder *Die Jahreszeiten* beruhen nicht auf der Individualisierung von Stimmen, sondern darauf Stimmen als verschmelzende Einheit zu betrachten. Holliger selbst bemerkt dazu, dass eine Individualisierung totale Anarchie zur Folge hätte, die keinen Dialog, sondern einen Kampf der Protagonisten nach sich ziehen würde.¹⁴⁵

Holligers *Jahreszeiten* sind über mehrere Jahre hinweg entstanden. Ein erster Zyklus wurde 1977 von der Schola Cantorum Stuttgart unter Clytus Gottwald bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt. Es folgten zwei weitere Zyklen 1978 und 1979, die das a cappella-Werk mit Instrumenten ad libitum vollenden.¹⁴⁶ Für Aufführungen können Interpreten die Zyklen frei zusammenstellen. Holliger gibt lediglich vor, dass ein vollständiger Jahreszyklus entstehen muss, der auch die Abfolge der Jahreszeiten beachtet. An welcher Stelle im Jahr begonnen wird, ist dabei beliebig.¹⁴⁷ In den folgenden Jahren bis 1991 erweiterte Holliger das a cappella-Werk zu einem umfangreichen *Scardanelli-Zyklus*, der neben den Chorstücken auch

¹⁴¹ Ericson 2004, 18.

¹⁴² Brotbeck 1996, 146-148.

¹⁴³ Baumgartner 2003, 230.

¹⁴⁴ Holliger in: Häusler 1996, 350.

¹⁴⁵ Albèra 1996, 31.

¹⁴⁶ Ericson 2004, 612.

¹⁴⁷ Anmerkung in den Noten, Holliger 1982, 4.

(t)air(e) für Soloflöte und die *Übungen zu Scardanelli*¹⁴⁸ für kleines Orchester und Tonband enthält.

Etwas provokant unterstellt Roman Brotbeck dem Zyklus eine Nicht-Analysierbarkeit:

Es gibt hier auch für den Analytiker nichts zu interpretieren, und das genaue Partiturstudium verhilft zu keiner geheimen Vertrautheit mit der Handschrift des Komponisten. Auch der Analytiker begegnet mithin dem gleichen autoritären Autismus wie die Hörer und die Interpreten. Persönliche Interpretationen und Exegesen sind hier ausdrücklich nicht gefragt. Die Programmheftplatitüde fauler Kommentatoren, Musik müsse nicht analysiert werden, weil sich deren Qualität aus sich selbst heraus erschließen müsse, ist im Falle des *Scardanelli-Zyklus* beängstigende Wahrheit.¹⁴⁹

Trotzdem soll natürlich an dieser Stelle eine Analyse versucht werden. Diese nimmt nur dann Bezug auf strukturelle und technische Inhalte, wenn diese für die Ausführungen von Bedeutung sind. In Anlehnung an die bisher dargestellten Gesichtspunkte, werden die Stücke hinsichtlich ihres Umgangs mit dem Text und auf Aspekte der Körperlichkeit hin untersucht. Diese Erkenntnisse münden schließlich in Ausführungen zu Aspekten der Distanz, die Holliger zwischen Text, Musik, Interpreten und Zuhörern herstellt.

3.2. Umgang mit dem Text

Unabhängig von Holliger lassen sich im Allgemeinen zwei wesentliche Strömungen der Hölderlin-Rezeption innerhalb der Neuen Musik beschreiben. Die erste ist die „Scardanelli-Musik“, die sich auf Hölderlins Spätwerk bezieht, das er größtenteils mit „Scardanelli“ unterschrieben hat. Als zweites ist die „Fragment-Musik“ zu nennen, deren Textkorpus sich nicht eindeutig umreißen lässt. Elena Polledri führt aus, dass einerseits späte Entwürfe und Bruchstücke vertont, aber auch Ausschnitte aus Briefen herangezogen wurden. Vor allem Luigi Nono stellt sich aus vielen Werken Hölderlins „Fragmente“ für seine Musik zusammen und bezeichnet das Fragmentarische als konstitutiv für Hölderlins Werk.¹⁵⁰

Die Jahreszeiten sind auf Grund ihrer Herkunft der „Scardanelli-Musik“ zuzuordnen. Die Art und Weise wie Holliger diese aber zum Teil vertont, schließt genau genommen aber auch die Zuordnung zur „Fragment-Musik“ nicht aus.

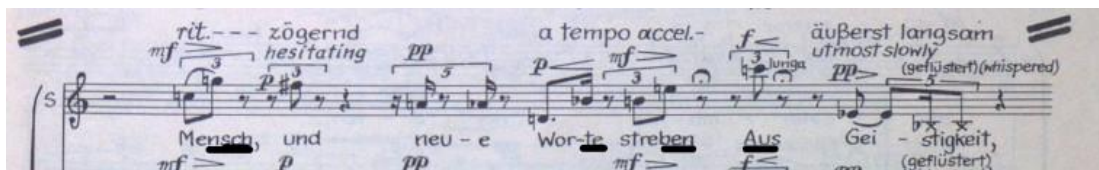
¹⁴⁸ Diese sind: *Ad marginem*, *Bruckstücke*, *Choral à 4*, *Choral à 8*, *Eisblumen*, *Engführung*, *Der ferne Klang*, *Glockenalphabet*, *Schaukelrad*, *Sommerkanon IV* und *Ostinato funebre* (später beigefügt). Vgl. Ericson 2004, 614.

¹⁴⁹ Brotbeck 1996, 152.

¹⁵⁰ Polledri 2019, 115f.

3.2.1. Die „Mühsal der Deklamation“¹⁵¹

Zunächst soll hier aber der Fokus auf die Sätze gelegt werden, in denen der Text im Prinzip gut zu verstehen ist. In *Frühling (II)* und *(III)* werden die zu Grunde liegenden Texte homophon vom gesamten Chor realisiert. Durchbrochen werden diese Sätze aber durch viele Pausen, die nicht nur Worte voneinander trennen, sondern auch Silben, die eigentlich zusammengehören, wodurch kein gleichmäßiges Deklamieren, sondern eher ein Stottern entsteht. Des Weiteren steht Holligers Melodieführung an vielen Stellen einer natürlichen Sprachmelodie entgegen. Ein Beispiel dafür sind verschiedene Nachsilben bzw. unbetonte Wörter oder Silben, die in der führenden Sopranstimme nach oben geführt werden und damit nahezu automatisch eine unnatürliche Betonung erhalten.



Notenbeispiel 4: Holliger, *Der Frühling (II)*, S. 11, Sopran mit Unterstreichungen der Autorin.

Klanglich ohne jegliche Sprachmelodie wird der Text von *Herbst (II)* rezitiert. Jede Stimme singt zwar für sich eine gleichbleibende Zwölftonreihe, diese ist aber von Holliger so überlappend gesetzt, dass sie nicht nur sukzessiv in jeder Stimme, sondern auch simultan mit dem immer gleichen höchsten Ton erklingt. Auf diese Weise ergibt sich eine silbenweise aufgeteilte Rezitation, die nicht in den Fluss gerät und ebenfalls einen stotternden Charakter hat.

Der *Herbst (I)* ist ein homophon gesetztes Stück, das sich harmonisch an der Obertonreihe orientiert. Der Aspekt des Stotterns kommt auch hier zum Tragen. Erstens sind die einzelnen Stimmen zum Teil in extreme Lagen geführt, wodurch keine homogene Klanglichkeit entstehen kann. Zweitens kommt hinzu, dass der Chor viergeteilt wird und jede Silbe von einer anderen Gruppe gesungen wird. Dadurch entstehen innerhalb eines Ensembles nur zusammenhanglose Laute, wodurch der Text im Verlauf wie buchstabiert klingt. Ähnlich funktioniert auch die Textdarstellung in *Winter (I)*, wo die beschriebene Technik durch einen Effekt des Verschwimmens ergänzt wird. Jede Stimme singt mit dem Vokal ihrer letzten gesprochenen Silbe den folgenden Ton, wodurch die vorangehenden Vokale unterschiedlich lang „hängen“ bleiben.

Ein im gesamten Zyklus einmaliges Phänomen findet sich in *Frühling (I)*. Ähnlich wie in den beiden anderen Frühlingsstücken ist der gesamte Text homophon und leicht stockend gesetzt. Das Wort „Menschheit“ bleibt allerdings unausgesprochen und wird nur gesummt,

¹⁵¹ Dieser Ausdruck wird nach Häusler 1996, 350 verwendet.

wodurch sich Hilflosigkeit im Ausdruck und das Fehlen von Sprache äußern. Holliger drängt das Wort gleichsam in die Kehlen der Sänger zurück.¹⁵²

3.2.2. *Fragmente*

Wegen diverser Überlappungs- oder Kanon-Techniken sind die Gedichte in vielen Sätzen, wenngleich zwar immer vollständig präsent, nur fragmentarisch zu verstehen. Die Semantik der Texte ist also nur theoretisch vorhanden und wird an den Zuhörer akustisch nicht vermittelt. Die Worte bleiben leere Laute ohne Bezug.

Sommer (III) ist als einstimmige Melodie komponiert, die von sieben Frauenstimmen als strenger Kanon strophenweise durchgeführt wird. Der Anfang der Strophen ist somit jeweils zu verstehen, danach verliert sich für den Hörer die Spur.

Des Weiteren gibt es verschiedene Formen simultaner Realisation unterschiedlicher Textabschnitte oder Strophen. In *Sommer (II)*, dem ein dreistrophiges Gedicht zu Grunde liegt, werden die drei Strophen jeweils dreimal als Tripelkanon parallel realisiert. Mit wechselnden Bezugstönen erklingt quasi dreimal die gleiche Musik unter Vertauschung der Stimmen. Somit hat zwar jede Stimme für sich genommen den gesamten Text gesungen, durch falsche Abfolge der Strophen wird dieser aber entstellt und aus dem Zusammenhang gerissen. Für die Zuhörer sind nur einzelne Wortfetzen verständlich.

Dem *Herbst (III)* liegt ein Gedicht aus viermal vier Versen zu Grunde. Holliger sieht für dieses Stück eine sechzehnstimmige Choraufteilung vor, wobei nun alle Stimmen parallel beginnen und jeweils mit der Realisation eines Verses betraut sind. Durch die Simultaneität und die melismatische Überdehnung der einzelnen Silben ist es nicht möglich etwas zu verstehen. Ähnlich verhält es sich mit *Winter (III)*, wo zwar nicht einzelne Verse, aber jeweils die Strophen parallel ablaufen.

Das textlich vielleicht fragmentarischste Stück des Zyklus ist *Winter (II)*. Holliger verteilt hier den Text silbenweise vertikal auf verschiedene Strophen, sodass horizontal im Verlauf keine sinnvollen Verbindungen entstehen können. Der Text ist somit zwar vollständig enthalten, aber in seine einzelnen Silben und Laute zerlegt. Hinzukommt, dass der Chor, in vier Gruppen aufgeteilt, wieder kanonisch agiert. Auf diese Weise entsteht keinerlei Bezug zum Text und für die Zuhörer ein kaum zu verfolgendes Chaos.

¹⁵² Brotbeck 1996, 154.

Immer „Strohbaß- Register“, sempre *ppp* (auch im Sopran, Alt und Tenor).
 Always „dummy bass - register“, sempre *ppp* (in soprano, alto and tenor)
 [ca. 48]

Notenbeispiel 5: Holliger, *Der Winter (II)*, Anfang, Chor 1 und 2.

Zuletzt soll noch auf ein Phänomen aufmerksam gemacht werden, das sich in *Sommer (I)* findet. Bei diesem Stück stehen vier Gedichte für die Sängerinnen zur Auswahl, die nach Belieben ausgesucht und damit theoretisch sogar ausgelassen werden können. Die gewählten Texte laufen dann als Zwölftonreihe simultan im Kanon ab. Wenn auch die letzte Sängerin ihr Gedicht einmal vollständig gesungen hat, werden nach und nach Töne und Silben ausgespart und nur noch gemimt, bis auch die Mundbewegungen schließlich in Bewegungslosigkeit erstarren. Der Text wird erstickt.

3.3. Aspekte der Körperlichkeit

Wie oben kurz angeführt wurde, spielen Aspekte der Körperlichkeit in Heinz Holligers gesamtem Schaffen eine wichtige Rolle. Im Hinblick auf die zusätzlich signifikante Körperlichkeit von Stimme und Singen sollen einige Gesichtspunkte an den vorliegenden Werken gezeigt werden.

Es wurde bereits über Holligers *Psalm* gesprochen, der in besonderer Weise Atem und dessen Existenzialität thematisiert. Im ersten Stück des *Jahreszeiten*-Zyklus, *Frühling (I)*, kommt dem Atem ebenfalls eine charakteristische Rolle zu.¹⁵³ Wenn sich dieses Stück auch ansonsten nur schwer mit *Psalm* vergleichen lässt, ist den beiden Werken doch gemein, dass sie beide eine extreme Atemorganisation von den Sängern fordern und diese an die Grenzen ihres Atems bringen. So beginnt das Stück bereits mit Aus- anstelle von Einatmung und damit eigentlich mit einer Schlussgeste, woran anschließend die ersten beiden Töne einatmend gesungen werden. Kurz darauf folgt dann die Anweisung *ganz ausatmen*, woraufhin die Sänger *mit fast leerer Lunge weitersingen* sollen. Die expressive Geste der Soprane bei „neue“ ist daher von einer besonderen Existenzialität und einer erstickenden Klanglichkeit geprägt.

¹⁵³ Auch wenn besondere Atemorganisation auch in den anderen Sätzen vorkommt, sticht *Der Frühling (I)* durch die Häufigkeit der Techniken heraus und soll deswegen hier besprochen werden.

An manchen Stellen zwingt Holliger die Sänger auf verschiedene Weise dazu, „körperlos“ zu singen. In *Herbst (I)* wünscht sich der Komponist z.B. fast durchgehend eine Tongebung ohne Vibrato. Technisch für gute Ensemblesänger leicht umsetzbar, ist es doch ein Eingriff in den Klang der Stimme. Nur dadurch, dass der Stimme Resonanzraum, also „Körper“, genommen wird, ist dieser Effekt zu erzeugen. Verbunden wird dies mit zum Teil extrem hoher Lage einzelner Stimmen, was sich auch in *Herbst (II)* findet. Wie oben bereits beschrieben, besteht dieser Satz aus einer Zwölftonreihe, die zu jeder Zeit sowohl sukzessiv als auch simultan klingt, wobei der jeweilige Anfangston von allen Stimmen in der gleichen Lage gesungen wird. Für die Frauenstimmen hohe Mittellage, bedeutet das für die Männerstimmen, vor allem für die Bässe, eine extrem hohe Lage, die nur im Falsett zu realisieren ist. Dieses, von Holliger gewünschte Register, wird als sogenannte „Kopfstimme“ fast ausschließlich mit Kopfresonanz ohne Anbindung an den Rest des Körpers und damit quasi „körperlos“ produziert. Der Klang ist daher fahl und angestrengt.

Extremlagen mit zum Teil außergewöhnlicher Dynamik kommen auch in den beiden verbleibenden *Frühlings*-Werken (*II*) und (*III*) vor. Beispielsweise ist das Wort „Friede“ in *Frühling (III)* (S. 18/19) mit *C* im Bass und *c'''* im Sopran sehr tief bzw. hoch, was für sich genommen schon stimmliche Grenzgebiete berührt. In Kombination mit einem vierfachen Piano und der Anweisung *senza vibrato* wird dieser Bereich zusätzlich ausgereizt und die Stimmen werden in ihrer natürlichen Klanglich- und Körperlichkeit beschnitten. Es ist außerdem bedeutsam, dass sich hier alle Stimmen auf einem *c* treffen, was einen überraschenden Effekt hat. Ein *c* im Unisono kam zwar im Satz bereits zweimal vor, dabei handelte es sich aber um unbetonte Worte („Wenn“ und „Die“) und der Klangumfang war wesentlich geringer. Der „Friede“ als bedeutendes Wort wird auf diese Weise klar, pur, geradezu rein ausgedeutet. Die stimmlichen Umstände sind aber mühevoll und gepresst und machen den „Frieden“ vor allem für die Außenstimmen zu einer körperlichen Anstrengung.

Zuletzt soll noch ein Beispiel gegeben werden, das *Winter (II)* betrifft.¹⁵⁶ Dieses Stück wird von allen Stimmen komplett im sogenannten „Strohbas-Register“ gesungen. Mit dieser besonderen Art des Singens ist eine spezielle Tonproduktion und damit Körperlichkeit verbunden. Der Klang ist unnatürlich, befremdlich, grob, verzerrt und vielleicht sogar beklemmend. Der Mensch und das Menschliche der Stimme wird entstellt und zu einer Fratze, was sowohl bei Interpretierenden als auch bei Zuhörenden für extreme Empfindungen sorgen wird.

3.4. Aspekte der Distanz

Verbunden mit den Aspekten, die zum Thema Körperlichkeit und Umgang mit dem Text angebracht wurden, sollen hier die Elemente der Distanz zusammenfassend dargestellt werden,

¹⁵⁶ Vgl. dazu Notenbeispiel 5, oben S. 54.

die zwischen Text, Musik, Musikern und Publikum auftreten. Ericson bezeichnet den Charakter der späten Hölderlin-Gedichte als „seltsam schwebend“ und „unwirklich“. Obwohl Holliger einfache, um nicht zu sagen banale, Kompositionstechniken verwendet, lassen vor allem die Vortragsbezeichnungen und Gesangstechniken eine „kühle Distanz“ aufkommen, die in Kombination mit der zumeist leisen Dynamik „beim Hörer Gefühle von steter Unterdrückung, von unterschwelliger Zwanghaftigkeit“ auslösen.¹⁵⁷

Allen Sätzen gemein ist, dass sowohl der Titel als auch die entsprechenden Scardanelli-Daten am Schluss von verschiedenen Sprechern am Anfang und Ende eines Satzes deklamiert werden. Dadurch ergibt sich Gliederung, lässt allerdings diesen, zwar nicht unwichtigen, aber eher untergeordneten formalen Aspekten der Gedichte große Bedeutung zukommen. Auf diese Weise entsteht ein distanzierter Blick von außen auf den eigentlichen Kern, das Gedicht selbst.

Den oben behandelten *Frühling (I)* kommentiert Holliger selbst:

Frühling I besteht ausschließlich aus Dreiklängen in der Grundstellung. Espresso-Gesang mit fast leeren Lungen, jubelnde Akkorde – im Einatmen zu singen. Deklamation mit geschlossenem Mund, Singen mit verkrampfter Kehle.¹⁵⁸

Das Gedicht wirkt wie ein Schatten seiner selbst. Es entstehen keine echten Phrasen, viele Pausen, gepresste Stimmgebung und das hilflose Verschweigen mancher Worte machen natürliche Deklamation unmöglich. Das Gedicht, das das Aufblühen der Natur im Frühling zum Thema hat, wird durch die existenzielle Erfahrung der Interpreten, die an manchen Stellen auch als echte Not bezeichnet werden kann, kontrapunktiert oder sogar überschattet.

Die „mühselige Deklamation“ wie sie sich in vielen Stücken zeigt, macht eine Verbindung von Text und Ausdruck nahezu unmöglich. Der Inhalt wird stotternd, bruchstückhaft vorgelesen und verbleibt wie hinter einer Glaswand, wodurch sich keine Identifikation zwischen Inhalt, Vortragenden und Zuhörern herstellt.

Zu *Winter (I)*, in dem der Text silbenweise wechselnd gesprochen wird, bemerkt Zenck in Bezug auf die Distanz zwischen Text und Musik:

Holliger projiziert das Gedicht *Der Winter* in einen imaginären poetischen Klangraum, in dem das Gedicht zu einem reinen, nicht mehr semantisch-textlichen Resonanzraum wird. Es klingen von dem Gedicht nur der zu Beginn gesprochene Gedicht-Titel *Der Winter* und der unterzeichnete Scardanelli, weiter einzelne skandiierte und onomatopoetische Assonanzen durch. Sie belassen dabei das Gedicht in

¹⁵⁷ Ericson 2004, 308.

¹⁵⁸ Holliger in: Ericson 2004, 310.

seiner reinen Verfasstheit, berühren es nicht, sondern lassen das Original wie durch eine glasklare Scheibe hindurch klingen.¹⁵⁹

Distanz wird auch dadurch erzeugt, dass in manchen Sätzen Strophen oder sogar einzelne Verse simultan von verschiedenen Stimmen dargestellt werden. Abgesehen davon, dass diese Texte für die Zuhörer nahezu unverständlich bleiben, haben auch die Interpreten keine Möglichkeit ihren eigenen Textabschnitt mit dem ganzen Text in Verbindung zu setzen. Sie stehen dem Gedicht völlig distanziert gegenüber und sind nur Übermittler der einzelnen Worte, was an manchen Stellen sogar durch räumliche Distanz zwischen verschiedenen Chorgruppen verstärkt wird. So wird z.B. das Gedicht in *Herbst (I)* aus unterschiedlichen Richtungen vorgelesen. Jede Gruppe ist nicht nur emotional, sondern auch lokal von den ergänzenden Silben getrennt. Zum Äußersten treibt Holliger diesen Effekt in *Winter (II)*, wenn er alle Stimmen im „Strohbas-Register“ singen lässt. Die knarrende Klanglichkeit, die als „abgründig, außerweltlich und gespenstisch fahl“¹⁶⁰ beschrieben werden kann, sorgt in Verbindung mit der räumlichen Trennung dafür, dass sich jede Gruppe nur auf sich fixiert.

Auch Techniken wie das Singen nach dem eigenen Puls veranlassen, dass sich die Sänger ganz auf sich selbst konzentrieren. Es besteht keine Möglichkeit inhaltlich und agogisch auf Text und Musik zu reagieren. Ähnliches gilt auch für *Herbst (II)*, in dem eine Zwölftonreihe aus vier übermäßigen Dreiklängen in allen Stimmen syllabisch als progressive Fortschreitung, durch Mutation aber auch jedes Mal simultan klingt. Über das ganze Stück hinweg bleibt der Ton *d* als Zentralton präsent, wodurch die schematische Transposition der Reihe fast keine klangliche Neuerung schafft. Zudem sollen die gleich langen Töne in „äußerster Regelmäßigkeit“ voranschreiten. Ausdruckswille wird infolgedessen im Keim erstickt. Die Musik erzwingt absolute Distanz zum Text.

In *Sommer (II)* und *(III)* wird in drei Durchgängen die Intervallstruktur von Halb- über Viertel- zu Achteltönen verkleinert. Eine großräumige Melodie wird auf diese Weise zu einem achteltönigen Changieren um einen Zentralton, wodurch jegliche Expressivität sukzessive „weggekürzt“ wird. *Winter (III)* bezeichnet Häusler schließlich als den „äußerste[n] Punkt der Vereisung und Todesstarre“.¹⁶¹ Durch die räumliche Distanz und die mikrointervallische, untemperierte Intonation steht jede Gruppe praktisch alleine für sich, was mit der Anweisung *ausdruckslos* bestärkt wird. Der ostinate C-Dur-Klang dreier gestimmter Gläser symbolisiert zusätzlich winterliche Starre und Kälte und kann als die „gläserne Wand“ gesehen werden, die für Holliger zwischen Text und Musik stehen soll.

¹⁵⁹ Zenck 2017, 171.

¹⁶⁰ Häusler 1996, 351.

¹⁶¹ Häusler 1996, 351.

4. Kaija Saariaho: *Tag des Jahrs*

4.1. Einführendes

Kaija Saariaho wurde 1952 in Helsinki geboren und studierte Komposition in Deutschland und Frankreich, weshalb die französische Spektralmusik ihr Schaffen wesentlich prägte.

Ihre Musik basiert auf geringfügigen Veränderungen der Tonfarbendetails und verschmilzt Harmonik und Tonfarben.¹⁶²

Darüber hinaus beeinflussten sie aber auch Komponisten anderer Epochen und Stile, wie Ligeti, Berio, Messiaen, Stravinsky, Ravel und allen voran Johann Sebastian Bach, weshalb Saariahos Werk alles in allem sehr pluralistisch ist, ohne dass ein bestimmter Stil oder eine Ästhetik im Vordergrund stünde. Sie beschäftigte sich mit der Farbenlehre von Johann Wolfgang von Goethe und Vasilij Kandinskij und experimentierte mit Übergängen zwischen Vokalen und Konsonanten, sowie Klang und Geräusch. Haselböck vergleicht die Klangfarbe in Saariahos Musik mit der Harmonik und deren Stellenwert für die dur-moll-tonale Musik. Geräusche wiederum lassen sich mit Dissonanzen vergleichen, die ihre „Auflösung“ in Klang finden.¹⁶³

Mitte der 1990er Jahre bekam die Vokalmusik eine besondere Bedeutung in ihrem Werk, da für Saariaho nur Stimme echte Emotionen hervorrufen kann.¹⁶⁴ So kommt die menschliche Stimme in den meisten ihrer Werke zum Einsatz und beeinflusst darüber hinaus auch ihre Instrumentalmusik. Etwa zeitgleich mit *Tag des Jahrs* (2001) entstand auch ihre erste Oper *L'Amour de loin* (2000), die ihr den Durchbruch verschaffte.

Wie Pirkko Moisala ausführt, haben Saariahos Werke zudem häufig einen visuellen Anknüpfungspunkt:

Saariaho has been called a visual composer because many of her works evolve from a visual idea, drafted by herself, from nature, a painting, or a film.¹⁶⁵

Tag des Jahrs ist ein Zyklus für gemischten Chor und Elektronik. Wie auch Heinz Holliger wählt Saariaho vier Jahreszeiten-Gedichte des späten Hölderlin, die alle mit Scardanelli unterschrieben sind.¹⁶⁶ Die Komponistin beschreibt in ihrem Werkkommentar¹⁶⁷, dass Hölderlins Gedichte für sie voller „visions of lived moments“ sind, was sie in die Musik übertragen will. Der Chor wird dazu eher archaisch eingesetzt und der elektronische Part nimmt eine wichtige

¹⁶² Iitti 2005, 736.

¹⁶³ Moisala 2009, 73 und 76f.; Iitti 2005, 734 und Haselböck 2019, 172.

¹⁶⁴ Moisala 2009, 40.

¹⁶⁵ Moisala 2009, 53.

¹⁶⁶ Die Texte finden sich im Anhang ab S. 88. Weitere Informationen zu Hölderlin/Scardanelli werden auch in der vorangegangenen Analyse von Heinz Holligers *Jahreszeiten* gegeben.

¹⁶⁷ Saariaho 2001b.

Rolle ein, da dieser Hölderlins Naturbilder in Form von aufgezeichneter Stimme, Vogelgesang, Wind und anderen Naturgeräuschen aufgreift.

Die Sprache ist der Ausgangspunkt für das gesamte Werk und ist nicht nur als Trägerin der Semantik und des Textes für Saariaho relevant. Um die Bedeutung der Sprache und ihre Verschmelzung mit der Musik zu zeigen, sollen nun zunächst einige strukturelle Untersuchungen erfolgen.

4.2. strukturelle Merkmale

Saariaho übernimmt Hölderlins Textvorlage ohne Eingriffe und Veränderungen und greift sogar auf die formale Anlage der Gedichte zurück. Die einzelnen Strophen sind häufig durch kurze „Zwischenspiele“ voneinander getrennt und auch der Aufbau der einzelnen Verse entspricht sich innerhalb der Sätze in der Regel. Zu einer hohen Textverständlichkeit trägt die archaische homophone Satzweise bei. Vereinzelt sind rhythmische Verschiebungen zu beobachten, Wiederholungen finden sich kaum.

Klanglich sind die Stücke sehr zurückgenommen. Es dominieren Quintklänge, die vor allem durch kleine Sekunden angereichert werden. Die Klangkonstellationen der Elektronik erinnern an Obertonspektren, was sich vor allem im vierten Satz (*der Winter*) zeigt.

4.2.1. der Frühling

Der erste Satz besteht im Wesentlichen aus drei verschiedenen Schichten: einer gesungenen Kantilene, die parallel durch geflüsterten Text unterstützt wird, gesungenen Haltetönen auf Vokalise, sowie Elektronik. Die geflüsterte Sprache wirkt dabei als geräuschhafte Verstärkung des gesungenen Textes und ist das Bindeglied zwischen Elektronik und Chor. Während am Anfang des Stückes jedes Element durch eine Stimme vertreten wird, verdichtet sich die Satzweise sukzessive. Zunächst verdoppelt sich die Halteton-Schicht (T.10), schließlich wird der Halteton *b'* des zweiten Soprans in Takt 21 durch den rezitierenden ersten Sopran verstärkt, der damit zugleich die Text-Schicht des Mezzosoprans unterstützt. Auf diese Weise beginnen die beiden Schichten miteinander zu verschmelzen. Mit Beginn der zweiten Strophe ab Takt 24 verselbständigt sich auch die Rezitationsschicht weiter. Für zwei Verse begibt sie sich in eine rhythmische Eigenständigkeit, die dazu führt, dass diese Verse in der jeweiligen Stimme (Tenor 2, Tenor 1) unvollständig bleiben. Während aus diesem Grund die Takte 28-35 ein geradezu polyphones Satzbild aufweisen, kehrt der dritte Vers der Strophe ab Takt 37 zu alter Homophonie zurück. Diese ist aber nun im Vergleich zum Anfang im Tutti gesetzt, wobei sich die Rezitationsstimme wieder an der Hauptstimme orientiert. Es fällt weiterhin auf, dass nur noch der erste Sopran den Text flüstert, während alle anderen Stimmen singen. Da auch die Elektronik eher zurückgenommen ist, lässt sich also sagen, dass die geräuschhaften

Elemente hinter den Klang zurücktreten. Den letzten Vers (T. 42) singen schließlich alle Stimmen, wobei der erste Tenor die Hauptstimme hat und die anderen Stimmen rezitieren. Im Sinne Haselböcks lässt sich also sagen, dass sich der geräuschhafte Beginn im Verlauf des Stückes in Klang transformiert („aufgelöst“) hat, was an dieser Stelle die „Geburt“ der Natur, die sich im Frühling vollzieht, verdeutlicht.

4.2.2. *der Sommer*

In diesem Satz agieren Chor und Elektronik komplementär. Für die ersten anderthalb Strophen, also bis einschließlich Takt 47, leitet die Elektronik jeden neuen Vers ein, woraufhin der Chor folgt. Dieser ist weitestgehend homophon, fast choralhaft, gesetzt. Die einzelnen Stimmen sind wenig bewegt und haben viele Tonrepetitionen. Die melodischste Stimme ist jeweils die höchste, wodurch diese nach traditioneller Hörgewohnheit als Hauptstimme wahrgenommen wird. Bis auf eine kurze Männerchorpassage in den Takten 49-54 ist dies immer der Sopran. Im Gegensatz zu *der Frühling*, wo die sprachliche Verantwortung beim Chor lag, treten Chor und Elektronik in diesem Satz diesbezüglich als gleichwertige Partner auf, da der Text, wenngleich verfremdet, trotzdem verständlich auch im elektronischen Part vorkommt. Dafür gibt es nun überdies im Chor Passagen, in denen Worte vorrangig klanglich verwendet werden und Musik und Sprache miteinander verschmelzen. Erstmals findet sich dieses Phänomen ab Takt 8, wo das vorangegangene Wort „Rauschen“ von den Unterstimmen wie ein „Nachhall“ noch einmal wiederholt wird. Saariaho verwendet aber eine phonetische Schreibweise, die eine rhythmische Aufteilung der einzelnen Laute vornimmt und diese mit ihren klanglichen Qualitäten hervorhebt. Zeitgleich beginnt in Takt 9 in der Elektronik bereits der zweite Vers. Dieser ist zwar im Vergleich zum ersten Mal stärker verfremdet und nur schwer zu verstehen, trotzdem steht die elektronische Stimme hier im Vordergrund und wird vom Chor begleitet. Das Gleiche findet sich noch einmal mit besserer Textverständlichkeit ab Takt 16. Ab Takt 19 beginnen nun die beiden Schichten miteinander zu verschmelzen. In der elektronischen Schicht verunklart der Text, während gleichzeitig Laute des Chores aufgegriffen werden.

In Takt 32 und 41 wird der oben beschriebene „Nachhall“ des Chores auf jeweils einen Laut verkürzt, wodurch kein ganzes Wort mehr erklingt. In Erinnerung an die vorigen Verse, bleibt der Effekt aber erhalten und der Laut wird als Nachklang des vorhergehenden Abschnitts wahrgenommen. Gleichzeitig wird die Geräuschhaftigkeit, die zuvor den überlappenden Abschnitt des Chores wesentlich prägte, nun verstärkt in die Elektronik mit aufgenommen, sodass auch hier von einer Verschmelzung gesprochen werden kann.

Heraussticht der Abschnitt ab Takt 49, was dem vorletzten Vers entspricht. An dieser Stelle wird das zuvor etablierte Baukastenprinzip durchbrochen. Der „Vorlauf“ der Elektronik bzw. die Überlappung der Abschnitte fehlt, stattdessen setzen die Männerstimmen unvermittelt ein.

Durch das Fehlen der Direktheit und Helligkeit der hohen Frauenstimme wird nun der Klang etwas dunkler und dumpfer, was unmittelbar zum Vers passt und diesen ausdeutet („Und sichtbar ist der Ferne Bild in Stunden“). Auch der letzte Vers ab Takt 55 beginnt chorisch und zurückgenommen. Komplett wird der Text nur vom Sopran realisiert. Die Begleitschicht von Countertenor, Tenor und Bass ist repetitorisch angelegt und verarbeitet nicht den gesamten Text. Der Elektronikpart, der nun über einige Takte völlig ausgespart wurde, tritt in Takt 60 mit dem fehlenden Text noch einmal in den Vordergrund. Entstand zuvor der Eindruck, dass der Chorklang die Oberhand gewinnen würde, zeigen doch die letzten Takte, dass das Verhältnis gleichberechtigt bleibt.

Die Stimmung des gesamten Satzes ist eher gedämpft. Abgesehen von den prominenten und leuchtenden Sopranen fehlt insgesamt etwas Helligkeit und Strahlkraft, womit aber die Grundstimmung des Gedichtes gespiegelt wird. Hölderlin beschreibt zwar eine friedliche, ruhige Sommerlandschaft, es schwingt aber Melancholie und sogar der Gedanke der Vergänglichkeit mit.

4.2.3. *der Herbst*

Das zu Grunde liegende Gedicht ist mit drei Strophen das umfangreichste des Zyklus. Zeitlich gesehen ist dieser Satz allerdings der kürzeste. Er sticht durch seinen wilden und überschwänglichen Charakter heraus und scheint wie ein Herbststurm konzipiert zu sein, womit er sich deutlich von den anderen Sätzen absetzt und die Stimmung des Hölderlin-Gedichtes aufgreift.

Der gesprochene Text des Tapes ist in diesem Satz im Vergleich zum restlichen Werk am wenigsten verfremdet. So besteht die Elektronik-Schicht aus dem rhythmisch gesprochenen Text und einer weiteren rhythmischen Schicht aus Becken und Stimme, bei der das Becken allerdings klanglich deutlich im Vordergrund steht. Wie schon im ersten Satz läuft hier der gesprochene mit dem gesungenen Text völlig parallel. Obwohl rhythmisch gleich, besteht aber ein entscheidender klanglicher Unterschied in der Dehnung der Vokale, wodurch sich immer wieder Verschiebungen und Ungenauigkeiten ergeben.

Die Dynamik der Elektronik ist durchgehend mit *mf* angegeben, während der Chor wechselnde Lautstärken hat. Daher variiert der Eindruck, welche der beiden Schichten im Vordergrund die klangliche Führung übernimmt. Im Vergleich zum ersten Satz, wo jeweils Stimmen aus dem Chor flüsterten, ist hier die gesprochene Schicht, aber insgesamt viel präsenter und prägt die Klangfarbe maßgeblich. Der Chor, in diesem Satz ohne Countertenor, ist erneut homophon gesetzt. Einzelne Stimmen pausieren zwischendurch immer wieder kurzfristig, was sich technisch dadurch erklären lässt, dass die atemlose Musik für die Sänger leichter zu realisieren ist. Dadurch, dass der gesprochene Text vom Tape kommt, das keinerlei Agogik und Anpassung

zulässt, entsteht ein unerbittliches Drängen. Der Gesangspart erfordert außergewöhnliche Präzision und muss trotz des hohen Tempos Souveränität behalten. Darüber hinaus gibt es nur wenige Takte, in denen es kurze Pausen in Form von „Zwischenspielen“ gibt, sodass der Text innerhalb kürzester Zeit ohne Verweilen realisiert wird. Die meisten Verse sind als ein Wechsel aus Tutti + Solo dargestellt, wobei Tutti nur bedeutet, dass die entsprechenden Abschnitte von mehreren Stimmen gesungen werden im Gegensatz zu einer solistischen bzw. reduzierten Weiterführung wie beispielsweise in Takt 55. Der einzige Vers, der ausschließlich im Tutti gesungen wird, ist „Es ist das Jahr, das sich mit Pracht vollendet“ (T. 15). Dies kann als unmittelbare Ausdeutung betrachtet werden. Der Chor tritt noch einmal mit seiner gesamten „Pracht“ auf.

Die harmonische Verantwortung liegt in diesem Satz fast vollumfänglich beim Chor. Der elektronische Part ist sehr geräuschhaft angelegt und bietet keinen definierten tonalen Klanggrund. Die Stimme des Tapes spricht den Text relativ neutral. Eine Sprachmelodie ist kaum vorhanden, wenngleich zumindest der Rhythmus an die Sprechweise angelehnt scheint und daher natürlich wirkt. Der Chorpart, der sich diesem so bedingungslos unterordnen muss, kann als Veredelung des gesprochenen Textes gesehen werden. Die gesprochene Sprache ist der Ausgangspunkt und wird in Saariahos Komposition zu Musik.

4.2.4. *der Winter*

Dieser Satz setzt sich von den anderen in seiner Stimmung und seiner Klanglichkeit deutlich ab. Die Sänger erhalten die Anweisung *with slightly airy voice, without (or very little) vibrato* zu singen. Dazu erfolgt als Vortragsbezeichnung *calmo, con tristezza*. Der Klanggrund durch die Elektronik ist ein jeweils über mehrere Takte andauernder Orgelpunkt, der in Verbindung mit spektral angelehnten Akkorden eine winterliche Kälte ausstrahlt. Die elektronischen Klänge basieren zwar wieder auf Flüstern, sind aber in diesem Satz sprachlich völlig unverständlich. Saariaho macht die Sprache also erneut zum Klanggenerator und untersucht diese hinsichtlich ihres lautlichen Charakters.

Im Chor wird der Text abermals sowohl gesungen als auch parallel dazu geflüstert. Die vier Verse der ersten Strophe erklingen einstimmig gesungen von den Sopranen. Der Unterchor flüstert dazu den Text, wobei nach jedem Vers eine Stimme aufhört bis in Takt 21 nur noch der Sopran allein übrigbleibt. Gleichzeitig lässt sich beobachten, dass die gesungenen Phrasen sukzessive melodischer werden. Während Vers 1 und 2 (T. 4 und 9) weitestgehend Rezitationen sind, kehren in Takt 15 und 21 die für das gesamte Werk typischen Exclamatio-Bewegungen zurück.

In der zweiten Strophe werden die Verse nun von wechselnden Stimmen vorgetragen, jedes Mal tritt aber eine zweite Stimme hinzu, die ähnlich wie in *der Frühling* den Text als Rezipitation auf einem Ton begleitet. Schließlich tritt sogar in Takt 46 der Alt mit einem Halteton dazu, sodass die Entwicklung aus dem ersten Satz hier am Ende des Jahres rückwärts vollzogen wird und schließlich alle Stimmen nur noch flüstern. Auch die Elektronik wird von oben nach unten ausgeblendet, sodass der tiefe Orgelpunkt das letzte ist, was noch klingt. Das Jahr und die Natur ziehen sich sozusagen zurück, bevor sie im nächsten Frühling neu hervortreten.

4.3. Die Verschmelzung von Sprache und Musik

In den vorangegangenen Ausführungen ist schon angeklungen, dass Text und Sprache die wesentlichen Elemente des Werkes sind. Sogar der elektronische Part baut maßgeblich auf gesprochener Sprache auf. Die Textverständlichkeit ist für Saariaho wesentlich, weshalb sie dies durch die Setzweise extrem begünstigt. Die Sprache wird aber auch auf ihre Klanglichkeit hin untersucht und zu Musik transformiert, wodurch sie auf verschiedenen Ebenen des Stückes aktiv ist und sowohl semantisch als auch klanglich-sinnlich verwendet wird. Damit basiert das gesamte Werk zu einem großen Teil auf Sprache und entsteht aus Hölderlins Gedichten heraus, wodurch die Worte zugleich Gegenstand der Musik und die Musik selbst sind.

4.3.1. gesungene Sprache

Jedes Wort im gesamten Werk wird gesungen. Damit ist die gesungene Sprache die Ebene, die vor allem die Semantik der Gedichte trägt. In der Regel gibt es eine Hauptstimme, die sich melodisch absetzt und damit die klangliche Führung in einem zumeist homophon gesetzten Umfeld übernimmt. Angelehnt an beispielsweise die Choräle von Johann Sebastian Bach ist diese Hauptstimme sogar häufig die höchste Stimme und damit der Sopran. Dies kommt traditionellen Hörgewohnheiten entgegen und unterstützt die für Saariaho wichtige Textverständlichkeit. Darüber hinaus kommt gesungene Sprache auch in Form von Rezipitation, also auf einem Ton gesungen, vor. Dies findet sich vielfach in der homophonen begleitenden Schicht, weshalb diese vor allem für die Harmonik zuständig ist und zusätzlich die Textverständlichkeit fördert.

In Anlehnung an Johann Sebastian Bach und die Kantatentradition soll nun eine funktionale Deutung versucht werden.

Die Choräle dienen vor allem dazu die Gemeinde aktiv einzubinden, da bekannte Melodien verarbeitet wurden. Inhaltlich werfen sie aber auch einen reflexiven Blick auf die Geschehnisse und nehmen eine kommentierende Position ein. Wenngleich Saariaho keine bekannten Choralmelodien verwendet, sind ihre Melodien aber aus immer wiederkehrenden Floskeln und Bausteinen gebaut, wodurch sie eingängig und nachvollziehbar werden und hier mit Bachs Chorälen funktional gleichgesetzt werden sollen. Als Äquivalent zu den rezitierenden Phrasen

bietet sich das Rezitativ an, das eine hohe Textdichte hat und die Handlung einer Kantate vorantreibt.

Als Teil der begleitenden Schicht tritt die Rezitation im vorliegenden Werk also häufig innerhalb der choralhaften Passagen auf, wodurch sich beide miteinander verbinden. Im Hinblick auf das Rezitativ trägt die gesungene Sprache hier also einerseits die Verantwortung für das Fortschreiten der „Handlung“, also die Repräsentation des Textes. Vor dem Hintergrund der Funktion eines Chorals nimmt die gesungene Sprache aber andererseits auch reflektierende und kommentierende Aufgaben wahr.

4.3.2. *geflüsterte Sprache*

An mehreren Stellen des Werkes wird Text geflüstert, was immer unterstützende Funktion hat und zu keiner Zeit den Text alleinig repräsentiert. In *der Frühling* ist die geflüsterte Sprache parallel zur gesungenen Hauptstimme eingesetzt und dient damit zum einen als Verstärkung der Sprache und damit der Textverständlichkeit und wirkt zum anderen aber durch ihre Geräuschhaftigkeit als Bindeglied zur ebenfalls geräuschhaften Elektronik-Schicht. Damit ist diese Schicht sowohl als semantisches als auch als klangliches Kompositions-Element zu sehen. Vor allem die Konsonanten werden beim Flüstern stark betont und haben eine andere Wirkkraft gegenüber den Vokalen als bei der gesprochenen und auch der gesungenen Sprache. Während beim Singen die Vokale betont und sogar überdehnt werden, betont das Flüstern als Gegenpart vor allem die Geräuschhaftigkeit der Sprache.

In den letzten Takten des Werkes tritt das Flüstern einmalig selbständig ohne parallelen Gesang auf. Der entsprechende Text wurde aber vorher mehrfach gesungen, sodass trotzdem ein Komplementärverhältnis dieser beiden Sprachvarianten gesehen werden kann. So entsteht an dieser Stelle eigentlich eine Echo-Wirkung, in der die gesungene Sprache in Flüstern aufgelöst wird. Die Betonung der Vokale entfällt und die Worte werden als Geräusche hervorgehoben, wodurch sich die semantische Ebene abschwächt und die Worte quasi verhallen.

4.3.3. *Sprache als Klang*

Wie bereits dargelegt, ist das Flüstern des Textes eine mögliche Weise die Geräuschhaftigkeit der Sprache zu betonen und ihre Laute als eigene Klanglichkeit herauszustellen. Wie unten noch weiter auszuführen sein wird, basiert die elektronische Schicht mit ihrer Klanglichkeit im Wesentlichen auf Sprache. Doch auch im Chor finden sich Passagen, in denen Sprache vor allem im Hinblick auf ihre klanglich-sinnlichen Komponenten hin verwendet wird. In *der Sommer* gibt es Abschnitte, in denen der Chor eine begleitende Funktion gegenüber der Elektronik einnimmt. Dabei rückt die Textverständlichkeit und damit die Semantik in den Hintergrund und die Sprache mit ihren Lauten wird zur klanglichen Begleitung. Im Falle von „Rauschen“ (*der Sommer*, T. 9) führt dies sogar zu einem lautmalerischen Effekt.

4.3.4. *Die Sprache in der Elektronik*

Wie Saariaho selbst erörtert, basiert das Elektronik-Tape auf verschiedenen Elementen. Neben Naturgeräuschen und Vogelstimmen ist vor allem der gesprochene Text wesentlich, den die Komponistin auf verschiedene Weise verwendet und bearbeitet. Beispielsweise in *der Frühling* wird der Text so verzerrt und transformiert, dass kein Verstehen möglich ist und semantisch daher auf der Oberfläche nichts mehr übrigbleibt. Die Stimme und damit die Sprache bleibt aber der Klanggrund der Musik und ist als zweite Ebene vorhanden, wodurch die verschiedenen Schichten der Musik in einer engen Verbindung stehen und eine Einheit bilden. Trotzdem steht aber die Sinnlichkeit der Sprache im Vordergrund.

In *der Sommer* findet sich eine ähnliche Verfahrensweise, anders als bei *der Frühling* gibt es hier aber Passagen, in denen der Text seine Verständlichkeit behält. Damit übernimmt auch die elektronische Schicht semantische Verantwortung, insgesamt bleibt aber die begleitende Klanglichkeit im Vordergrund, wodurch die Sinnlich- und Klanglichkeit der Sprache wichtigstes Element bleibt.

Anders verhält es sich im dritten Satz, *der Herbst*. Hier wird der gesprochene Text auf zweierlei Arten verwendet. In der rhythmischen Begleitschicht ist, wie schon zuvor, transformierte Sprache ebenfalls enthalten. Der komplette Text wird aber nahezu unbearbeitet rhythmisch gesprochen. Da das Tape keinerlei Agogik zulässt und den Text erbarmungslos weitertreibt, muss der Chor sich anpassen und dem folgen. Wenngleich alles parallel auch gesungen wird, wird der gesprochene Text zum Ausgangspunkt. Im Vergleich zum Flüstern bringt das Sprechen zwar einen eigenen „Ton“, einen eigenen Klang mit, eine Veredelung erfolgt aber wiederum durch die gesungene Sprache.

Insgesamt lässt sich also sagen, dass in der elektronischen Schicht beides zusammenfließt: die klanglich-sinnliche und die semantische Verwendung der Sprache, wodurch hier die beiden Komponenten zusammenfließen, die Saariaho für den gesamten Zyklus zum Grundsatz gemacht hat.

5. Theo Brandmüller: *Symbolum Nicenum*

5.1. Einführendes

Als Auftragswerk des Consociatio Internationalis Musicae Sacrae (CIMS) in Rom wurde das *Symbolum Nicenum* als Teil der *Missa* 1994 komponiert. Das Credo als zentrales Stück kann aber auch als eigenständiges Werk betrachtet werden, da es separat vom Rest der *Missa* bei Breitkopf & Härtel erschienen ist. Die offizielle Uraufführung der gesamten *Missa* fand am 21.09.1997 in Maastricht statt, wobei es am 01.10.1994 eine „Voraufführung“ in Köln unter Volker Hempfling gab. Aus einem privaten Schreiben von Theo Brandmüller an Volker

Hempfling anlässlich dieser Voraufführung können einige analytische Hinweise entnommen werden, auf die hier vereinzelt Bezug genommen wird. Das Werk ist im Wesentlichen a capella für gemischten Chor mit Sopran- und Bass-Solo komponiert. Vier Claves und eine kurze Passage einer Orgelpedal-Begleitung werden von Brandmüller ad libitum ausgewiesen.

Unter dem vollständigen Namen Theodor Hrabanus Brandmüller wurde dieser am 2. Februar 1948 in Mainz geboren. Schon früh fiel das musikalische Talent des Jungen auf, der bereits mit elf Jahren ein ganzes Buch mit dem Titel *Musikalische Poesie* komponiert hatte. In einer sehr katholisch geprägten Familie aufgewachsen, lag es nahe, dass er neben dem Klavier auch die Orgel für sich entdeckte. Auf Wunsch der Eltern begann er in Mainz zunächst Schul- und Kirchenmusik zu studieren. Sein Studium der Komposition nahm Brandmüller 1970 bei Giselher Klebe in Detmold und später bei Mauricio Kagel in Köln auf. Mit Hilfe eines Stipendiums konnte er sich einen zweijährigen Aufenthalt in Paris finanzieren, um dort Komposition bei Olivier Messiaen und Orgel bei Gaston Litaize zu studieren, was ihn nachhaltig geprägt hat. Erst in dieser Zeit entstand seine erste Komposition für Orgel, für welche er im weiteren Verlauf seines Lebens ein umfangreiches Werk schaffen sollte. Bereits 1979 erhielt er eine Stelle als Dozent an der Hochschule für Musik Saar. Zuerst für musiktheoretische Fächer angestellt, wurde er 1984 dort auf die Professur für Komposition berufen, die er bis zu seinem Tod am 26. November 2012 innehatte.¹⁶⁸

Durch sein Studium in Paris entwickelte sich die Orgel zu seinem „Laboratorium“¹⁶⁹, an dem er experimentierte, improvisierte und komponierte. In Saarbrücken war „seine“ Orgel jahrzehntelang die der Ludwigskirche. Für den zweiten Teil des *Credos* soll der Chor eine besondere Aufstellung vornehmen, wie die folgende Skizze zeigt. Da die Ludwigskirche rundherum Emporen hat, scheint es möglich, dass sie an dieser Stelle Modell gestanden haben könnte.

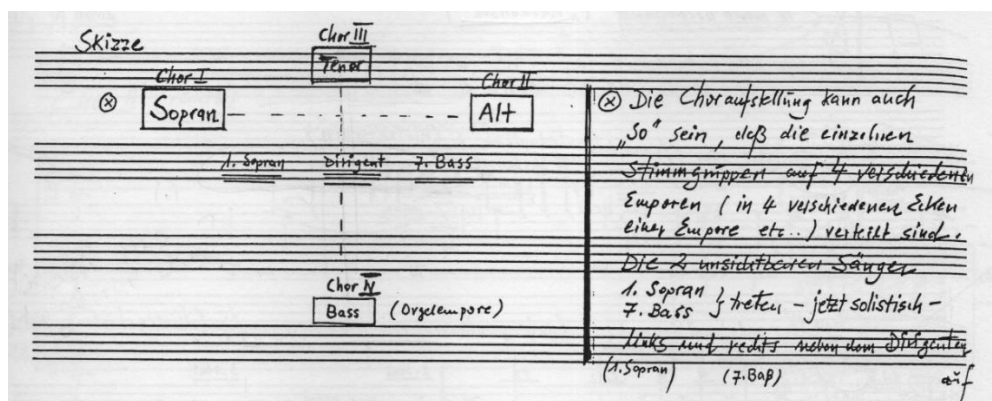


Abbildung 2: Brandmüller, *Symbolum Nicenum, Resurrexit*, Skizze zur Choraufstellung, S. 40.

¹⁶⁸ Spangemacher 2013.

¹⁶⁹ Der Begriff „Laboratorium“ wird hier in Anlehnung an Spangemacher 2013, 80 verwendet.

Thomas Daniel Schlee betont, dass Brandmüller „der sakralen, der geistlich inspirierten Musik, aber auch der heute ein Inseldasein fristenden Orgelmusik Werke von Substanz geschenkt [hat]“. ¹⁷⁰

Als einziges geistliches Werk innerhalb der vorliegenden Arbeit und weil theologische Aspekte in Brandmüllers Konzeption des Werks eine Rolle gespielt haben, nimmt die folgende Analyse die Theologie ins Zentrum. Dazu werden zunächst einige strukturelle Untersuchungen angestellt, woraus schließlich eine Deutung unter hermeneutischer Perspektive angeboten wird.

5.2. Textvorlage

*Symbolum Nicenum*¹⁷¹ bezeichnet das Nizänische Glaubensbekenntnis, oder auch Glaubensbekenntnis von Nizäa-Konstantinopel, und stammt aus dem Jahr 381. Es kann im weitesten Sinne als ökumenisches Glaubensbekenntnis gelten, weil es für alle christlichen Konfessionen verbindlich ist. Im deutschsprachigen Raum wird allerdings meistens sowohl in katholischen als auch evangelischen Kirchen das apostolische Glaubensbekenntnis gesprochen, das aus dem 5. Jahrhundert stammt und ursprünglich ein Taufbekenntnis war.

Brandmüllers Komposition umfasst das lateinische Credo fast vollständig und kann somit als gültiges Ordinarium den entsprechenden Teil der katholischen Messe ausfüllen, worauf Brandmüller explizit in seinem Werkkommentar hinweist.¹⁷²

Der Text selbst hat drei zentrale Glaubenssätze, die sich auf jeden Teil der Trinität beziehen: Ich glaube an den einen Gott, den einen Herrn Jesus Christus und den Heiligen Geist. Jeder dieser Sätze wird durch weitere Zusätze spezifiziert. Den größten Teil nimmt dabei der Abschnitt über Jesus Christus ein, dessen Lebensgeschichte in groben Zügen nachgezeichnet wird. Stationen sind dabei die Zeugung durch Gott und die Fleisch- bzw. Menschwerdung, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt und die Hoffnung seiner Wiederkehr, wobei vor allem die Auferstehung als Hoffnung aller Christen inhaltlich zentral ist.

Der letzte Absatz, in dem die Taufe und damit die Zugehörigkeit zur christlichen Kirche bekannt, sowie die Erwartung der Auferstehung konkret formuliert wird, wurde allerdings von Brandmüller ausgelassen. Die fundamentale Aussage „Ich erwarte die Auferstehung der Toten“ ist aber das zentrale Motto des Werkes, wodurch der vermeintlich fehlende letzte Abschnitt eigentlich in jeder Zeile mitklingt.

¹⁷⁰ Schlee 2013, 36.

¹⁷¹ Der vollständige Text mit einer Übersetzung findet sich im Anhang ab S. 93.

¹⁷² Brandmüller 1998, 153.

5.3. strukturelle Merkmale

Brandmüller unterteilt sein *Symbolum Nicenum* in zwei Großteile, die durch einen Wechsel der Choraufstellung deutlich voneinander getrennt werden. Eine Binnengliederung des „*secunda pars*“ nimmt der Komponist selbst vor, indem er sieben einzelne Abschnitte nach historischen Vorbildern thematisch zuordnet, wobei Teil 6 und 7 parallel beginnen und damit zeitlich parallel ablaufen. Der „*prima pars*“ lässt sich in vier kleinere Abschnitte unterteilen, was sich vor allem deswegen anbietet, da es Entsprechungen zwischen Teil 1 und 2 gibt. Das *Crucifixus* als dritter Teil steht dann für sich, worauf noch ein vierter Abschnitt folgt. Die Bezeichnung soll aber ansonsten neutral gehalten werden, weshalb nur nummeriert wird.

prima pars	Ziffer A, B, C, D, E, S. 3-17 ¹⁷³	1
	Ziffer F, G, H, I, J, K, S. 18-33	2
	Ziffer L, S. 33-35	3 (<i>Crucifixus</i>)
	Ziffer M, S. 35-39	4
secunda pars	Ziffer N, S. 41	Monodie I
	Ziffer O, S. 42-44	Carillon-Organum I
	Ziffer P, Q, S. 44-50	Heterophonie
	Ziffer R, S. 51	Monolog I
	Ziffer S, S. 52-54	Sprachorganum
	Ziffer T-Ende, S. 55-65	Monodie II – Organum II

Aus den privaten Skizzen geht hervor, dass Brandmüller im *prima pars* drei Kernaussagen festgelegt hat, denen er innerhalb seiner Vertonung besondere Aufmerksamkeit zukommen ließ:

1. Jesum Christum unigenitum
2. Et incarnatus est
3. factus

Kernaussage 1 ist der Zielpunkt der Entwicklung im ersten Abschnitt und kommt in dieser Zusammenstellung im Originaltext gar nicht vor. Die Aussage ergibt sich durch Überlappung einzelner Textpassagen, was im gesamten Werk immer wieder vorkommt. Bei Ziffer F ist deutlich eine Entsprechung zum Anfang wahrzunehmen, weshalb hier der Beginn des zweiten Abschnitts angesetzt wird. Dieser nimmt nun eine Entwicklung hin zur zweiten und schließlich zur dritten Kernaussage. Der Abschnitt „*factus*“ ab Seite 31 sticht darüber hinaus deswegen

¹⁷³ Die aufgezählten Ziffern beziehen sich immer auf den Abschnitt, der dort beginnt, wo die entsprechende Ziffer steht und entsprechend endet, wenn die nächste Ziffer auftritt. Zur weiteren Spezifizierung werden Seitenzahlen verwendet, da sich Takte nicht eindeutig zählen und festlegen lassen.

hervor, weil er das erste Mal alle Stimmen auch zeitlich homophon im gleichen Metrum übereinandersetzt. Dieser von Brandmüller als „Mutterakkord“ bezeichnete Klang steht ungefähr in der Hälfte des gesamten Werkes und stellt damit einen zentralen Punkt dar. Der bei Ziffer L beginnende Abschnitt des „Crucifixus“ umfasst genau zwölf Takte, woraus sich zahlentheoretische Aspekte ableiten lassen. Zwölf ist die Zahl der Söhne Jakobs und der Apostel, zwölf Engel stehen auf zwölf Toren der Stadt Jerusalem und zudem gilt die Zahl zwölf im Christentum als Zahl der Begegnung mit Gott, da sie als Produkt der Zahl der Trinität (3) und der Zahl der Welt (4¹⁷⁴) entsteht. Diese letzte Bedeutung der Zahl zwölf ist zur Deutung dieses Abschnitts sicher wesentlich, da sich theologisch im Leiden Jesu Gott und die Menschen begegnen.

Der letzte Abschnitt des *prima pars* greift noch einmal einige Elemente von vorher auf, führt aber letztlich zu einer großen Beruhigung, die den Eindruck eines Grabesgesangs erweckt und das Menschwerdungs-Kreuzigungs-Thema abschließt.

Mit *Resurrexit für 4 Chorgruppen* ist der *secunda pars* vom Komponisten überschrieben. Der Chor muss sich aufteilen und wird nach Stimmgruppen sortiert. Zusammen mit den Solisten, die neben dem Dirigenten auftreten, ergibt sich dadurch die Form eines doppelten Kreuzes.¹⁷⁵

Die Bezeichnungen, die Brandmüller für seine Abschnitte im *secunda pars* wählt, beziehen sich auf traditionelle Gattungen und lassen daher Rückschlüsse über dessen Konzeption und Aufbau zu. So sind die Monodien einstimmige Melodieabschnitte, die Organa im Wesentlichen durch Parallelführungen geprägt und der Monolog eine gesprochene Passage. Die Anlehnung an die entsprechenden Vorbilder ist einerseits deutlich nachvollziehbar, andererseits aber auch durch Brandmüllers Tonsprache geprägt.

Diese und auch weitere kompositorisch-strukturelle Aspekte klingen in der vorliegenden Analyse nur dort an, wo es für eine theologische Deutung von Belang ist.

5.4. theologisch-hermeneutische Aspekte

5.4.1. Antizipationen

Das Motto

Das bereits angesprochene Motto des Werkes „Ich glaube an die Auferstehung der Toten“ manifestiert Brandmüller im *Crucifixus* auf Seite 34, wo er selbst in der Partitur den Begriff „Augenmusik“ verwendet. Dieser bezieht sich auf den Solo-Sopran, der die beiden Töne *e'* und *d'* singt, was der Komponist mit dem Hinweis „(Cr) e d (o)“ überschreibt. Der gesungene

¹⁷⁴ Vgl. vier Himmelsrichtungen, vier Jahreszeiten, vier Elemente.

¹⁷⁵ Vgl. dazu die Skizze auf S. 67.

Text ist wiederum der Anfang von „et resurrexit“, der durch die Anmerkung „ré ist ‚d‘ in französischer Solmisation“ ergänzt wird. Somit werden die beiden Töne *e* und *d* auf zwei verschiedene Weisen als Tonbuchstaben ausgedeutet, um in der Summe die zentrale Aussage des Werkes zu verdeutlichen: „Ich glaube (Credo) an die Auferstehung (et resurrexit)“¹⁷⁶.

Notenbeispiel 7: Brandmüller, *Symbolum Nicenum*, *Crucifixus*, S. 34, Solo-Sopran.

Dadurch, dass Brandmüller diese „Augenmusik“ innerhalb des *Crucifixus* verwendet, wird der zentrale Gedanke der Auferstehung auch musikalisch unmittelbar mit der Trauer und dem Leiden der Kreuzigung verbunden.

„himmlische“ und „irdische“ Elemente

Der Einsatz der beiden Solostimmen und zwei Arten der Zeitgestaltung werden im Laufe des Stückes immer wieder gegeneinandergestellt, womit sich jeweils „himmlische“ und „irdische“ Elemente assoziieren lassen. Wie unten noch genauer auszuführen sein wird, symbolisiert der Solo-Sopran die Stimme Gottes, während der Bass-Solist als Gegenspieler die irdische Seite darstellt. Hinsichtlich der Zeitgestaltung fällt auf, dass das Werk einige Passagen beinhaltet, die quasi improvisatorisch sind und vom Komponisten nicht exakt festgelegt wurden. Sie lassen sich als „himmlisches“ bzw. göttliches Element definieren und werden durch Passagen genauer metrischer Gestaltung kontrastiert, die dem „irdischen“ Leben zuzuordnen sind.

Unter Zuhilfenahme des Mottos soll das Werk nun genauer im Hinblick auf seine theologischen Aspekte analysiert werden, wobei genauere Belege für die Deutung von „himmlischen“ und „irdischen“ Elementen erfolgen.

5.4.2. Ausführungen

Brandmüllers *Symbolum Nicenum* setzt sich collagenartig aus verschiedenen Elementen zusammen, was direkt zu Beginn sehr deutlich wird. Als Motto des ersten Abschnitts kann die Menschwerdung Jesu Christi gesehen werden. Den Anfang bestreiten zunächst die Bässe und der Solo-Sopran alleine. Die Männerstimmen grundieren das Klangbild mit dem gesprochenen Text „Credo in unum Deum“, der, zwar mit minimalen Veränderungen, in seiner Ausführung

¹⁷⁶ Dies ist selbstverständlich nur eine Übertragung anhand der Wortstämme und entspricht nicht der exakten lateinischen Grammatik.

grundsätzlich sehr gleichförmig und mechanisch angelegt ist. Zusätzlich ist keine konkrete Tonhöhe festgelegt, sondern nur die Anweisung einer *sehr tiefen* Sprechweise. Das monotone, fast stampfende Deklamieren „Credo in unum Deum“ erweckt einen hilflosen, bittenden Eindruck, der sich mit den Menschen assoziiert lässt, deren Gebete mit der Hoffnung nach Erlösung verbunden sind.

Darüber scheint der Solo-Sopran zu schweben, der im Gegensatz zu den Bässen nicht spricht, sondern singt und der noch dazu in diesem *prima pars* nicht sichtbar sein soll. Damit kommt die Stimme für das Publikum aus dem Nichts. Der Sopran wiederholt nun ununterbrochen das Wort „Deum“, gleichbleibend mit *e*“ als Zentralton, wird so zu einem strahlenden Glanz über der Szenerie und damit zum Symbol für die Stimme Gottes.

Bei Ziffer B tritt schließlich eine dritte Schicht, zunächst durch die Tenöre, dann auch durch die Altstimmen, hinzu. Mit wechselndem tonalem Zentrum (*d* bzw. *f*) erklingt ein Teil eines gregorianischen Credos, das sich im katholischen Gesangbuch *Gotteslob* unter der Nummer 122 findet. Diese aus frühester Zeit stammende Kirchenmusik lässt große Kirchenräume assoziieren, in denen Mönche und Priester ihren Lobpreis sangen und zu Gott beteten. Sie begleitet eine Aura der Frömmigkeit, der Religiosität und des Sakralen. Durch ihre erste Repräsentation durch die Tenöre wird diese typische Aura verstärkt.

In der Folge wird der Klang nun durch weitere gesungene Ostinato-Elemente in Alt und Bass angereichert. Auf Seite 9 bricht das gesprochene Bass-Ostinato, das Brandmüller selbst als „Sprachorganum“ bezeichnet, plötzlich ab. Zeitgleich wechselt der Solo-Sopran sowohl den Text zu „Jesum Christum“ als auch das tonale Zentrum, wodurch sich der Klang verändert und eine etwas liebliche, sinnliche Atmosphäre entsteht. Während also die Unterstimmen noch Textfragmenten von vorher rezitieren, deklamiert die Solostimme als „Stimme Gottes“ zum ersten Mal den Namen „Jesus Christus“. Daraufhin verstummt der Sopran für den folgenden Abschnitt, wodurch musikalisch die Menschwerdung Gottes eingeleitet ist. Parallel notiert Brandmüller an dieser Stelle erstmals organisierte „Zeitdauern“, die alle Stimmen untereinander metrisch zusammenführen, wodurch der quasi improvisatorische Beginn aufgelöst wird. Die erste Taktangabe des Stücks erfolgt auf Seite 13 in den Tenören in Verbindung mit dem Wort „unigenitum“, das gemeinsam mit „Jesum Christum“ die erste Kernaussage bildet. „Jesum Christum“ folgt dann auf Seite 14 metrisch („irdisch“) organisiert im Alt, womit die Menschwerdung abschließend symbolisiert wird.

Der zweite Abschnitt beginnt in Reminiszenz an den ersten, wobei die verschiedenen Elemente (gesungener Bass, gesprochener Bass, Solo-Sopran, Mittelschicht aus gregorianischen Elementen) schneller aufeinander folgen und alles etwas komprimierter auftritt. Der Solo-Bass nimmt hier eine zentrale Rolle als Gegenpart zum Solo-Sopran ein. Ähnlich wie dieser im

ersten Abschnitt repetiert der Bass in extremer Tiefe (*D, E*) einzelne Textfragmente, die in Summe „Et incarnatus“ ergeben. Die tiefe Männerstimme steht hier also für irdische Kraft und Menschlichkeit und bekräftigt die Fleischwerdung Jesu.

Fast bildlich wird schließlich „descendit de coelis“ dargestellt, was nach einem großen Aufstieg der Soprane auf Seite 22 durch ein Herabgleiten aller Stimmen unter Verlust eines Metrums ausgedeutet wird. Unter Zuordnung der Symbole, lässt sich deuten, dass der Himmel auf die Erde herabkommt. Abgeschlossen wird diese Entwicklung durch einen plötzlichen Umbruch bei Ziffer H, wo drei Solostimmen gemeinsam und zeitlich koordiniert mit dem Text „Et incarnatus est“ einsetzen und die zweite Kernaussage final inszenieren.

Sukzessive treten nun weitere Stimmen hinzu und es entsteht nach einem vergleichsweise tief liegenden Quint-Quart-Klang sehr plötzlich ein hoher, farbiger Akkord, der dazu im großen Kontrast steht. Letzterer setzt sich aus zwei halbverminderten Septakkorden zusammen, einem über *des/cis* und einem zweiten über *ges/fis*, die durch das hohe *a*“ vom Sopran ergänzt werden. Durch den Einsatz der Tenöre auf *e*‘ wird dieses zum Zentralton des Klanges und etabliert ein neues Zentrum, über welches der Solo-Sopran mit einer kurzen gregorianischen Episode tritt (S. 29). Dessen Text „de Spiritu Sancto ex Maria Virgine“ wird damit in „himmlischer“ Reinheit präsentiert und bestärkt die Fleischwerdung Jesu mit Hilfe göttlicher Natur.

Nach einem erneuten Beginn aus einem tiefen Quintklang heraus, entwickelt sich sehr plötzlich die dritte Kernaussage „factus“ (S. 30-31). Dieser Akkord spannt sich über die gesamte Spannbreite des Chores von *Es* in den tiefen Bässen bis *a*“ in den hohen Sopranen. Im ersten Moment überrascht es, dass Brandmüller sich für das Wort „factus“ und nicht z.B. für „homo“ entschieden hat, seine Komposition lässt aber damit folgende Deutungen zu: Die große Reichweite des Akkordes scheint Himmel und Erde zu verbinden. Im Gegensatz zum vorigen, wird die Repetition des Akkordes zeitlich homophon organisiert und symbolisiert damit die irdische Zeitmessung. Das himmlische Element ist der Solo-Sopran, der in einer freien Linie in den Akkord hineingleitet und diesen einleitet. Das Beharren und Insistieren in den Klang verbunden mit dem Wort „factus“ erklärt die Verbindung von Himmel und Erde zum „Fakt“, zur Wahrheit.

Hier schließt sich nun das Crucifixus an, das klanglich sehr zurückgenommen ist und über das oben in Verbindung mit dem Motto bereits gesprochen wurde. Die Linie der Altstimmen zeigt nach barocker Manier ein Kreuz, während die Härte des Wortes lautmalerisch von den Männerstimmen betont wird. Trotzdem überwiegt eine verhaltene, zurückgenommene Stimmung, die Trauer verdeutlicht. Es etabliert sich sogar auf Seite 35 eine h-Moll/H-Dur-Aura, die durch einzelne „Störtöne“ angereichert wird.

Was nun folgt, ist eine Art „Abgesang“ oder sogar „Requiem“, wodurch der prima pars beschlossen wird. Mit dem Einsatz einiger „Sprachorgana“ erhält die Musik noch einmal etwas Geschäftiges, Brandmüller schreibt selbst *gebetsmühlenartig* in die Partitur. Die Menschen rezitieren weitere „Fakten“ zur Kreuzigung: „etiam pro nobis“, „passus et sepultus“, „sub Pontio Pilato“ und eine bildhafte Assoziation dieser Klanglichkeit könnte ein Menschenzug sein, der den Leichnam zum Grab begleitet (S. 36-37), bevor schließlich ab Seite 38 eine Art Grabgesang einsetzt, der wiederum vom Solo-Sopran und seiner himmlischen Aura unterstützt wird.

Die *Monodie I* des secunda pars wirft ein neues Element auf, das den gesamten weiteren Teil betrifft: Polykonfessionalität – Assoziationen zu verschiedenen Konfessionen. Jede Stimmgruppe deklamiert nacheinander „et resurrexit tertia die“, was Brandmüller aber mit einer bestimmten Konfession als Charakterangabe überschreibt (S. 41). Während die Soprane „wie eine Fanfare“, also weltlich, singen sollen, antworten die Altistinnen in einem gregorianischen „katholischen“ Modus. „Protestantisch“ choralhaft ist die Aufgabe der Tenöre und „gebetsmühlenartig“ und „orthodox“ soll der Klang der Bässe sein. Auch wenn es nahezu unmöglich ist, diese Nuancen klanglich tatsächlich herzustellen, birgt dies zumindest auf dem Papier einen ökumenischen Aspekt. Denn so unterschiedlich die verschiedenen christlichen Konfessionen sein mögen, der verbindende und zentrale Glaube für alle ist die Auferstehung. Hier lässt sich an Theo Brandmüllers Biographie anknüpfen, der, selbst katholisch, viele Jahrzehnte Hauptorganist der evangelischen Ludwigskirche in Saarbrücken war.

Ansonsten scheint hier im secunda pars vor allem der räumliche Aspekt eine wesentliche Rolle zu spielen. Dadurch, dass die vier Stimmgruppen und die beiden Solisten jeweils an unterschiedlichen Stellen des Kirchenraums verteilt sind, kommt der Klang aus wechselnden Richtungen bei immer wieder neuer Kombination der Stimmen. Darüber hinaus ist der secunda pars über weite Strecken sehr rhythmisch angelegt und arbeitet mit diversen Ostinati, die insgesamt insistierend und drängend wirken. Zwar scheint einerseits die Auferstehungshoffnung durch das Ende des prima pars bereits bekräftigt, das weiterhin beharrliche Beten wirkt andererseits nach wie vor hilflos und bittend.

Erst auf Seite 54 beruhigt sich die Stimmung mit dem erneuten Einsatz des Solo-Soprans. Das Metrum verliert sich, die Stimme wirkt improvisiert, bringt das „Himmliche“, die Auferstehungsgewissheit zurück und begleitet den Solo-Bass, der bis zum Schluss für die Menschen und ihre Hoffnungen steht. Wie schon kurzfristig im prima pars auf Seite 30 und 31 verliert sich die Stimme auf der Vokalise ‚a‘, die zu einem langgezogenen Melisma von „sanctam“ gehört. Der Bezug zur unmittelbar semantischen Ebene geht durch die Überdehnung aber ver-

loren und die Stimme wird nur noch in ihrer Sinnlichkeit wahrgenommen. Durch ihren existenziellen Charakter und die „Rolle“, die sie im Verlauf des Stückes angenommen hat, kann nur sie am Ende die Botschaft der Auferstehung vollenden. Die Stimme als körperliches, menschliches Phänomen verbindet sich mit der Symbolik des Göttlichen und entgleitet geradezu in den Himmel, wodurch sich der eigentlich fehlende letzte Textabschnitt endgültig wortlos ergibt.

6. Adriana Hölszky: *Formicarium*

6.1. Einführendes

Adriana Hölszky wurde am 30. Juni 1953 in Bukarest geboren. Als Rumäniendeutsche emigrierte sie 1976 mit ihren Eltern nach Deutschland und studierte in Rumänien und Deutschland Komposition und Klavier. Sowohl als Komponistin als auch als Pianistin erhielt sie einige Preise und wurde 1997 auf eine Professur für Komposition nach Rostock und 2000 nach Salzburg berufen.

Ihre Musik ist radikal und komplex. Hören im traditionellen Sinne ist nicht mehr möglich, thematische oder rhythmische Gestalten lassen sich nicht verfolgen.¹⁷⁷ Eva-Maria Houben empfiehlt deswegen, sich auf die Sinnlichkeit ihrer Musik einzulassen. Hölszky experimentiert mit Schwingungen und zielt auf leibliches Erleben der Hörenden ab. „[M]anch ein Klang ist kaum auszuhalten, erzeugt physischen Schmerz.“¹⁷⁸ Wilfried Gruhn beschreibt ihr Komponieren als Prozess mit offenem Ausgang. Ihre Kompositionen machten sich auf die Suche nach dem Klang und seiner innersten Beschaffenheit. Formal lassen sie sich als eine Einheit aus Ordnung, Störung und Zerstörung, oder auch Konstruktion und Dekonstruktion, bezeichnen.¹⁷⁹

Sie entwickelte das Prinzip des „Wanderklangs“, das durch sukzessive, auf engem Raum auftretende Einsätze mit ähnlichem oder gleichem Material gekennzeichnet ist und als Kreisen von Klängen im Raum beschrieben werden kann.¹⁸⁰ Das Phänomen, das auch in *Formicarium* eine Rolle spielt, lässt sich mit Schwarmverhalten erklären.

Obwohl die Menge als Ganzes unbeweglich scheint, entwickelt der Schwarm eine hohe Geschwindigkeit.¹⁸¹

¹⁷⁷ Möller 2013.

¹⁷⁸ Houben 2000, 7.

¹⁷⁹ Gruhn 2000, 16 und Kostakeva 2013, 7.

¹⁸⁰ Möller 2013 und Hiekel 2003, 256.

¹⁸¹ Kostakeva 2013, 7.

Durch Panik verursachtes Fluchtverhalten überträgt sich auf den gesamten Schwarm und setzt enorme Energie frei. Diese Prozesse sind auch in Hölszkys Musik beobachtbar. Es gibt keine zentrale Steuerung, ständig entstehen neue Klangzentren und -impulse.¹⁸²

Da ihre Eltern Naturwissenschaftler waren, lassen sich insgesamt viele Aspekte ihres Komponierens auf Naturphänomene und -prozesse zurückführen. So auch die Idee des Formicariums, womit ein spezielles Terrarium bezeichnet wird, in dem Ameisen gehalten werden. Die künstliche Lebensweise von Ameisen sei genau das, was dieses Werk darstellen will. Jeder Sänger ist zugleich Individuum und Teil eines Gesamtkomplexes, welcher sich schnell und unvermittelt verändert. Hölszky entwirft eine künstliche akustische Landschaft, in der verschiedene Lebewesen wohnen und die aus komplexen mehrdimensionalen Blöcken und Strukturen, Klang- und Geräuschfeldern besteht. Einen Text gibt es dabei nicht.

Alles bewegt sich in sämtliche Richtungen, alles ist in unendliche Transformationen involviert.¹⁸³

Als Kompositionsauftrag von „musica viva“ wurde das Werk für 36 gemischte Stimmen am 09.07.2010 in München vom Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Florian Helgath uraufgeführt.

Bei der Betrachtung anderer Vokalkompositionen von Adriana Hölszky fällt auf, dass sich als Gemeinsamkeit vor allem das Stichwort Dekonstruktion nennen lässt. Der Text wird häufig nicht nur asemantisiert, sondern sogar „pulverisiert“.¹⁸⁴ Zehn Jahre vor *Formicarium* sagte Hölszky:

Nicht die Semantik beherrscht meine Vokalkompositionen, sondern die Klanglichkeit der Wörter, deren Atomisierung, die strukturell-assoziativen Verbindungen unterschiedlicher Sprachartikel, die Isolation und Hervorhebung einzelner Phoneme sind deren Charakteristika.¹⁸⁵

Sie führt weiter aus, dass der Einsatz der Stimme bei ihr zwischen Individualisierung und höchster Verschmelzung changiert. So beschreibt auch Gruhn, dass Hölszkys Vokalkompositionen nicht das Semantische der Sprache ausloten, sondern die „geräuschhaften Artikulationsprozesse“ erforschen. Bewegung sei Träger einer Energie und werde auskomponiert. Vokales vermische sich mit Instrumentalem. Und so wie der Klang in Bewegung gehalten werde,

¹⁸² Kostakeva 2013, 8.

¹⁸³ Kostakeva 2013, 11.

¹⁸⁴ Hinterberger 2013, 25.

¹⁸⁵ Hölszky 2000, 90.

seien auch die Kompositionen „klingende Bilder, die unsere Wahrnehmung in Bewegung versetzen, Emotionen hervorrufen“.¹⁸⁶

Mit der Inszenierung des Klangs aus dem Geist getilgter Semantik erlangt Musik aber eine neue, unmittelbar wirksame Sprachlichkeit, die das Gestische und Expressive instrumentierter Vokalprozesse zum Vorschein bringt.¹⁸⁷

6.2. Der Chor als „Schwarm“

Dem Werk liegt kein Text zu Grunde, sodass die Stimmen quasi instrumental verwendet werden. Trotzdem ist die ästhetische Idee des „Formicariums“ unbedingt mit einem Chor und nicht mit einem Orchester verbunden. 36 verschiedene Streichinstrumente könnten sicher ebenso auf Grund ihrer verwandten Beschaffenheit und Klangfarbe einen „Schwarm“ bilden, sie müssten aber den Umweg über eine Metapher nehmen. Sie wären *wie* ein Lebewesen. Die menschliche Stimme *ist* ein Lebewesen. Wie ausgeführt wurde, ist Stimme auch ohne die Semantik einer Sprache intersubjektiv und kann Beziehungen eingehen. Die 36 Stimmen, bei wahrscheinlich solistischer Besetzung also die 36 Menschen, interagieren durch die Musik und den affektvollen Einsatz der Stimme. Das Publikum kann dies, wie der Beobachter vor dem Formicarium, verfolgen und erforschen.

Darauf Bezug nehmend, wird das Werk in der Folge auf Aspekte zwischenmenschlicher Beziehungen und Gesellschaft hin untersucht.

6.2.1. Die Klangaktionen und ihr Affekt

Hölszky benutzt für ihre Komposition ein eigenes, hochkomplexes Zeichensystem, nach dem die Sänger ihre Aktionen ausführen. Um dieses zu erläutern, greift sie zum Teil auf assoziative Metaphern zurück. So beschreibt sie ein „Handvibrato“, das sie mittels des Begriffs „Indianerschrei“ präzisiert.

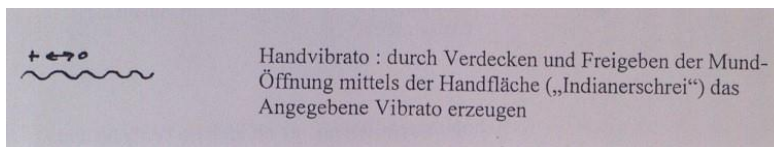


Abbildung 3: Hölszky, Formicarium, 1.

Damit ist die gewünschte Klangqualität für die Ausführenden sofort assoziativ verständlich. Der Klang selbst löst aber nun beim Hörer diese Assoziation ebenfalls aus. Mit dem Wissen, dass sich hierzulande in der Regel über Western-Filme o.ä. vermittelt, wird diese Aktion zum Ausdruck einer Kommunikation. Jeder kennt wohl Filmszenen, in denen sich Indianer unter Zuhilfenahme dieses Geräusches in den Kampf stürzen und damit Selbstbewusstsein und Stärke

¹⁸⁶ Gruhn 2000, 17 und 21.

¹⁸⁷ Gruhn 2000, 21.

ausdrücken. Eine historische Beurteilung soll an dieser Stelle ausbleiben, da dies irrelevant ist. Entscheidend ist lediglich, dass diese Assoziation gesellschaftsfähig ist und wohl bei den meisten Menschen hervorgerufen wird, wodurch sich eine semantische Belegung des Klangs ergibt.

Ein weiteres Zeichen, das mit Hilfe einer Metapher beschrieben wird, ist die Impulsrepetition, die mit „wie ein Lachen oder Zittern“ präzisiert wird.

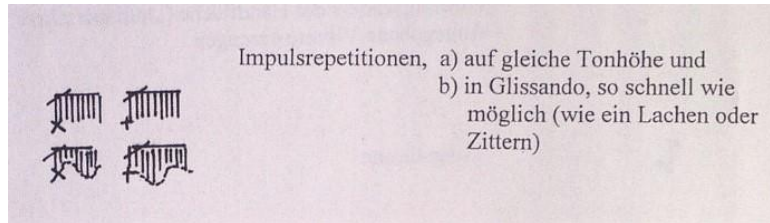


Abbildung 4: Hölszky, *Formicarium*, 2.

Die beiden Beschreibungen lösen völlig unterschiedliche Emotionen aus, sodass die Aktion im Stück im jeweiligen Kontext gedeutet werden kann. Trotzdem gibt Hölszky damit bereits vorab körperliche Reaktionen vor, die starke Affekte mit sich bringen. Zittern kann die Folge von großer Angst oder Erregung, Wut aber z.B. auch Kälte sein. All diese Aspekte lassen sich wohl allgemein als negativ beschreiben. Im Falle von Angst oder Kälte kann die Situation existenzielle oder sogar lebensbedrohliche Not auslösen, wodurch der Affekt des Zitterns Ausdruck einer extremen körperlichen Situation ist.

Lachen hingegen ist im Allgemeinen ein Ausdruck großer Freude und in der Regel eine Kommunikation, die ein Gegenüber zu dieser Freude anstecken und mitreißen will. Ausgenommen ist das hämische Lachen, das mit Schadenfreude einhergeht und verletzen will. In beiden Fällen löst das Lachen beim Lachenden selbst aber große körperliche Reaktionen aus. Im ganzen Körper sind ungefähr 300 Muskeln aktiv, allein 15 im Gesicht. Jeder kennt wohl das Phänomen des „Lachanfalls“, bei dem sich die Muskeln verselbständigen, der Körper in unkontrollierbare Bewegungen gerät und der Lachende vielleicht sogar zu weinen beginnt. Wenngleich kein Ausdruck einer lebensbedrohlichen Situation, so ist doch das Lachen ebenfalls verbunden mit einer starken körperlichen Reaktion, die sich sowohl für Sänger als auch für Zuhörer vermittelt.

Das letzte Zeichen in dieser Reihe ist auch das letzte Zeichen in Hölszkys Liste, das sie mit „Umweltgeräuschen“ umschreibt. Wie sie weiter ausführt, sind hiermit Imitationen sowohl natürlicher als auch künstlicher Geräusche gemeint und können von jeder Stimme individuell ausgewählt werden. Damit einher geht, dass nicht nur die Sänger, sondern auch das Publikum

beim Hören mit diesen Geräuschen Assoziationen verbindet, wodurch sich sofort Inhalt vermittelt. Eine Passage, die ausschließlich aus „Umweltgeräuschen“ besteht, sind die Takte 177-182.

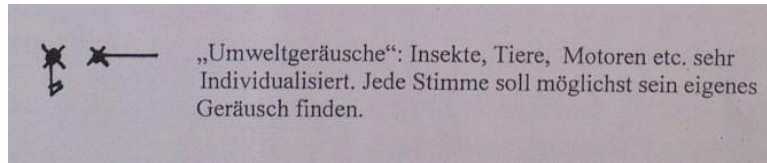


Abbildung 5: Hölszky, *Formicarium*, 3.

Auch wenn in den Beschreibungen der anderen Zeichen keine direkten Metaphern mehr vorkommen, implizieren sie doch zum großen Teil ebenfalls kommunikative Elemente. Flüstern ist beispielsweise, wenn nicht bedingt durch eine Krankheit, geheimnisvoll konnotiert. Es wird etwas Unausprechliches gesagt oder nur ein kleiner exklusiver Kreis an Zuhörern angesprochen. Das Hörbarmachen von Luftbewegung spielt auch beim koordinierten Ein- und Ausatmen eine Rolle. Luft und Atem greifen in die existenzielle Körperlichkeit ein und sind damit unmittelbar mit Leben und auch Tod verbunden.

Eine letzte Gruppe von Zeichen, die hier betrachtet werden soll, sind Aktionen, die gepresst, hart oder druckvoll ausgeführt werden. Hierzu gehören die „Knarrstimme“, „Flutterzunge“ und gerolltes „r“, sowie das „explosive Lippengeräusch“ („quasi Korkenzieher-Geräusch“). Allen gemeinsam ist, dass sie in unterschiedlicher Weise und Länge Verschlüsse oder Engstellen im Stimmapparat herbeiführen, womit ein Stocken der Luft einhergeht. Im Fall des „explosiven Lippengeräuschs“ wird große Spannung plötzlich – explosionsartig – entladen. Die extreme Störung des Luftflusses wird als Bedrohung des Atems körperlich wahrgenommen und assoziiert.

Unabhängig von den übergeordneten Zeichen lassen sich weitere Aktionen innerhalb des Werkes beschreiben, die darüber hinaus durch verschiedene andere Parameter einen Affekt hervorrufen, wofür nun einige Beispiele gegeben werden sollen.

„Durcheinanderreden“, T. 14-17

In diesen Takten überwiegt eigentlich das Singen. Die Stimmen haben allerdings kurze steigende oder fallende Tonfolgen, deren einzelne Töne mit *so kurz wie möglich* ausgewiesen sind. Obwohl auf dem Papier koordiniert, entsteht klanglich eher ein Chaos. Die kurz gesungenen Töne stehen an der Schwelle zum Sprechen, wodurch der Eindruck entsteht, dass die Menge durcheinander spricht und keiner dem anderen zuhört.

Bocca chiusa, T. 67-72

An wenigen Stellen des Stückes wird von den Sängern *bocca chiusa* gefordert. Dieser Abschnitt wurde ausgewählt, weil nacheinander alle Stimmen jeweils im Wechsel mit anderen

Aktionen betroffen sind. Durch kurze, schnelle Repetitionen ist das Summen hier Ausdruck von Hilflosigkeit. Die Sänger wollen etwas sagen, können oder dürfen es aber nicht. Stattdessen stottern sie bei geschlossenem Mund, in der Hoffnung trotzdem ihre Botschaft vermitteln zu können.

Lachen, T. 99-101

Obwohl die Faktur in allen Stimmen gleich ist, entsteht der Eindruck des Lachens vor allem durch die Soprane, deren sekundweise abwärts geführte Linien in extremer Höhe ab Takt 100 mit einem glissandierte Anschließfen nach oben kombiniert werden. In Kombination mit der Silbe „ta“ kann hier ein affektiertes Frauenlachen gehört werden, dessen Assoziation sich von den Sopranen auf die anderen Stimmen überträgt. Über das Lachen als Affekt wurde oben auf Seite 78 bereits gesprochen.

Klangflächen, T. 148-154 und 172-176

Diese beiden Abschnitte stehen zum Rest des Werkes in deutlichem Kontrast, da Hölszky hier die Sänger einzig ihre Singstimme ohne weitere Effekte oder Verfremdungen einsetzen lässt. Collagenartig werden stehende Klänge unterschiedlicher Länge, Lautstärke und Stimmgruppen ein- und wieder ausgeblendet. Ogleich sich durch die Klangwechsel, den „Wanderklang“, eine Bewegung ergibt, sind diese Abschnitte kurze Oasen expressiver Ruhe und Sinnlichkeit. Das Grundmetrum wird mit Viertel = 60 mit dem Vermerk *sehr unregelmäßig* angegeben. Dadurch ist die Zeit weniger rhythmisch und straff organisiert und scheint im Vergleich zum Kontext langsamer zu fließen.

6.2.2. *Der Chor als „Schwarm“ zwischen Ordnung und Chaos*

Eine formale Gliederung lässt sich für das Werk nur schwer vornehmen. Als gliedernde Elemente können aber Konstruktion und Dekonstruktion oder Ordnung und Chaos gesehen werden. Dies lässt sich in verschiedenen Entwicklungssträngen beschreiben und unter Voraussetzung der Idee, dass der Chor ein zu beobachtender „Schwarm“ ist, lassen sich verschiedene Konstellationen finden, die sich auf einer Beziehungsebene deuten lassen. Es soll keinesfalls versucht werden, dem Stück eine Art Programm oder Geschichte aufzuzwängen, sondern eher den Blick für diese mögliche Dimension zu eröffnen. Der Begriff „Schwarm“ ist eigentlich zunächst auf Tiere beschränkt, das Verhalten eines „Schwarms“ lässt sich aber auch auf Menschen-Gruppen und deren Beziehungen übertragen.

Im Folgenden sollen nun Beispiele für verschiedene Konstellationen gegeben werden, die durch eine Deutung ergänzt werden, die sich vor allem auf Basis ihrer Wirkung vollzieht. Alle Kategorien lassen sich sowohl den ganzen Chor umfassend, als auch auf einzelne Gruppen bezogen beschreiben.

Ordnung – koordinierte, parallele Aktionen, homophon

Eine homophone Gleichzeitigkeit aller Stimmen kommt eher selten im Werk vor. Sie findet sich erstmals in Takt 33-37¹⁸⁸, wobei einschränkend vermerkt werden muss, dass sich in Takt 35 drei Rhythmen aus Achteltriolen, Sechzehnteln und Sechzehntelquintolen überlagern, was aber die homophone Wirkung für den Hörer kaum beeinflusst und deswegen ignoriert wird. Wie auch beispielsweise in Takt 108-109 tritt die Gruppe in einer großen Geschlossenheit auf, die in ihrer Massivität fast wie eine Wand wirkt. Es gibt keine Individualität, die Gruppe agiert stark und gefestigt mit einer Meinung. Diese Einheit symbolisiert Macht und Stärke und kann auf den Hörer in gewisser Weise auch bedrohlich wirken. Ansonsten ist Geschlossenheit aber natürlich nicht grundsätzlich negativ zu betrachten. In der Tierwelt kann das Überleben der gesamten Gruppe davon abhängen, inwiefern sich alle einheitlich, auf ein gemeinsames Ziel hin, verhalten. Für die Mitglieder der Gruppe bedeutet dies Sicherheit.

Erwähnung finden sollen darüber hinaus die Takte 137-141. Bis einschließlich Takt 140 findet hier ein extremer Spannungsaufbau statt, der sich dadurch ausdrückt, dass alle Stimmen entsprechend ihrer Lage ansteigend in ohnehin bereits großer Höhe geführt werden (Sopran 1: *c'''' – d''''*), was mit einer dynamischen Steigerung einher geht. Diese Spannung entlädt sich schließlich in Takt 141 in einem Rufen, das aber, auch in Verbindung mit vierfachem *forte*, einem Schrei gleicht. Über die Existenzialität eines Schreies wurde bereits mehrfach gesprochen. Was bedeutet dies nun für das Auftreten einer geschlossenen Gruppe? Ein Schrei symbolisiert Konflikt. Interpretiert als Kampfschrei würde sich die Gruppe hier voller Entschlossenheit gegen etwas stellen, das ihren eigenen Ansichten widerstrebt. Der Schrei kann darüber hinaus auch ein Zeichen für Verzweigung sein.

In den Takten 159-167, sowie 191-199 formieren sich die Stimmen über mehrere Takte hinweg in einen kurzen komplett homophonen Abschnitt hinein. In beiden Fällen kann der Prozess hin zur Einheit der Gruppe als hart, massiv und bedrohlich wahrgenommen werden, wodurch der Abschluss in der vollständigen Homogenität sogar als Entladung der Spannung gelten kann. Das Phänomen der Entladung lässt sich gegen Ende des Stückes immer häufiger beobachten. Ab Takt 251 lassen sich bis zum Schluss mehrfach einzelne Takte finden, in denen der Chor blockhaft auftritt. Diese Takte sind zumeist durch rhythmische Prägnanz und eher geräuschhafte Klänge geprägt und dienen einerseits der Entladung des jeweils zuvor begonnenen Spannungsaufbaus. Andererseits folgen diese Takte aber auch immer schneller aufeinander, sodass sich gleichzeitig ein neuer Spannungsaufbau ergibt, der sich erst in den letzten beiden Takten auflöst.

¹⁸⁸ Als Beispiele können weiterhin die Takte 108-109, 137-141, 166-167, 198-199, 251, 259, 265, 268, 271 und 277-278 gelten.

Neben diesen Beispielen, in denen sich alle Stimmen koordiniert vereinigen, ließe sich eine Vielzahl von Abschnitten nennen, in denen jeweils zwei oder mehr Gruppen untereinander homophon für sich stehen. Innerhalb einer einzigen Stimmgruppe findet sich dieses Phänomen sogar sehr oft. Über Stimmgruppengrenzen hinaus kann es gleich zu Beginn des Stückes in den Takten 1-4 beobachtet werden. Während in Takt 1 Sopran und Bass gekoppelt sind, schließen sich in Takt 3 die Oberstimmen zusammen, woraufhin sich in Takt 4 die Frauenstimmen mit den Bässen vereinigen. Als zweites Beispiel sollen die Takte 110-116 angeführt werden, die im Wesentlichen aus zwei verschiedenen Schichten bestehen. Diese werden aber nicht auf einzelne Stimmgruppen aufgeteilt, sondern sind immer beide, allerdings wechselnd, in allen Stimmgruppen vertreten. Beide Abschnitte haben gemeinsam, dass zwar Einheiten festgelegt werden, diese Koalitionen aber nicht verpflichtend, sondern durchlässig sind. Klanglich steht dabei die Konzeption des „Wanderklangs“ Modell, die sich hier auf „Blöcke“ aus wechselnden Richtungen bezieht. Als hermeneutische Deutung kann angeboten werden, dass Gruppen und Beziehungen nie stabil, sondern variabel und veränderbar sind.

Ordnung – koordinierte Aktionen in Abfolge, „Wanderklang“

Notenbeispiel 8: Hölszky, *Formicarium*, T. 9-13, Tenor und Bass.

Diese Form von Ordnung findet sich im Laufe des Werkes ständig. Schon ein oberflächlicher Blick über die Partitur zeigt ein fast graphisches Bild, da einzelne Aktionen immer wieder von weiteren Stimmen im gleichen Abstand wiederholt werden. In Takt 9-13 zeigen sich in den

Männerstimmen zwei der möglichen Varianten, nämlich erstens jede Stimme, die sich solistisch einreihet und zweitens das blockhafte Koppeln mehrerer Stimmen, was bereits im vorangehenden Abschnitt zur Homophonie betrachtet wurde.

Räumlich ergibt sich auf diese Weise Hölszkys „Wanderklang“, der auf verschiedene Weise durch den Chor hindurch läuft und dadurch stetige Bewegung impliziert. Auf Beziehungsebene, in Assoziation zum „Schwarm“, ließen sich die Aktionen als Initiative einzelner Personen deuten, der sich weitere Menschen anschließen und in koordinierter Ordnung folgen.

Der Blick in die Partitur lässt annehmen, dass diese Klangaktionen statistisch wahrscheinlich am häufigsten vorkommen.

Chaos – individualisierte Aktionen, klanglich separiert

Passagen, die in hohem Maße individuell sind, finden sich nur wenige im Stück. Das erste Mal tritt dies in den drei Oberstimmen in Takt 29-32 auf. Während der Bass als koordinierte Grundierungsschicht eine Art Gliederung in den Ablauf des Abschnitts bringt, sind die Oberstimmen extrem ausgedünnt. In einer scheinbar wahllosen Abfolge treten alle Stimmen mit einzelnen, unterschiedlichen, kurzen Klangaktionen hervor. Die Faktur des Satzes ist im Vergleich klanglich weniger massiv, was eine geradezu friedliche Stimmung zur Folge hat. Jede Stimme tritt mit Selbstbewusstsein auf, zeigt sich und gibt wieder Raum für andere frei. Während hier der Bass noch ausgespart wurde, kommt eine ähnliche Faktur noch einmal vereint mit allen Stimmgruppen in den Takten 53-57 und 93-97 vor. Vor allem im Vergleich mit den vielen Abschnitten, die stark rhythmisch geprägt und klanglich sehr massiv sind, ist diesen drei Abschnitten eine eher zurückgenommene, zarte Stimmung gemein. Eine gesellschaftlich hermeneutische Deutung könnte hier von einem individuellen Miteinander innerhalb der Gruppe sprechen. Es wird Rücksicht aufeinander genommen, um die Gruppe zu erhalten, jeder behält aber Individualität.

Chaos – individualisierte Aktionen, klanglich verschmelzend

Vereinzelt gibt es Takte, in denen die Individualität einer Stimme in der Verschmelzung mit den anderen Stimmen aufgeht. In Takt 77-79 sind zwar alle Frauenstimmen parallel, flächig geführt, durch unterschiedliche Vokalkombinationen ist aber jede Stimme einzigartig innerhalb einer belebten, individuell gefärbten Klangfläche. Die Gruppe tritt zwar als Einheit nach außen auf, jedes Mitglied prägt den Klang aber durch sein charakteristisches Tun.

Notenbeispiel 9: Hölszky, *Formicarium*, T. 77-79, Sopran.

Im Alt zeigt sich diese Idee noch einmal in anderer Ausführung in den Takten 232-239. Alle Sängerinnen haben parallel die gleiche Klangaktion, entweder sprechen oder singen bei jeweils geschlossenem Mund, haben aber gegeneinander verschobene Rhythmen. Unterschiede sind kaum wahrnehmbar, das Klangergebnis ist eine belebte Fläche aus der Individualität heraus.

6.2.3. Zusammenfassendes

Insgesamt überwiegen die Passagen, die der Ordnung zuzuweisen sind. Vor allem die Aktionen der zweiten Kategorie „koordinierte Aktionen in Abfolge“, die einen Großteil des Werkes einnehmen, stehen für Bewegung und Fortschritt. Ein einzelner Klang geht voran, verändert sich, wird durch individuelle Stimmfärbungen der verschiedenen Sänger geprägt und bewegt sich quasi durch den Raum. Aber nicht nur hier steht Hölszkys Konzept des „Wanderklangs“ im Hintergrund. An vielen Stellen wird dieses Phänomen immanent. Die Idee des „Schwarms“, entnommen aus der Natur, ist die zentrale ästhetische Idee des Stücks. Obwohl die Sänger keinerlei Text haben, kommunizieren sie untereinander. Verschiedene Affekte haben unterschiedliche Wirkungen auf Interpreten und Publikum, das als Beobachter auch Teil des Geschehens wird.

IV. Schlussgedanken

Obwohl alle Werke unter ähnlichen Bedingungen und Voraussetzungen betrachtet wurden, sind sehr unterschiedliche Analysen entstanden, die der Individualität der Kompositionen Rechnung tragen. So muss an dieser Stelle konstatiert werden, dass die Arbeit abschließend keinen Strukturplan liefern kann, anhand dessen zeitgenössische Chormusik schematisch untersuchbar wäre.

Die allgemeine Tendenz die Analyse Neuer Musik wahrnehmungsorientierter zu gestalten und Aspekte von Performanz und Körperlichkeit einzubeziehen, war auch für diese Arbeit richtungsweisend. Es hat sich herausgestellt, dass das Phänomen „Stimme“ an diese Tendenz nahtlos anknüpfen und verstärkend wirken kann. So bilden die Medialität und Materialität der menschlichen Stimme wesentliche Anhaltspunkte für alle vorliegenden Analysen und es wurde versucht, im Wechselspiel zwischen Sinn und Sinnlichkeit, affektive und körperliche Aspekte für alle Beteiligten herauszustellen. Die jeweiligen Deutungsangebote schließen an Perspektiven an, die kompositionsgeschichtlich oder ästhetisch ableitbar waren und keinen Universalanspruch stellen. Alternative Deutungen und Wahrnehmungsmöglichkeiten könnten nun folgen, um den Blick auf die Werke noch auszuweiten. Weiterhin wurde ein mögliches Wechselspiel von Vokal- und Instrumentalmusik nicht bearbeitet. Dafür müsste der zu untersuchende Werkkorpus hinsichtlich anderer Besetzungen erweitert werden. Auch wurden nur am Rande etwaige Unterschiede zwischen Frauen- und Männerstimme herausgestellt. Obwohl der Klangkörper *Chor* ein vielseitiges Instrument geworden ist, das von den Komponisten mit verschiedenen Techniken und Klangmöglichkeiten jenseits einfachen Singens versehen wird, steht doch der Mensch als Produzent der Klänge mit seiner Körperlichkeit im Zentrum. Daher hat sich gezeigt, dass eine reine Instrumentalisierung der Stimme eigentlich nicht möglich ist. Gerade deshalb wäre es nun interessant zu untersuchen, wie sich *Chor* in Kombination mit anderen Instrumenten oder einem ganzen Orchester verhält. Eine Übertragung der Ideen auf solistische Vokalmusik wäre zweifelsfrei ebenfalls denkbar. Da das Phänomen „Stimme“ die Analysen aber maßgeblich geprägt hat, scheint eine Erweiterung auf reine Instrumentalmusik in dieser Form nicht sinnvoll zu sein.

V. Anhang

1. Textvorlagen

1.1. György Ligeti: *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*¹⁸⁹

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
(Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.)

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

[1799-1803]

Wenn aus der Ferne ...

Wenn aus der Ferne, da wir geschieden sind,
Ich dir noch kennbar bin, (die Vergangenheit,
O du Teilhaber meiner Leiden!
Einiges Gute bezeichnen dir kann,)

So sage, wie erwartet die Freundin dich?
In jenen Gärten, da nach entsetzlicher
Und dunkler Zeit wir uns gefunden?
(Hier an den Strömen der heiligen Urwelt.

Das muß ich sagen, einiges Gutes war
In deinen Blicken, als in den Fernen du
Dich einmal fröhlich umgesehen,
Immer verschlossener Mensch, mit finstrem

Aussehn.) Wie flossen Stunden dahin, wie still
War meine Seele über der Wahrheit, daß
Ich so getrennt gewesen wäre?

¹⁸⁹ In Klammern werden die Passagen gesetzt, die von Ligeti nicht berücksichtigt wurden. Texte nach Hölderlin 1953, 72-73, 271-274 und Hölderlin 1946, 297-298.

(Ja! ich gestand es, ich war die deine.

Wahrhaftig! wie du alles Bekannte mir
In mein Gedächtnis bringen und schreiben willst,
Mit Briefen, so ergeht es mir auch,
Daß ich Vergangenes alles sage.)

Wars Frühling? war es Sommer? die Nachtigall
Mit süßem Liede lebte mit Vögeln, die
Nicht ferne waren im Gebüsche
Und mit Gerüchen umgaben Bäum uns.

(Die klaren Gänge, niedres Gesträuch und Sand,
Auf dem wir traten, machten erfreulicher
Und lieblicher die Hyazinthe
Oder die Tulpe, Viole, Nelke.

Um Wänd und Mauern) grünte der Efeu, grünt'
Ein selig Dunkel hoher Alleen. Oft
Des Abends, Morgens waren dort wir,
Redeten manches und sahn uns froh an.

(In meinen Armen lebte der Jüngling auf,
Der, noch verlassen, aus den Gefilden kam,
Die er mir wies, mit einer Schwermut,
Aber die Namen der seltnen Orte

Und alles Schöne hatt er behalten, das
An seligen Gestaden, auch mir sehr wert,
Im heimatlichen Lande blühet
Oder verborgen, aus hoher Aussicht,

Allwo das Meer auch einer beschauen kann,
Doch keiner sein will. Nehme vorlieb, und denk
An die, die noch vergnügt ist, darum,
Weil der entzückende Tag uns anschien,

Der mit Geständnis oder der Hände Druck
Anhub, der uns vereinet.) Ach! wehe mir!
Es waren schöne Tage. Aber
Traurige Dämmerung folgte nachher.

(Du seiest so allein in der schönen Welt,
Behauptest du mir immer, Geliebter! das
Weißt aber du nicht.)

Abendphantasie

(Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt
Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd.

Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren itzt die Schiffer zum Hafen auch,
In fernen Städten, fröhlich verrauscht des Markts
Geschäftger Lärm; in stiller Laube
Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh und Ruh
Ist alles freudig; warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?)

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
Unzählig blühen die Rosen und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nimm mich,
Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid! –
Doch, wie verscheucht von töriger Bitte, flieht
Der Zauber; dunkel wirds und einsam
(Unter dem Himmel, wie immer, bin ich –)

Komm du nun, sanfter Schlummer! zu viel begehrt
Das Herz; doch endlich, Jugend! verglühst du ja,
Du ruhelose, träumerische!
Friedlich und heiter ist dann das Alter.

[1799]

1.2. Kaija Saariaho: *Tag des Jahrs*, Friedrich Hölderlin¹⁹⁰

Der Frühling [5]

Wenn neu das Licht der Erde sich gezeiget,
Von Frühlingsregen glänzt das grüne Tal und munter
Der Blüten Weiß am hellen Strom hinunter,
Nachdem ein heitrer Tag zu Menschen sich geneiget.

Die Sichtbarkeit gewinnt von hellen Unterschieden,
Der Frühlingshimmel weilt mit seinem Frieden,
Daß ungestört der Mensch des Jahres Reiz betrachtet,
Und auf Vollkommenheit des Lebens achtet.

d. 15. März 1842
Mit Untertänigkeit
Scardanelli.

¹⁹⁰ Texte nach Hölderlin 1953, 299-303, 306-307.

Der Sommer [4]

Die Tage gehen vorbei mit sanfter Lüfte Rauschen,
Wenn mit der Wolke sie der Felder Pracht vertauschen,
Des Tales Ende trifft der Berge Dämmerungen,
Dort, wo des Stromes Wellen sich hinabgeschlungen.

Der Wälder Schatten sieht umhergebreitet,
Wo auch der Bach entfernt hinuntergleitet,
Und sichtbar ist der Ferne Bild in Stunden,
Wenn sich der Mensch zu diesem Sinn gefunden.

d. 24 Mai 1758.
Scardanelli.

Der Herbst [1]

Das Glänzen der Natur ist höheres Erscheinen,
Wo sich der Tag mit vielen Freuden endet,
Es ist das Jahr, das sich mit Pracht vollendet,
Wo Früchte sich mit frohem Glanz vereinen.

Das Erdenrund ist so geschmückt, und selten lärmet
Der Schall durchs offne Feld, die Sonne wärmet
Den Tag des Herbstes mild, die Felder stehen
Als eine Aussicht weit, die Lüfte wehen

Die Zweig und Äste durch mit frohem Rauschen,
Wenn schon mit Leere sich die Felder dann vertauschen,
Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet
Als wie ein Bild, das goldne Pracht umschwebet.

d. 15^{ten} Nov. 1759.

Der Winter [4]

Wenn sich der Tag des Jahrs hinabgeneiget
Und rings das Feld mit den Gebirgen schweiget,
So glänzt das Blau des Himmels an den Tagen,
Die wie Gestirn in heitrer Höhe ragen.

Der Wechsel und die Pracht ist minder umgebreitet,
Dort, wo ein Strom hinab mit Eile gleitet,
Der Ruhe Geist ist aber in den Stunden
Der prächtigen Natur mit Tiefigkeit verbunden.

d. 24 Januar 1743
Mit Untertänigkeit
Scardanelli.

1.3. Heinz Holliger: *Die Jahreszeiten*, Friedrich Hölderlin¹⁹¹

Der Frühling [2]

Es kommt der neue Tag aus fernen Höhn herunter,
Der Morgen, der erwacht ist aus den Dämmerungen,
Er lacht die Menschheit an, geschmückt und munter,
Von Freuden ist die Menschheit sanft durchdrungen.

Ein neues Leben will der Zukunft sich enthüllen,
Mit Blüten scheint, dem Zeichen froher Tage,
Das große Tal, die Erde sich zu füllen,
Entfernt dagegen ist zur Frühlingszeit die Klage.

d: 3^{ten} März 1648.

Mit Untertänigkeit
Scardanelli

Der Frühling [8]

Wenn aus der Tiefe kommt der Frühling in das Leben,
Es wundert sich der Mensch, und neue Worte streben
Aus Geistigkeit, die Freude kehret wieder
Und festlich machen sich Gesang und Lieder.

Das Leben findet sich aus Harmonie der Zeiten,
Daß immerdar den Sinn Natur und Geist geleiten,
Und die Vollkommenheit ist Eines in dem Geiste,
So findet vieles sich, und aus Natur das meiste.

d. 24. Mai 1758.

Mit Untertänigkeit
Scardanelli.

Der Sommer

Das Erntefeld erscheint, auf Höhen schimmert
Der hellen Wolke Pracht, indes am weiten Himmel
In stiller Nacht die Zahl der Sterne flimmert,
Groß ist und weit von Wolken das Gewimmel.

Die Pfade gehn entfernter hin, der Menschen Leben,
Es zeigt sich auf Meeren unverborgen,
Der Sonne Tag ist zu der Menschen Streben
Ein hohes Bild, und golden glänzt der Morgen.

Mit neuen Farben ist geschmückt der Gärten Breite,
Der Mensch verwundert sich, daß sein Bemühen gelingt,

¹⁹¹ Die Gedichte von Frühling, Sommer und Herbst, die unter Kaija Saariahos Zyklus *Tag des Jahrs* zu finden sind, werden von Holliger ebenfalls vertont und sind nicht erneut aufgeführt. Texte nach Hölderlin 1953, 289-291, 295-299, 301-302, 310-311.

Was er mit Tugend schafft, und was er hoch vollbringt,
Es steht mit der Vergangenheit in prächtigem Geleite.

Der Sommer [1]

Wenn dann vorbei des Frühlings Blüte schwindet,
So ist der Sommer da, der um das Jahr sich windet.
Und wie der Bach das Tal hinuntergleitet,
So ist der Berge Pracht darum verbreitet.
Daß sich das Feld mit Pracht am meisten zeigt,
Ist, wie der Tag, der sich zum Abend neiget;
Wie so das Jahr verweilt, so sind des Sommers Stunden
Und Bilder der Natur dem Menschen oft verschwunden.

d. 24. Mai 1778.
Scardanelli.

Der Sommer [2]

Noch ist die Zeit des Jahrs zu sehn, und die Gefilde
Des Sommers stehn in ihrem Glanz, in ihrer Milde;
Des Feldes Grün ist prächtig ausgebreitet,
Allwo der Bach hinab mit Wellen gleitet.

So zieht der Tag hinaus durch Berg und Tale,
Mit seiner Unaufhaltsamkeit und seinem Strahle,
Und Wolken ziehn in Ruh, in hohen Räumen,
Es scheint das Jahr mit Herrlichkeit zu säumen.

d. 9^{ten} März 1940.
Mit Untertänigkeit
Scardanelli.

Sommer [3]

Im Tale rinnt der Bach, die Berg an hoher Seite,
Sie grünen weit umher an dieses Tales Breite,
Und Bäume mit dem Laube stehn gebreitet,
Daß fast verborgen dort der Bach hinunter gleitet.

So glänzt darob des schönen Sommers Sonne,
Daß fast zu eilen scheint des hellen Tages Wonne,
Der Abend mit der Frische kommt zu Ende,
Und trachtet, wie er das dem Menschen noch vollende.

d. 24. Mai 1758.
Mit Untertänigkeit
Scardanelli.

Der Herbst

Die Sagen, die der Erde sich entfernen,
Vom Geiste, der gewesen ist und wiederkehret,
Sie kehren zu der Menschheit sich, und vieles lernen
Wir aus der Zeit, die eilends sich verzehret.

Die Bilder der Vergangenheit sind nicht verlassen
Von der Natur, als wie die Tag' verblassen
Im hohen Sommer, kehrt der Herbst zur Erde nieder,
Der Geist der Schauer findet sich am Himmel wieder.

In kurzer Zeit hat vieles sich geendet,
Der Landmann, der am Pfluge sich gezeiget,
Er siehet, wie das Jahr sich frohem Ende neiget,
In solchen Bildern ist des Menschen Tag vollendet.

Der Erde Rund mit Felsen ausgezieret
Ist wie die Wolke nicht, die abends sich verlieret,
Es zeigt sich mit einem goldnen Tage,
Und die Vollkommenheit ist ohne Klage.

Der Winter [1]

Das Feld ist kahl, auf ferner Höhe glänzet
Der blaue Himmel nur, und wie die Pfade gehen,
Erscheinet die Natur, als Einerlei, das Wehen
Ist frisch, und die Natur von Helle nur umkränzet.

Der Erde Stund ist sichtbar von dem Himmel
Den ganzen Tag, in heller Nacht umgeben,
Wenn hoch erscheint von Sternen das Gewimmel,
Und geistiger das weit gedehnte Leben.

Der Winter

Wenn bleicher Schnee verschönert die Gefilde,
Und hoher Glanz auf weiter Ebne blinkt,
So reizt der Sommer fern, und milde
Naht sich der Frühling oft, indes die Stunde sinkt.

Die prächtige Erscheinung ist, die Luft ist feiner,
Der Wald ist hell, es geht der Menschen keiner
Auf Straßen, die zu sehr entlegen sind, die Stille machet
Erhabenheit, wie dennoch alles lachet.

Der Frühling scheint nicht mit der Blüten Schimmer
Dem Menschen so gefallend, aber Sterne
Sind an dem Himmel hell, man siehet gerne
Den Himmel fern, der ändert fast sich nimmer.

Die Ströme sind, wie Ebenen, die Gebilde
Sind, auch zerstreut, erscheinender, die Milde
Des Lebens dauert fort, der Städte Breite
Erscheint besonders gut auf ungemessener Weite.

1.4. Theo Brandmüller: *Symbolum Nicenum*

Lateinischer Text	Deutscher Text
<p>Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ, visibilium omnium et invisibilium;</p>	<p>Ich glaube an den einen Gott, den Vater, Allherrscher, Schöpfer des Himmels und der Erde, alles Sichtbaren und Unsichtbaren.</p>
<p>Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia sæcula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum; consubstantialem Patri; per quem omnia facta sunt;</p>	<p>Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes einziggeborenen Sohn, der aus dem Vater geboren ist vor aller Zeit. Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater; durch ihn ist alles geschaffen.</p>
<p>Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de cælis, et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est;</p>	<p>Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel herabgekommen und hat Fleisch angenommen vom Heiligen Geist und der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.</p>
<p>Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est; et resurrexit tertia die secundum scripturas,</p>	<p>Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden, ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift.</p>
<p>Et ascendit in cælum, sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis;</p>	<p>Er ist aufgefahren in den Himmel und sitzt zur Rechten des Vaters. Und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die Lebenden und die Toten; seiner Herrschaft wird kein Ende sein.</p>
<p>Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit; qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur; qui locutus est per Prophetas;</p>	<p>Und an den Heiligen Geist, den Herrn, den Lebensschaffenden, der aus dem Vater hervorgeht, der mit dem Vater und dem Sohn zugleich angebetet und verherrlicht wird, der gesprochen hat durch die Propheten.</p>
<p>Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam.</p>	<p>Und die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche.</p>
<p>[Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum, et exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi sæculi. Amen.]¹⁹²</p>	<p>[Ich bekenne die eine Taufe zur Vergebung der Sünden. Ich erwarte die Auferstehung der Toten und das Leben der kommenden Welt. Amen.]</p>

¹⁹² Dieser Abschnitt wurde von Brandmüller ausgelassen.

2. Literaturverzeichnis

Abbate, Carolyn (1996), *Unsung voices. opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton.

Abbate, Carolyn (2004), »Music – Drastic or Gnostic?«, in: *Critical Inquiry* 30/3, 505-536. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/421160?seq=1> (25.10.2020)

Albèra, Philippe (1996), »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, in: *Heinz Holliger. Komponist, Oboist, Dirigent*, übers. von Johanna Boghossian, hg. von Annette Landau, Zürich, 18-58.

Aperghis, Georges (2009), *Récitations pour voix seule*, Paris: èd. Salabert.

Barthes, Roland (1990), »Die Rauheit der Stimme« [1972], in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M., 269–278.

Baumgartner, Michael (2003), »Artikel Holliger, Heinz«, in: *MGG² Personenteil Bd. 9*, hg. von Ludwig Finscher, Kassel, 226-232.

Bent, Ian D. (1992), »Artikel Analysis«, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians Bd. 1*, hg. von Stanley Sadie, London, 340-388.

Berlioz, Hector (1904), *Instrumentationslehre Teil II*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig.

Brandmüller, Theo (1994), *Symbolum Nicenum*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Brandmüller, Theo (1998), *Arrièregarde – Avantgarde. Texte zur Musik 1980-1998 (= Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts 6)*, hg. von Stefan Fricke und Wolf Frobenius, Saarbrücken.

Brotbeck, Roman (1996), »Scardanelli et l'd'après Scardanelli«, in: *Heinz Holliger. Komponist, Oboist, Dirigent*, hg. von Annette Landau, Zürich, 140-190.

Cook, Nicholas (2001), »Between Process and Product: Music and/as Performance«, in: *Music Theory Online* 7/2.

<https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (25.10.2020)

Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford.

Dibelius, Ulrich (2004), »Artikel Ligeti, György (Sándor)«, in: *MGG² Personenteil Bd. 11*, hg. von Ludwig Finscher, Kassel, 108-121.

Diergarten, Felix (2014), »Vorwort. Lob der Routine, Lob des Vorurteils, Lob der Vielfalt«, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden* (= *Grundlagen der Musik* 8), hg. von dems., Laaber, 9-17.

Ericson, Kristina (2004), *Heinz Holliger – Spurensuche eines Grenzgängers. Das kompositorische Schaffen im Spiegel der Beschäftigung mit Sprache, Atem, Schweigen* (= *Varia Musicologica* 2), Bern.

Fiala, Erwin (o.J.): *Versuch einer semiotischen Musik-Aisthesis*.

http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/grelle.musik/music-digCulture/files/Erwin_Fiala.pdf

(22.09.2020)

Funk, Vera (2017), »Einen Anfang finden. György Ligetis Skizzen und Entwürfe zu den *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/2, 263-283.

<https://doi.org/10.31751/i.44> (10.10.2020)

Gruber, Gerold W. (1994), »Artikel *Analyse*«, in: *MGG² Sachteil Bd. 1*, hg. von Ludwig Finsscher, Kassel, 577-591.

Gruhn, Wilfried (2000), »Das Chaos in der Ordnung finden. Zu Adriana Hölszkys Musik«, in: *Adriana Hölszky*, hg. von Eva-Maria Houben, Saarbrücken, 15-24.

Gruhn, Wilfried (2017), »Musikalische Gestik als Modus von Perzeption und Performanz«, in: *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 57), hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz, 178-188.

Häusler, Josef (1996), *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*, Kassel.

Hanninen, Dora A. (2013), »Regarding Music and Apperception. Locating „Sound“ in Tonal and Post-Tonal Contexts«, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (= *musik.theorien der gegenwart* 6), hg. von Christian Utz, Saarbrücken, 61-83.

Haselböck, Lukas (2019), »Klang und Sinn in Kaija Saariahos *L' amour de loin*«, in: *musik – kultur – theorie. Festschrift für Marie-Agnes Dittrich*, hg. von Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger und Nikolaus Urbanek, Wien, 171-188.

Hatten, Robert S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* (= *Musical meaning and interpretation*), Bloomington.

Hiekel, Jörn Peter (2003), »Artikel *Hölszky, Adriana*«, in: *MGG² Personenteil Bd. 9*, hg. von Ludwig Finscher, Kassel, 255-257.

Hiekel, Jörn Peter (2016), »Artikel *Neue Musik*«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von dems. und Christian Utz, Stuttgart, 434-444.

Hiekel, Jörn Peter (2017), »Über die „Wiederkehr des Körpers“ in der Musik der vergangenen Jahrzehnte und in ihrer Wahrnehmung«, in: *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 57)*, hg. von dems., Mainz, 10-27.

Hiekel, Jörn Peter (2018), »Am Ausgang des Tunnels ins Unbekannte spekulierend. Überlegungen zum Wechselspiel zwischen Klang und Semantik in der Musik seit 1950«, in: *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts (= Musik und Klangkultur 18)*, hg. von dems. und Wolfgang Mende, Bielefeld, 13-45.

Hiekel, Jörn Peter und Wolfgang Mende (2018), »Perspektiven«, in: *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts (= Musik und Klangkultur 18)*, hg. von dems., Bielefeld, 7-12.

Hinterberger, Julia (2013), »Zwischen „Sprachzertrümmerung“ und „Textkonservierung“. Schlaglichter auf Adriana Hölszkys Umgang mit literarischen Texten«, in: *Adriana Hölszky (= Musik-Konzepte 160/161)*, hg. von Ulrich Tadday, München, 25-42.

Hölderlin, Friedrich (1946, 1953), *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1 und 2*, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart.

<http://www.zeno.org/nid/20005102944> (23.10.2020)

Hölszky, Adriana (2000), »Einige Aspekte meiner kompositorischen Arbeit«, in: *Adriana Hölszky*, hg. von Eva-Maria Houben, Saarbrücken, 81-97.

Hölszky, Adriana (2010), *Formicarium für 36 gemischte Stimmen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Holliger, Heinz (1982), *Die Jahreszeiten. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella (= Musik unserer Zeit) [1975, 1978, 1979]*, Mainz: Schott.

Holliger, Heinz (1999), *Psalm für gemischten Chor [1971]*, Mainz: Schott.

Houben, Eva-Maria (2000), »Vorwort«, in: *Adriana Hölszky*, hg. von dems., Saarbrücken, 7-8.

Iitti, Sanna (2005), »Artikel *Saariaho, Kaija (Anneli), geb. Laakkonen*«, in: *MGG² Personenteil Bd. 14*, hg. von Ludwig Finscher, Kassel, 733-737.

- Kim, Jin Hyun (2003), »Die Singstimme als Ausdruckszeichen. Zur medialen Funktion der Stimme in der Musik«, in: *Medien/Stimmen (= Mediologie 9)*, hg. von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz, Köln, 250-266.
- Klüppelholz, Werner (2004), »Singen, Sprechen, Röcheln. Sprache und Stimme in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: *Vom Innen und Außen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Armin Köhler, Mainz.
- Kolesch, Doris (2003), »Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik«, in: *Medien/Stimmen (= Mediologie 9)*, hg. von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz, Köln, 267-281.
- Kolesch, Doris und Sybille Krämer (2006), »Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band«, in: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1789)*, hg. von dens., Frankfurt a.M., 7-15.
- Kostakeva, Maria (2013), »Metamorphose und Explosion«, in: *Adriana Hölszky (= Musik-Konzepte 160/161)*, hg. von Ulrich Tadday, München, 5-24.
- Krämer, Sybille (2003), »Negative Semiologie der Stimme«, in: *Medien/Stimmen (= Mediologie 9)*, hg. von Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz, Köln, 65-82.
- Lachenmann, Helmut (1996), *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden.
- Ligeti, György (1983), *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*, Mainz: Schott.
- Ligeti, György (2007), *Gesammelte Schriften Bd. 2 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10,2)*, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz.
- Markert, Malte (2018), „Musikverstehen“ zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive (= Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft 4), Würzburg.
- Mausser, Siegfried (1996), »Artikel Hermeneutik«, in: *MGG² Sachteil Bd. 4*, hg. von Ludwig Finscher, Kassel, 261-270.
- Mersch, Dieter (2002), *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München.
- Meyer, Andreas (2019), »Spätzeit? Hölderlin und die Musikgeschichte der 1980er Jahre«, in: *„Wechsel der Töne“. Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 390)*, hg. von Gianmario Borio und Elena Polledri, Heidelberg, 171-194.

Meyer-Kalkus, Reinhart (2001), *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin.

Möller, Torsten (2013), »Artikel *Adriana Hölszky*«, in: *Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard seit 2003 [Stand vom 21.10.2013], Hamburg.

https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=hoel1950.html
(11.10.2020).

Moisala, Pirkko (2009), *Kaija Saariaho (= Women composers 1)*, Urbana.

Moßburger, Hubert (2014), »Hermeneutische Analyse«, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden (= Grundlagen der Musik 8)*, hg. von Felix Diergarten, Laaber, 185-217.

Nattiez, Jean-Jaques (1990), *Music and Discourse. Toward a semiology of music* [1987], übers. von Carolyn Abbate, Princeton.

Neuwirth, Markus (2008): »Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse: Möglichkeiten und Probleme einer kognitiv orientierten Musikanalyse«, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005 (= Musik und 9)*, hg. von Jan Philipp Sprick u.a., Berlin, 557-573.

Nonnenmann, Rainer und Christian Utz (2016), »Artikel *Stimme/Vokalmusik*«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart, 568-579.

Polledri, Elena (2019), »Hölderlin und die Ästhetik der Dissonanz«, in: „Wechsel der Töne“. *Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 390)*, hg. von Gianmario Borio und ders., Heidelberg, 109-138.

Saariaho, Kaija (2001a), *Tag des Jahrs for 7 solo voices and electronics*, arrangiert von Rachid Safir, London.

Saariaho, Kaija (2001b), Werkkommentar *Tag des Jahrs*.
<https://saariaho.org/works/tag-des-jahrs/> (21.10.2020)

Schlee, Thomas Daniel (2013), »Leuchtende Musik«, in: *Vingt Regards sur Theo. Der Komponist, Organist und Hochschullehrer Theo Brandmüller*, hg. von Jörg Abbing und Sigrid Konrad, Saarbrücken, 36.

Schönberg, Arnold (1996), *Pierrot lunaire op. 21 (= Sämtliche Werke, Abteilung VI: Kammermusik, Reihe A, Band 24)* [1912], hg. von Reinhold Brinkmann, Mainz: Schott.

Smits van Waesberghe, Joseph (1986), »Artikel *Guido von Arezzo*«, in: *MGG¹ Bd. 5*, hg. von Friedrich Blume, übs. von Hans Albrecht, Kassel, 1071-1078.

Spangemacher, Friedrich (2013), *Creator, Spiritus, Musicus: Theo Brandmüller. Eine Biographie*, Saarbrücken.

Thorau, Christian (2007), »Die Hörer und ihr Cicerone. Werkerläuterung in der bürgerlichen Musikrezeption«, in: *Musik – Bildung – Textualität (= Erlanger Forschungen. Reihe A. Geisteswissenschaften 114)*, hg. von Andreas Jacob, Erlangen, 207–220.

Thorau, Christian (2009), »Interagierende Systeme. Überlegungen zu einem zeichentheoretischen Rahmen musikalischer Analyse«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden, 70-84.

Urbanek, Nikolaus (2013), »Spur des Klangs. Posthermeneutische Überlegungen zum Eigensinn der Musik (nicht nur) in der Wiener Schule«, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts (= musik.theorien der gegenwart 6)*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken, 113-136.

Urbanek (2018), »Vom Sinn des Klangs. Ein Vortrag aus posthermeneutischer Perspektive«, in: *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts (= Musik und Klangkultur 18)*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Mende, Bielefeld, 47-69.

Utz, Christian (2013), »Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und posttonaler Musik«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 10/2*, 225-257.

<https://doi.org/10.31751/720> (25.10.2020)

Utz, Christian (2014a): »Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse«, in: *Acta Musicologica 86/1*, 101-123.

<https://www.jstor.org/stable/24595495> (25.10.2020)

Utz, Christian (2014b), *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts (= Musik und Klangkultur 1)*, Bielefeld.

Utz, Christian (2016a), »Artikel *Analyse*«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und dems., Stuttgart, 169-181.

Utz, Christian (2016b), »Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und dems., Stuttgart, 35-53.

Utz, Christian (i. Vorb.), »Analyse neuer Musik«, in: *Handbuch Musikanalyse. Methode und Pluralität*, hg. von Ariane Jeßulat, Oliver Schwab-Felisch, Jan Philipp Sprick und Christian Thorau, Stuttgart.

Waldenfels, Bernhard (2017), »Leibliches Musizieren«, in: *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 57), hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz, 28-43.

Wiener, Oliver (2018), »„Es geht nicht um den Klang an sich... als Fetisch“. Notizen zu Klang und Semantik in Konzeptmusik, Diesseitigkeit und Non-cochlear Sonic Art«, in: *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (= *Musik und Klangkultur* 18), hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Mende, Bielefeld, 237-259.

Zenck, Martin (2017), »Unvertretbarkeit des Körpers oder Embodiment? Zu den Hölderlin-Kompositionen von Heinz Holliger und Nicolaus A. Huber«, in: *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 57), hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz, 158-175.

3. Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, Anne Melzer, dass ich die vorliegende Abschlussarbeit im Rahmen des Studiengangs Master of Music, Musiktheorie mit dem Titel *Analyse Neuer Musik. Eine Untersuchung anhand zeitgenössischer Chormusik* selbständig und ohne unzulässige Hilfe angefertigt habe. Alle verwendeten Quellen und Hilfsmittel werden im Anhang sowie an entsprechender Stelle im Text aufgeführt. Zitate, die direkt oder indirekt aus fremden Quellen übernommen wurden, sind als solche unter Angabe ihrer Herkunft gekennzeichnet.



Saarbrücken, den 28. Oktober 2020