

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Christian Grüny*

Grenzen des Rationalen

Klang und Theorie

ABSTRACT: Musiktheorie ist eine singuläre Erscheinung: Keine andere künstlerische Disziplin hat eine derartige Theorie ausprägen können. Die Wandlungen, die nicht nur die Gegenstände der Musiktheorie und ihre theoretische Beschreibung, sondern auch den Theoriebegriff als solchen erfasst haben, haben doch eine grundlegende Tatsache unangetastet gelassen: Die Musiktheorie ist eine Theorie rationaler Strukturen und Verhältnisse, seien sie nun tonsystematisch oder werkbezogen, systematisch oder historisch, mathematisch, kosmologisch, physikalisch oder pragmatisch begründet. Nur als solche konnte sie historische Kontinuität ausbilden. Dass Klang als solcher in einer Theorie dieses Zuschnitts zuerst einmal systematisch ausgeschlossen wird, ist kein Zufall und auch kein behebbares Versäumnis, sondern konstitutiv. Klang wird, wie man aristotelisch sagen könnte, einer Theorie der musikalischen Formen zur Materie, zu dem, was nicht strukturell beschrieben werden kann. Damit wird Klang sozusagen negativ bestimmt als das, was sich der Theorie entzieht – nicht dem theoretischen Zugriff schlechthin, aber diesem speziellen. Indem sich die Musiktheorie dem Klang in seinen verschiedenen Dimensionen zuwendet, wird sie sich in einen anderen Typus Theorie verwandeln müssen bzw. mit anderen Theorietypen in Dialog treten. Aus einer Theorie musikalischer Rationalität wird ein ganzes Ensemble von Theorien unterschiedlicher Rationalitätsweisen, deren Zusammenspiel immer wieder neu austariert werden muss.

Music theory is a singular phenomenon: no other artistic field has been able to develop a theory of this type. Through the centuries, its objects and their theoretical examination and also the concept of theory itself have undergone major changes, while one thing has remained untouched: music theory is a theory of rational structures and relationships, regardless if they are located in the tonal system or the work, sought after in systematic or historical analyses, and founded in mathematics, cosmology, physics or in musical practice. This is what has guaranteed its historical coherence. It is no accident that sound as sound is systematically excluded from a theory of this kind, and this exclusion cannot simply be undone because it is constitutive for this kind of theory. For a theory of musical forms, sound becomes matter in the Aristotelian sense; it turns into something that cannot be described structurally. In this way, sound is negatively determined as that which eludes theory – not theory as such but this particular one. In turning to sound in its various dimensions, music theorists will have to adapt music theory to other types of theory. A theory of musical rationality will turn into an ensemble of theories whose interplay will constantly have to be rebalanced.

Schlagnote/Keywords: Form; form; Materie; matter; Pluralität; plurality; Rationalität; rationality; sense; Sinn

* Keynote-Beitrag

Musiktheorie ist eine Theorie der Rationalität der Musik. – Eine solche globale Aussage wird unweigerlich Widerspruch, ja Protest hervorrufen. Der erste Einwand wird vermutlich darin bestehen, dass Musiktheorie überhaupt nicht eine Theorie ist, sondern ein Fach, eine sehr heterogene Disziplin, die sich über die Jahrhunderte radikal verändert hat und auch heute alles andere als einheitlich ist. Das ist zweifellos richtig. Dennoch zeigt ein Blick auf die theoretische Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Disziplinen, dass die Lage hier eine grundsätzlich andere ist, und der Blick zurück auf die Musiktheorie lässt diese deutlich einheitlicher und geschlossener wirken, als sie von innen erscheint. Die Antwort auf den zweiten Einwand, nämlich den, dass sie nicht auf Rationalität festgelegt werden kann, hängt damit zusammen.

Es gibt nicht auf vergleichbare Weise eine Theorie der Malerei, eine Theatertheorie, eine Literaturtheorie, eine Kunsttheorie im Allgemeinen, wie es Musiktheorie gibt. Hinter all diesen Begriffen verbergen sich so radikal heterogene Ansätze, dass sogar die Vorstellung einer jeweils im Grunde einheitlichen Anstrengung des Begriffs sich kaum halten lässt. Nehmen wir ein Beispiel: Theorien der Malerei im emphatischen Sinne sind Leonardo da Vincis Reflexionen über die Malerei als wissenschaftliche Praxis und Kandinskys und Klees Forschungen über den Bildraum und die Strukturen von Farben und Formen auf der Bildfläche.¹ Nimmt man sie zusammen und abstrahiert von den sehr verschiedenen historischen und systematischen Konstellationen, so könnte man sie als Arbeit an verschiedenen Aspekten ein und desselben Phänomens begreifen: der Organisation von Farben und Formen auf einer Bildfläche in ihrem Verhältnis zur Welt. Und es wäre sicher nicht abwegig, dies insgesamt als »Malereitheorie« zu bezeichnen.

Nur gibt es ein Problem: Die Versuche da Vincis und die Lehr- und Forschungspraxis des Bauhauses sind singuläre Anstrengungen geblieben, die zwar einflussreich waren, aber keine Tradition oder Disziplin ausgebildet haben. Von einer die Jahrhunderte überbrückenden Maltheorie kann keine Rede sein. Die Vorstellung einer Erforschung der Natur vermittelt der Malerei ist nur noch ideengeschichtlich interessant, und die Erforschung der Gesetze der Bildfläche selbst als eine Art systematische Grundlegung der Malerei gehört ebenfalls der Geschichte an. Bezeichnenderweise hat gerade letztere Bewegung entscheidende Impulse von der Musik und der Musiktheorie empfangen und kann als der Versuch begriffen werden, etwas an Strenge und Systematizität Vergleichbares zu erreichen. Er ist offensichtlich gescheitert.

1 Vgl. da Vinci 1990; Kandinsky 1926; Klee 1971.

Demgegenüber gibt es bei allen Brüchen und Verschiebungen in der Musiktheorie eine prinzipielle Kontinuität, die wesentlich in der Beschaffenheit ihres Gegenstands begründet liegt, aber diesen auch auf spezifische Weise fasst und zuschneidet. Die Musik als Gegenstand der Musiktheorie ist zuerst einmal ein Gefüge von diskreten Elementen, die im Hinblick auf ihre Relationen und Strukturen angesehen werden können. Diese Relationen sind rational in einem doppelten und damit höchst emphatischen Sinne: Sie können auf strenge Weise – sei es mathematisch oder physikalisch – analysiert und beschrieben werden und zeichnen sich darüber hinaus durch ihre perzeptive Plausibilität und ihre Sinnhaftigkeit aus. Sie sind sozusagen der handgreifliche Beweis dafür, dass in der Welt Ordnung herrscht, dass diese Ordnung gestaltet werden und unmittelbar eingesehen werden kann. Auch wenn die Emphase deutlich abgenommen hat, kann dies nicht auf die kosmologischen Spekulationen auf pythagoreischer Grundlage beschränkt werden, die seit dem 17. Jahrhundert der Vergangenheit angehören, sondern gilt auch für die Gegenwart oder zumindest Teile von ihr. Mit dem Klang hat eine solche Theorie prinzipielle Schwierigkeiten, deren Ursache nicht in der mangelnden Offenheit oder Flexibilität der in ihr arbeitenden Wissenschaftler liegt.

Ich möchte der Frage von Musiktheorie und Klang im Folgenden in drei Abschnitten nachgehen: Nachdem ich etwas zu dem Theorietypus gesagt habe, von dem ich hier ausgehe (1.), wende ich mich der Frage zu, was in diesem Kontext eigentlich mit Klang gemeint ist oder gemeint sein kann (2.), um schließlich einiges über eine Musiktheorie zu sagen, die sich dem Klang als solchem zuwendet – was sie ja offensichtlich seit langem tut (3.). Dies sollte weder als Rekapitulation von seit langem bekannten Trivialitäten noch, was schlimmer wäre, als Belehrung durch einen Philosophen aufgefasst werden, der von oben herab über ein Fach urteilt, dem er nicht angehört und in dessen Arbeit im Einzelnen er nur sehr bedingt Einblick hat, sondern als Versuch, die sehr besondere Tatsache zu begreifen, dass es überhaupt Musiktheorie gegeben hat und gibt und was das heißt.

1. Was für eine Theorie?

In grundsätzlichen Selbstreflexionen der Musiktheorie lassen sich systematische nicht von historischen Fragen trennen. Wer sich der Geschichte dieses Gegenstandes versichern will, wird dabei auf die Frage gestoßen, als was dieser eigentlich verstanden und praktiziert wurde, wie diese Verständnisse zusammenhängen

und was dies für die heutige Praxis bedeutet; wer sich die Frage nach dem systematischen Status der Musiktheorie und ihren heutigen Möglichkeiten stellt, wird auf ihre Geschichte verwiesen. Die Frage, was die Musiktheorie ist, ist so immer mit derjenigen verflochten, was sie über die Jahrhunderte gewesen ist – was nicht bedeutet, dass die beiden Fragen nicht in deutlicher Spannung zueinander stünden. Wenn man nicht einem unhistorischen Verständnis von Wissenschaft anhängt (und wer tut das heute noch?) und wirklich grundsätzliche Fragen stellen will, ist diese Konstellation unvermeidlich. Die erste Beobachtung ist dabei für gewöhnlich die großer Heterogenität, wobei sich drei miteinander zusammenhängende, aber nicht identische Register von Differenzen unterscheiden lassen: unterschiedliche Ontologien, verschiedene Gegenstandsbereiche und unterschiedliche Ansprüche und Reichweiten.

a. Ontologie: Tobias Janz hält kurz und knapp fest: »Musiktheorie beginnt mit Ontologie.«² Damit kann nicht gemeint sein, dass die Musiktheorie sich in jedem Fall vorab des ontologischen Status ihres eigenen Gegenstandsbereichs versichert, dass sie also selbst Ontologie betreibt, sondern vielmehr, dass sie unweigerlich ein bestimmtes Vorverständnis dieses Gegenstandes und der Beschaffenheit der Welt als solcher hat, der ihr Handeln entscheidend prägt. Ob die Welt sich nach Zahlen ordnet oder physikalisch zu erforschen ist, ob die Musik Sprache oder Zeichensystem ist, führt zu je anderen theoretischen Grundausrichtungen. Dabei muss es, wie Janz bemerkt, durchaus nicht ein einziges geschlossenes ontologisches System sein, von dem ausgegangen wird, sondern unter Umständen eine bunte Mischung unterschiedlicher Vorstellungen; auch heute finden sich noch Reste der pythagoräischen Zahlenmetaphysik, deren ontologische Voraussetzungen längst passé sind.

b. Gegenstandsbereich: Carl Dahlhaus nennt als drei aufeinander folgende Paradigmen der Musiktheorie die antike Ontologie des Tonsystems, die musikalische Satzlehre und die klassisch-romantische Ästhetik des Kunstwerks.³ Gegenstand der Theorie wäre also einmal das System der Töne ohne Rücksicht auf ihre praktische Zusammenfügung, einmal die Regeln der Verfertigung musikalischer Formen und einmal die einzelnen Kunstwerke, und sie selbst wandelt sich von einer Art praktischer Metaphysik zu einer Handwerkslehre und schließlich zu einer mit ästhetischen Anteilen versetzten Analysepraxis. Es ist kein Zufall, dass Dahlhaus die physikalischen, physiologischen und wahrnehmungspsychologischen Grund-

² Janz 2010, 217.

³ Vgl. Dahlhaus 1984, 7.

lagen von Ton und Zusammenklang in dieser Reihe nicht erwähnt, auch wenn sie natürlich seit langem musiktheoretische Aufmerksamkeit erfahren haben; ich komme noch darauf zurück.

c. *Anspruch*: Dahlhaus beginnt seine *Geschichte der Musiktheorie im 19. und 20. Jahrhundert* mit dem Satz: »Der Begriff schwankt zwischen nüchterner oder auch bornierter Empirie und ausschweifender Spekulation, zwischen extremer Verengung und universalem Anspruch.«⁴ Das hat natürlich etwas mit den vorigen beiden Unterscheidungen zu tun, denn wenn die Musik ebenso ganzzahlig organisiert ist wie das Weltall, kann die Theorie gar nicht anders, als einen universalen Anspruch zu erheben. Aber auf der anderen Seite finden sich, wenn sie nicht vollständig als Produkt eines sich auch in Abwesenheit jeglichen Sinnes perpetuierenden Betriebs verstanden wird, auch in der borniertesten Empirie noch Spuren des Anspruchs, am Verständnis eines Bereichs menschlicher Artikulation zu arbeiten, der irgendwie bedeutsam ist und über den analytisch etwas Entscheidendes herausgefunden werden kann, das mehr als die Zerlegung eines Kaleidoskopbildes ist.

In jedem Fall geht es aber, unabhängig von Ontologie, Skopus und Zuschnitt des Gegenstandes und Anspruch der Theorie um Sinnphänomene und nicht bloße Naturvorkommnisse. Man kann diese Sinn dimension hochfahren bis zur extremen metaphorischen Aufladung der musikalischen Gefüge oder herunterfahren bis zum Anspruch, die Klänge ungefiltert als Naturphänomene zu hören,⁵ ohne dabei aber der Tatsache zu entkommen, dass aufgefasste Klanglichkeit Sinn ist. In diesem Sinne hatte Helmholtz in seiner Lehre von den Tonempfindungen zwischen seinen physikalischen und physiologischen Forschungen, die nur »Naturphänomene, die mit blinder Nothwendigkeit eintreten«⁶, behandeln, und ästhetischen Untersuchungen unterschieden, die den eigentlich musikalischen Bereich zum Gegenstand haben. Dass von den Pythagoräern bis Rameau und darüber hinaus gerade keine Trennung zwischen der Musik und einer recht unterschiedlich verstandenen und beschriebenen Natur, sondern deren enger Zusammenhang behauptet wurde, darf nicht als Widerspruch dazu verstanden werden. Der Punkt war vielmehr, dass die Natur selbst als Sinn erfahren und erforscht werden konnte, und zwar an der Musik. Dieser Sinn war auch bei Rameau noch an die

4 Ebd., 1.

5 So bekanntlich der Anspruch des mittleren und späten Cage; vgl. dazu kritisch Piekut 2013. Zur Metaphorizität auch scheinbar »rein« musikalischer Verhältnisse vgl. Thorau 2013.

6 Helmholtz 1863, 8.

Zahl gebunden: »Gerade in der Musik scheint uns die Natur das physische Prinzip jener reinen mathematischen Grundbegriffe zu zeigen, auf denen alle Wissenschaften sich bewegen [...].«⁷ Dieses Prinzip liegt in einer bestimmten Ordnung von Relationen und Proportionen, die ebenfalls keine bloßen Vorkommnisse sind, sondern rationale Strukturen von Naturverhältnissen.

Nun ist Rationalität ein Begriff, der in der Geschichte großen Wandlungen unterworfen war und gerade heute alles andere als unumstritten ist. ›Nous‹, ›logos‹, ›intellectus‹, ›ratio‹, Vernunft und Verstand sind nicht dasselbe, und heute kann keiner dieser Begriffe mehr unbefangen verwendet werden. Von einem ungebrochenen Vertrauen in die Vernunft kann keine Rede sein, auch nicht in der Musiktheorie. Dennoch scheint sie mir insofern etwas Besonderes, als ein grundsätzliches Vertrauen in die Rationalität der Verhältnisse, mit denen sie es zu tun hat, sozusagen in sie eingebaut ist, oder anders: die Voraussetzung ihrer Existenz darstellt. Diese Voraussetzung lässt sich auch so formulieren: Die Musik ist eine Ordnung bzw. ein Ensemble von unterschiedlichen Ordnungen und Ordnungstypen. Alle diese Ordnungen lassen sich aber analysieren und darüber hinaus verstehen. Die Analyse ist kein Selbstzweck, sondern erhellt etwas an der Sache und vertieft so das Verständnis, muss es aber andersherum auch voraussetzen. Das verständige Hören von Musik bringt sie nicht hervor, aber sie reichert es an, eröffnet neue Perspektiven und macht es sich selbst durchsichtig. Das ist ihr Versprechen.

Der Begriff der ›ratio‹ eignet sich besonders gut, um dies zu beschreiben. Das Wörterbuch verzeichnet hier eine derartige Menge an Bedeutungen, dass sie kaum mehr unter einen Hut zu bringen scheinen. Bringt man sie aber in eine bestimmte Ordnung und bezieht dies auf die Musik, so lesen sie sich wie ein musiktheoretischer Forschungsprozess: Sache, Verzeichnis, Rechnung, Verhältnis, Rechenschaft, Vernunft.⁸ Das ist mehr als eine Spielerei, denn es beschreibt eine bestimmte Auffassung des Gegenstandes als spezifischer, in sich gegliederter Sache, der mit einer intelligenten Kombination von quantitativen – zählenden und messenden – und qualitativen – verstehenden – Methoden beizukommen ist. Jan Philipp Spricks Zusammenfassung dessen, was in der Musiktheorie systematisch heißen kann, geht genau in diese Richtung, bezieht sich der Begriff doch

7 »C'est dans la Musique que la nature semble nous assigner le principe Phisique de ces premieres notions purement Mathématiques sur lesquelles roulent toute les Sciences [...].« (Rameau 1750, vi, Übersetzung vom Verfasser.)

8 <http://de.pons.com/übersetzung?q=ratio&l=dela&in=&lf=de> (10.9.2018).

»zum einen auf die Ordnung und Kategorisierung des musikalischen Materials und der möglichen musikalischen Beziehungen, Strukturprinzipien etc., zum anderen auf den jeweiligen musikalischen Text als funktionales und/oder semantisches System«⁹. Dieses Verständnis ist unabhängig davon, ob die Theorie als Metaphysik, als dann doch eher theorieferne Handwerkslehre oder als Wissenschaft verstanden wird, und es kann nicht einfach als reduzierte Form der Rationalität denunziert werden.

Dahlhaus spricht nicht von der Rationalität der Musiktheorie, bringt aber immer wieder den Begriff des Irrationalen als Gegenbild ins Spiel. Irrational sind ihm Genie- und Gefühlsästhetik, aber auch unkontrollierbare und -analysierbare kommunikative Verhältnisse. Im Zusammenhang mit dem Topos vom Zerfall des Werkbegriffs, dem er immer sehr skeptisch gegenüberstand, schreibt er: »Theorie ist erst möglich, wenn man zugesteht, dass von der Notation oder deren akustischem Äquivalent ein musikalischer Sinnzusammenhang ablesbar ist, dessen Konstituierung nicht einer irrationalen Kommunikation überlassen bleibt, sondern an Bedingungen geknüpft ist, die sich hermeneutisch, durch eine ›Kunstlehre des Verstehens‹, bestimmen lassen, also den Begriff des Kontextes und damit den des geschlossenen Werkes voraussetzen.«¹⁰ Lassen wir die Frage nach der Geschlossenheit des Werks einmal beiseite, so geht es doch um die Anwesenheit von Struktur, Ordnung und Sinn. Diese werden eingefasst von einem bloßen Messen und Rechnen, dem keine perzeptive Nachvollziehbarkeit entspricht, auf der einen, und einer Hermeneutik, die über diese Nachvollziehbarkeit hinaus auf inhaltliches Verstehen aus ist, auf der anderen Seite.

Von hier aus können wir Klang in die Reihe des Irrationalen einfügen. Jene Logik der Klänge, die Schönberg am Ende der *Harmonielehre* anvisiert hat, hat es als solche nie gegeben. Das bedeutet natürlich nicht, dass man nicht auch mit Klanglichkeit und Klangfarben komponieren kann; Schönbergs eigenes drittes der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 ist das naheliegendste Beispiel. Lukas Haselböck spricht hier treffend von einer »Auffassung der Klangfarbe als in alle kompositorischen Bereiche eingreifendes Interferenzphänomen«¹¹, wo es aber eigentlich um mehr, nämlich um eine feststellbare Rationalität der Klangverhältnisse gehen sollte. In Schönbergs Worten:

9 Sprick 2010, 151.

10 Dahlhaus 1984, 137.

11 Haselböck 2013, 142.

Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muß es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt.¹²

Für die angesprochene Kontinuität zwischen Klangfarbe und Tonhöhe gilt dabei das Gleiche wie für die zwischen Tonhöhe und Tondauer, die Stockhausen fast fünfzig Jahre später festgehalten hat: Sie ist im Prinzip richtig, musikalisch aber kaum plausibel zu machen.¹³ Klang ist nicht auf diese Weise zu rationalisieren und damit aus dieser Perspektive nicht theoriefähig.

2. Welcher Klang?

Nun ist auch der Begriff des Klangs alles andere als eindeutig; so können etwa Töne als Typus von Klängen gelten, und man kann sagen, dass mit der harmonischen Tonalität die komplexe Klanglichkeit des Akkords an die Stelle des in strukturellen Verhältnissen stehenden einzelnen Tones getreten ist. Das meint etwa Eggebrecht, wenn er schreibt, im 18. Jahrhundert sei der Ton »im Klang verloren gegangen«¹⁴. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist Klang (nicht nur) ausgehend von der elektronischen Musik bisweilen zu einer eigenständigen Kategorie geworden. Er ist selbst dasjenige, an dem die kompositorische Gestaltung ansetzt – nicht mehr an etwas, sondern selbst etwas, wie man es vielleicht formulieren könnte.¹⁵ Auch kann man natürlich nicht sagen, dass Klang in der klassischen Musiktheorie überhaupt nicht vorgekommen ist – die Instrumentationslehre ist eine Lehre der Gestaltung von Klanglichkeit. Man wird aber kaum bestreiten können, dass sie es an Strenge kaum mit der Formenlehre aufnehmen kann.

Wovon ich ausgehen möchte, ist Klang als eben das, was von einer auf Relationen und Strukturen setzenden Theorie systematisch ausgeblendet wird. Diese Ausblendung ist kein Betriebsunfall, den man schlicht korrigieren könnte, son-

12 Schönberg 2005, 503.

13 Stockhausen 1963a, 99f.

14 Eggebrecht 1977, 32.

15 Vgl. dazu Utz 2016.

dern für sie konstitutiv. Die in den vergangenen Jahren vielfach beklagte »Klangvergessenheit« der Musiktheorie (und auch der Musikwissenschaft) wurde unter anderem auf die griechische Fixierung auf Zahlenverhältnisse und Geringschätzung der musikalischen Praxis – man denke an Platons Spott über »jene Guten, welche die Saiten ängstigen und quälen und auf den Wirbeln spannen«¹⁶ – und, für unsere Zeit, auf die Notation zurückgeführt, in der die Unterscheidung zwischen den »zentralen« und »peripheren« Toneigenschaften festgeschrieben ist.¹⁷ Mit dem Klang wird so auch die Tatsache des Erklingens, die Situation der Musik und ihre Ereignishaftigkeit ausgeblendet und sie wird, so die Klage, auf eine dürre Struktur reduziert – während sich mit dem Klang das Versprechen des kaum beschränkten Reichtums, der Unmittelbarkeit und Wirklichkeit verbindet.¹⁸ Die Frage ist vor allem, ob es hilft, dies zu beklagen, wenn es konstitutiv für den Typ Theorie ist, der sich trotz aller Wandlungen als Musiktheorie durchgehalten hat.

Um dies zu beschreiben, kann die Aristotelische Unterscheidung von Form und Stoff oder Materie produktiv gemacht werden.¹⁹ Das ist nicht so zu verstehen, als sollten Musiktheorie und musikalische Praxis damit auf das traditionelle Verständnis festgelegt werden, nach dem Klang ausschließlich als Residuum oder Träger struktureller Verhältnisse aufgefasst wird. Trotzdem bietet sich die Form-Materie-Differenz als Ausgangspunkt an, da von ihr aus die Schwierigkeiten markiert werden können, denen sich die Musiktheorie angesichts von Verhältnissen gegenüber sieht, in denen Klang eine andere Position einnimmt und selbst als formbildend auftritt.

Mit dieser Differenz haben wir eine der wirkmächtigsten von Aristoteles' begrifflichen Unterscheidungen vor uns, die sich gegenüber ihrer ursprünglichen Fassung weitgehend verselbständigt hat und in dieser Gestalt nicht erst im 20. Jahrhundert einer grundlegenden Kritik ausgesetzt war. Die Welt, die Dinge, die Erscheinungen und die Wahrnehmung, so die Kritik, sind nicht aus Stoff und Form zusammengesetzt, und es gibt formlose Materie so wenig, wie es immaterielle Formen gibt. Nun entspricht dies genau dem, was Aristoteles selbst sagt, auf den wir daher zurückgehen können.

16 Platon 1971, 531b.

17 Bei Handschin, von dem diese Unterscheidung stammt, war allerdings selbst die Dauer den peripheren Eigenschaften zugeordnet: vgl. Handschin 1948, 1f.

18 Vgl. etwa Voegelin 2010.

19 Tobias Janz greift an dieser Stelle zur Luhmannschen Unterscheidung von Form und Medium, was aufs Ganze gesehen sicher weiterführt (vgl. Janz 2006, 13ff.). An dieser Stelle erscheint mir Aristoteles dennoch treffender.

Die Unterscheidung von Stoff und Form ist ausgehend von alltäglichen Phänomenen gebildet und von vornherein analytisch und relational gedacht. Die Grundfigur lautet: Etwas ist Materie von etwas, und zwar bezogen auf dessen Form. Den Ausgangspunkt auch für die Untersuchung von Naturerscheinungen spielt dabei offensichtlich das Herstellen von Gegenständen bzw. die Betrachtung hergestellter Gegenstände. Dieser Ausgangspunkt spiegelt sich bereits in der Wahl des Wortes wieder: Als Gegenbegriff von Form – dem von Platon übernommenen ›eidos‹ – greift Aristoteles zum Wort für Holz oder Wald, ›hyle‹, womit bereits der Kontext kulturellen Herstellens aufgerufen ist. Holz ist eins der Materialien par excellence: Aus ihm können Häuser und Schiffe ebenso gefertigt werden wie Gegenstände des täglichen Gebrauchs oder Musikinstrumente. Dabei liegt dieser Stoff nicht einfach vor, sondern ist selbst das Produkt menschlicher Tätigkeit: An selbst schon geformten Gegenständen wird eine entqualifizierende, homogenisierende Arbeit vollzogen, die aus den unterschiedlich gewachsenen Bäumen einen Werkstoff macht, der dann in neue Formen gebracht werden kann. Oder auch, in Lachenmanns Worten: »das Holzmöbel als kaputter Baum«²⁰. In der *Physik* heißt es dementsprechend: »In den handwerklichen Zusammenhängen stellen wir selbst den Stoff her um des Werkes willen [...]«²¹

Aus der Perspektive des Tischlers ist das Holz Material, also einer jener bereits vorbereiteten Stoffe, der nun in eine bestimmte Form *gebracht* werden soll – das entspricht in etwa der Situation der Instrumentalistin, deren Instrument und körperliche Abrichtung den Ton als streng kontrollierten Klang für die Formung vorbereitet haben. Aus der Perspektive des nachträglich reflektierenden Philosophen (oder Musiktheoretikers), der diese Unterscheidung endgültig festschreibt, ist Holz bzw. Klang Materie bezogen auf eine *bestehende* Form und unterscheidet sich darin nicht prinzipiell von etwas Natürlichem. Diese Unterscheidung lässt sich an jedem Gegenstand vollziehen, denn »alles, was entsteht, muß teilbar sein, und es muß das eine dies, das andere das sein, ich meine das eine Stoff, das andere Form«²², ohne dass man die beiden jemals real, sozusagen materialiter sondern könnte.

Entscheidend ist die konsequent relationale Fassung des Begriffs: Von Stoff kann immer nur konkret bezogen auf eine Form die Rede sein, als dasjenige, in oder an dem jene Form sich realisiert. Auch der Klang ist nicht an sich Materie,

20 Lachenmann 2004d, 88.

21 Aristoteles 1987, 194b.

22 Aristoteles 1991, 1033b.

sondern nur bezogen auf den rein strukturell gedachten Ton, ebenso sehr könnte er aber in Bezug auf seine eigene Beschaffenheit – Qualität oder Geformtheit – angesehen werden. Also: Materie ist in erster Linie das, was jeweils nicht Form ist oder, genauer, im Kontext einer bestimmten Betrachtungsweise nicht als Form *gilt*. Ihre Beschaffenheit ist durchaus wahrnehmbar, wird aber eben nicht als Form aufgefasst, sondern im Hinblick auf Intensität, Schwere, Wucht, Widerständigkeit, taktile Qualitäten o.ä. Man kann diese Unterscheidung nicht *nicht* treffen, aber man kann sie *anders* treffen.

Bei Umberto Eco findet sich eine zeichentheoretische Formulierung dieser Denkfigur, wenn er den »physischen Aspekt des Signals« als »Material des Signifikanten« beschreibt.²³ Da dieses Material kein gestaltloser Urstoff ist, kann es gerade im Bereich der Kunst selbst relevant werden: »[H]ier wird auch die materielle Konsistenz des Signifikanten zu einem Feld weiterer Segmentierung.«²⁴ Ausgehend vom relationalen Verständnis der Unterscheidung könnte man sagen, dass hier die Grenze zwischen Form und Materie verschoben wird, ohne dass aber das Ganze in eine nun stofflose Form aufgehoben werden könnte. Eco ist hier eher enthusiastisch: »Tonnuancen, Farbintensität, Konsistenz des Materials, taktile Empfindungen, synästhetische Assoziationen, alle sogenannten ›suprasegmentalen‹ oder ›musikalischen‹ Merkmale, die auch im sprachlichen Ausdruck wirksam sind, die ganze Reihe der unteren Kommunikationsebenen; das alles wird jetzt analysiert und definiert.«²⁵ Auch wenn so noch einmal deutlich daran erinnert werden kann, dass jede Formauffassung spezifisch und insofern veränderbar ist, sind doch gleichzeitig die Grenzen dieser Veränderung nicht weniger deutlich.

Entsprechendes gilt für den Klang als Materie tonaler Strukturen: Er hat Aspekte, die sich als Form beschreiben, fassen und kultivieren lassen. Manche dieser Aspekte lassen sich darüber hinaus in Relationen bringen, die sich regeln, beschreiben und klar auffassen lassen. Aber weder das eine noch das andere gilt für alle seine Dimensionen, und vor allem gilt es nicht in einer Weise, die den verstehbaren Strukturen der Töne und ihrer Zusammenhänge analog ist. In der heroischen Zeit der elektronischen Musik, als die Klangsynthese die vollständige Kontrolle des letzten musikalischen Parameters oder besser: die Parametrisierung des Klanges als letztem Bereich, der sich dem bis dahin widersetzt hatte, zu bieten versprach, formulierte Stockhausen: »Materialstruktur und Werkstruktur sollen

23 Eco 1987, 354.

24 Ebd.

25 Ebd., 356.

eins sein.«²⁶ Letztlich bedeutet das, dass die Unterscheidung als solche keinen Sinn mehr hat und überhaupt nicht mehr von Material gesprochen werden kann, da Struktur und Kontrolle vollständig triumphiert haben. Die Frage bleibt, ob sich dies in der Auffassung spiegelt und ob sich hier nicht doch wieder der Eindruck einer Materie einstellt, an der Formung stattfindet und die selbst anders, nämlich weiterhin im Hinblick auf ihre Taktilität, ihre synästhetischen Assoziationen etc. wahrgenommen wird. Die Unterscheidung, an deren Abschaffung der Komponist arbeitet, würde sich so für Hörer*innen auf neue Weise wieder einstellen.

Damit ist auch die für unseren Zusammenhang entscheidende Frage verbunden, auf welche Weise sich dies noch musiktheoretisch fassen lässt. Man könnte meinen, dass die Klangsynthese mit den Analysen und Berechnungen, auf denen sie basiert, selbst schon eine Form der Theorie voraussetzt oder gar verkörpert, an die die akademische Musiktheorie nur noch anzuschließen bräuchte. Ihr Versprechen auf Nachvollziehbarkeit und perzeptive Plausibilität wird sie so aber kaum halten können – die Analyse der Formen des Erklingenden und diejenige seiner physikalischen und informationstheoretischen Voraussetzungen fallen hier keinesfalls zusammen. Wie also soll die Theorie mit dem Klang umgehen?

3. Musiktheorie und Klang

Was auch immer die Musiktheorie tut, wenn sie sich dem Klang zuwendet, sie wird zu einem anderen Typ Theorie werden müssen bzw. sie ist dazu bereits geworden. Eine erste Variante wäre die, mit technischen Mitteln den Klang als physikalisches Ereignis zu analysieren. Man könnte sagen, dass eine Spektralanalyse, wenn sie nicht aus der Perspektive der Akustikerin, sondern der der Musikerin oder Musiktheoretikerin durchgeführt wird, die Klangmaterie als Form beschreibbar machen will – dass es gerade die *Form* der Schwingung ist, die die spezifische Klangfarbe ausmacht, stiftet eine schiefe, aber verführerische Analogie. Aber was für eine Art Analyse ist das und was für eine Form ergibt sie?

Bezugnehmend auf die Unterscheidung zwischen Vorkommnis und Sinn könnte man darauf insistieren, dass es sich hier um eine Analyse der physikalischen Grundlagen musikalischer Gestaltung handelt, die aber das eigentlich Musikalische gar nicht in den Blick bekommt. Nun ist dieser Einwand offensichtlich etwas heikel, weil er leicht in eine dogmatisch-konservative Richtung gehen kann, weil

²⁶ Stockhausen 1963b, 141.

er einem beträchtlichen Teil der zeitgenössischen Musikproduktion seine Relevanz oder Legitimität abzusprechen scheint. Die scharfe Grenze zwischen bloßem Ereignis und Sinn ist immer wieder dazu verwendet worden, bestimmte musikalische Ansätze als sinnlos zu diffamieren, indem die Möglichkeit musikalischen Sinns ausschließlich auf die harmonische Tonalität oder doch zumindest auf Töne und ihre Beziehungen beschränkt wurde.

Es ist hoffentlich klar, dass eine solche normative Wendung nicht im Sinne dessen ist, worum es mir hier geht. Sinnvoll ist der Einwand, insofern er sich nicht auf die Möglichkeiten musikalischer Gestaltung, sondern auf die der theoretischen Analyse bezieht. Mathematische Beschreibbarkeit ist nicht gleichbedeutend mit der Feststellung einer Struktur, die für einen Hörer sinnvoll aufgefasst werden kann, für einen emphatischen Begriff von Rationalität müssten Rechnen und Verstehen aber zusammenkommen. Es mag sein, dass die Ergebnisse einer Spektralanalyse bestimmte Beobachtungen und Beschreibungen stützen und differenzieren helfen; genauso möglich ist es aber, dass sie weder mit den gestalterischen Vorstellungen und Intuitionen der Komponistin noch mit dem beziehenden Auffassen der Hörerinnen auch nur das Geringste zu tun haben und dass sie es auch in keiner Weise erhellen.

Dass das analysierbare Spektrum eines Klangs musikalisch sinnvoll ist, wäre erst zu zeigen, und dieser Aufweis kann nicht selbst in Form einer physikalischen Analyse und mathematischen Berechnung stattfinden. Dass solche Analysen Ausgangspunkt kompositorischer Anstrengungen sein können, die Klangformen und Beziehungen explizit machen, gestalten und so tatsächlich musikalischen Sinn *schaffen* (nicht *finden*), ist eine andere Frage. Sie werden aber nicht an der Richtigkeit ihrer Berechnungen, sondern an der Plausibilität ihrer Ergebnisse gemessen, die dann wiederum theoretisch aufgearbeitet werden können. Eco hatte von Analyse und Definition gesprochen, und die Crux scheint mir hier bei letzterer zu liegen. Definition erschöpft sich nicht in Zergliederung und Messung, sondern ist eine Form des Verfügbarmachens; sie legt Elemente fest, auf die zurückgekommen und mit denen gearbeitet werden kann. Diese Definition ergibt sich aber nicht aus der Analyse selbst, sondern verlangt den kategorisierenden, ordnenden Eingriff.

Dass rein mathematische Analysemodelle ein Problem sind, zeigt sich nicht nur in der Spektralanalyse, sondern auch in Versuchen der Aufarbeitung tonaler Verhältnisse mit mathematischen Mitteln. Ich nehme ein Beispiel aus der ersten Ausgabe dieser Zeitschrift: »Der Tonraum unseres Modells – auch bekannt als *Anti-de-Sitter-Raum* adS_3 – besitzt eine natürliche Metrik (im Sinne der pseudo-

riemannschen Geometrie), die ähnlich der Lorentz-Metrik in der allgemeinen Relativitätstheorie entartet und die konstante Krümmung -1 hat.«²⁷ Wenn ich das als begrenzt mathematisch gebildeter Philosoph nicht verstehe, kann das mein persönliches Problem sein: Es kann eben nicht jeder ohne die entsprechende Vorbildung alles verstehen. Mir scheint aber deutlich, dass sich eine solche Analyse so weit vom Ziel entfernt hat, musikalische Verhältnisse durchsichtig und den Hörerinnen verstehbar zu machen, dass sie ein anderes Feld bespielt als das traditioneller Musiktheorie.

Nichts prinzipiell anderes gilt von einer physiologischen oder neurowissenschaftlichen Untersuchung der Klangverarbeitung, die sich nicht der Frage nach den spezifischen Qualitäten des Hörens stellt. Wo es schließlich um letztere geht, wird in der Diskussion vielfach der Begriff der Qualia verwendet, der ebenfalls nicht unproblematisch ist. Die Diskussion um Qualia stammt aus der analytischen Philosophie des Geistes und dreht sich um die Frage, ob es so etwas wie phänomenale Erlebnisse überhaupt gibt, ob sie letztlich auf hirnpfysiologische Vorgänge reduziert werden können oder wie sie mit diesen zusammenhängen. Qualia sind einzelnen beobachtbaren Vorgängen hypothetisch zugeordnete phänomenale Qualitäten, Sinn- und Erfahrungsatome als versprengte Reste einer zwischen physikalischen Ereignissen und physiologischen Vorgängen zerriebenen Erfahrung. Ein prominentes Beispiel ist die traditionsreiche »Rotempfindung«, die als Postulat einer physiologischen Theorie mit der tatsächlichen Erfahrung roter Gegenstände in der Welt fast nichts mehr zu tun hat.

In der Musiktheorie ist von Qualia allerdings nicht nur im Zusammenhang mit Klang, sondern ebenso mit Struktur die Rede, etwa in Steven Rings' Tonalitätstheorie.²⁸ Ein Quale wäre auch die nach Auflösung drängende Dissonanz, bei der sich Struktur und Erfahrung überhaupt nicht voneinander trennen lassen. Sie ist eine musikalisch-strukturelle Tatsache, die aber ihren Sinn als solche nur durch die Eigenschaft des Drängenden bekommt, das nur schlecht als rein struktureller Sachverhalt zu beschreiben ist. Umgekehrt ist sie auch kein bloßes subjektives Erlebnis, sondern ein Moment der sich ereignenden und als solche aufgefassten Struktur. Die Rede von Qualia suggeriert dabei, es wären psychische Einzelmomente an einer ansonsten objektivistisch beschriebenen Struktur festzumachen, während man die Lage vielleicht besser als Wechsel von einer Ordnung in eine andere verstehen sollte, die beide unabhängig voneinander nicht verständlich sind.

27 Noll u. Nestke 2003, 107.

28 Vgl. Rings 2011, 41f.

Wirklich schwierig wird es aber in dem Moment, wo es um die phänomenale Qualität eines klanglichen Ereignisses geht, die gerade nicht aus strukturellen Zusammenhängen erklärbar ist und diese umgekehrt erhellt, sondern als spezifische Qualität des Einzelnen erscheint, als jene Materie musiktheoretischer Form, die bisweilen emphatisch als auditive Realität schlechthin verstanden wurde. Physikalische Analysen helfen hier nicht weiter, sondern man wird auf die Wahrnehmung zurückgreifen müssen, die allerdings, wie Christian Utz betont, »nicht in Isolation von poetologischen und performativen Dimensionen von Klang und Musik begreifbar [ist], da sie stets in einem diskursiven kulturellen Raum situiert ist«²⁹. Damit sind wir denkbar weit von den Qualia als Qualitätsatomen, aber auch vom Klang als unbegreifbare Materie der musikalischen Form entfernt. Dieser zutiefst kulturell und diskursiv imprägnierte Klang kann sehr wohl erforscht werden, aber er ist nicht rational im oben skizzierten Sinne. Er ist nicht das Andere der Musiktheorie, sondern gehört einer anderen Ordnung an und muss mit anderen Mitteln aufgearbeitet werden.

Abschließend möchte ich auf drei Beispiele eingehen, die die Herausforderungen des Klangs auf ganz unterschiedliche Weise verkörpern und aus denen sich unterschiedliche methodische Folgerungen ziehen lassen. Das erste von ihnen ist ein etablierter und mittlerweile eher übertheoretisierter Ansatz, nämlich Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale* und seine eigenen Ausführungen dazu. Lachenmanns Stücke kommen der Analyse insofern entgegen, als sie zwar mit Klängen diesseits der Töne arbeiten, dies aber strukturell tun und sich zumindest insofern in einem recht klassischen Rahmen bewegen. Dafür wird an ihnen aber das Problem der Vermittlung von Klang und Struktur besonders deutlich. Lachenmann in einer Podiumsdiskussion: »Aber was ist, wenn es kein solches vorab erkennbares Dach gibt, weil ich völlig Heterogenes zusammenführe, z.B. ein Pizzicato, einen gepressten Klang und dazu noch eine Dampfhupe? Per Gedächtnis höre ich nun ein Arpeggio dieser drei verschiedenen Elemente – einfach deshalb, weil sie aufeinander folgen.«³⁰ Schönbergs Frage einer Logik der Klangfarbe wird hier insofern verschoben, als diese nicht gesucht oder vorausgesetzt, sondern durch die strukturelle Zusammenstellung postuliert wird. Den Hörerinnen wie den Analysierenden stellt sich dann aber die Frage, was für Relationen das hier eigentlich sind, und weitergehend, was überhaupt ein plausibles Verhältnis von Klängen ist. Was bei der Quinte oder auch beim Tritonus sofort

29 Utz 2016, 36.

30 Lachenmann u. a. 2008, 22.

evident erschien, ist beim Verhältnis eines Rauschens zu einem Knarren vollkommen unklar und für die Theorie weitgehend opak.

Das heißt wie auch in allen anderen Fällen natürlich nicht, dass Theorie als solche hier vor der absoluten qualitativen Spezifität und Individualität, einer Art akustischer *haecceitas*, kapitulieren müsste. Sie muss aber zu anderen Mitteln greifen als die der Analyse von Strukturen in ihrer eigentümlichen Rationalität. Lachenmanns eigenen Ausführungen halten sich hier in der Mitte: Auf der einen Seite versucht er in seinem klassischen Aufsatz zu Klangtypen der Neuen Musik, Klang als Form zu beschreiben und so der Analyse verfügbar zu machen, bis »es keinen Dualismus mehr gibt zwischen ›Klang‹ und ›Form‹«³¹, auf der anderen Seite führt er mit dem Begriff der Aura ein Konzept ein, das sich nicht in Formkategorien fassen lässt und auch nicht in der konkreten sinnlichen oder physikalischen Beschaffenheit des Klangs aufgeht.³²

Zu ersterem ließe sich einwenden, dass Stoff und Form keine Dualität bilden, sondern ein Verhältnis der Komplementarität; aber das trifft Lachenmanns Punkt nicht wirklich. Als Idealbild bringt er den Typus des »Strukturklangs« ins Spiel: eine vollständige Vermittlung von Klang und Struktur, die als ein einziger, differenzierter, zeitlich artikulierter Klang zu begreifen ist. Dabei schlägt er sich allerdings deutlich auf die Seite der Struktur, wenn die klanglichen Details »Funktionen einer Ordnung und Glieder präziser An-Ordnungen« sein und »als solche einen unmittelbar wirksamen Reichtum von Verwandtschafts- und abgestuften Kontrastbeziehungen untereinander entfalten«³³ sollen. Bei aller Präzision bleibt aber die Beschreibung und Analyse derartiger Ordnungen und Beziehungen angewiesen auf ein deskriptives Vokabular, das nicht ohne Anmutungen, Wahrnehmungserfahrungen und Metaphern auskommt, und das gilt nicht nur für Texturen, die Lachenmann scharf von Strukturen abgegrenzt wissen möchte. Ligetis Formulierungen zu Stockhausens *Gruppen*, die zwar ihre eigene, dem Gegenstand angemessene Präzision haben, aber wenig mit traditioneller Musiktheorie zu tun haben, sind ein Beispiel für eine Art des Sprechens, auf die man nicht ganz verzichten können: »Ein gallertartig dichtes, weiches und sensibles Material lässt sich vom zugespitzt-zerhackten nach Belieben durchbohren.«³⁴

31 Lachenmann 2004a, 20. Noch stärker: »Klang [...] ist eine Struktur Erfahrung [...]« (Lachenmann 2004c, 75).

32 Vgl. Lachenmann 2004b, 46.

33 Lachenmann 2004a, 18.

34 Ligeti 2007, 98.

Der Fall der Aura als historisch-kultureller Resonanzraum von Klängen und Klangverbindungen geht darüber noch hinaus; hier ist es unvermeidlich, in eine eher kulturhistorische und kulturwissenschaftliche Betrachtung überzugehen, die die Assoziationsräume bestimmter Klänge, ihre Herkunft und Geschichte und damit immer auch ihre Bindung an bestimmte historische und gesellschaftliche Konstellationen untersucht. Damit verlässt man natürlich nicht den Bereich der Rationalität als solcher, wohl aber denjenigen der als solchen intelligiblen Strukturen.

Mein zweites Beispiel ist Bob Dylan, bei dem Klang sich vor allem auf die Stimme bezieht – womit ein großes Thema der letzten Jahre angesprochen ist, an dem sich der Topos der spezifischen Klanglichkeit bündelt, die mit Körperlichkeit, Materialität und Individualität zusammengebracht wird und sich dem analytischen Zugriff entzieht.³⁵ Die Literaturen zu Dylan und Stimme sind uferlos, weniger die zu Dylans Stimme aus musikwissenschaftlicher und/oder -theoretischer Perspektive. Ein interessantes Beispiel stammt noch einmal von Steve Rings, der sich mit der Geschichte der Performance des Stück *It's alright Ma, I'm only bleeding* auseinandersetzt. Die Stimme spielt dabei natürlich eine Rolle, im Mittelpunkt stehen aber Fragen der Melodie, Phrasierung und Instrumentierung. An einer Stelle nimmt Rings eine Formalisierung und entsprechende Notation von Dylans Stimmklängen vor: Unterschieden werden »Dylan's ›core timbre‹, which at this stage is gravelly and nasal, with a pronounced ›fatness‹ toward the bass register«, »the coarse growl that is a prominent feature of the late voice«, »a nasal break«, »a curiously clipped ›hoot‹« und »a warble«.³⁶ ›Schotterartig‹, ›ein eigenartig abgeschnittenes Heulen‹ und ›ein Trillern‹ sind, wenn auch sehr ungewöhnlich, doch treffende Beschreibungen, aber das Versprechen, das sich mit ihrer Formalisierung verbindet – das Festhalten operationalisierbarer Relationen –, wird nicht eingelöst und kann nicht eingelöst werden.

Noch mehr als im Fall von Lachenmanns Klängen ist der Übergang in eine andere Form von Theorie hier unausweichlich. Das Problem ist dabei gar nicht so sehr die Tatsache, dass es eine solche Theorie oder vielmehr: eine ganze Palette unterschiedlicher theoretischer Zugänge geben muss, sondern eher der Zusammenhang zwischen beiden. Die meisten Texte zu Dylan sind erzählend, kulturwissenschaftlich oder beschäftigen sich mit seinen Texten; in den Auseinandersetzungen mit seiner Stimme finden sich meisterhafte Beschreibungen wie die

35 Vgl. etwa Kolesch u. Krämer 2006.

36 Rings 2013, § 73.

von Greil Marcus, die aber nur sehr selten in Verbindung musiktheoretischer Kompetenz auftauchen. Richard Kleins Buch ist hier eins der wenigen deutschsprachigen Beispiele.³⁷ Der Zusammenhang der verschiedenen methodischen Zugänge lässt sich dabei nicht vorab regeln, sondern muss in Fühlung mit dem Gegenstand immer wieder neu hergestellt und plausibel gemacht werden. Dass es immer wieder zu einem, mit Steven Rings' Worten, »grinding of conceptual gears in the transition from the music-theoretical to the critical-theoretical«³⁸ kommen wird, ist unvermeidbar.

Die Rede von einem »grinding of gears« bringt mich auf etwas grobe Weise zu meinem letzten Beispiel, das ebenfalls aus der Popmusik stammt: die Band Sonic Youth. Sie kann hier eher als Beispiel für eine Musikrichtung stehen, aus der sie aber durch ihre Reflektiertheit und ihre Offenheit auch für Neue Musik heraushebt. Hier soll es nur um eine Dimension gehen, die bisher noch nicht thematisiert wurde, die aber für die Rockmusik absolut zentral ist: die körperliche Dimension des Klangs, bei der sich die spezifische Klanglichkeit mit dem Schalldruck verbindet. Es kann nicht ignoriert werden, dass diese Musik *laut* ist und dass die Lautstärke das Klangbild von elektrischen Gitarren und Schlagzeug entscheidend prägt. Die Differenziertheit der Gitarrenklänge bei Sonic Youth findet in einer Klangmauer statt, die die Körper der Hörerinnen durchdringt und deren Formen daher buchstäblich am eigenen Leibe erfahren werden.³⁹

Auch wenn die distanzierte Beobachtungsperspektive hier endgültig an ihre Grenzen kommt, wird die Theorie sich doch nicht im Evozieren und Nacherzählen von Intensitätserfahrungen erschöpfen können. Stattdessen müsste es darum gehen, eine Form der theoretischen Aufarbeitung zu kultivieren, die sich zwischen Beschreibung, kulturwissenschaftlich informierter Interpretation und musikalischer Analyse bewegt. Ein wichtiger Teil dieser Anstrengung ist Arbeit an der Sprache, ihren Möglichkeiten und der Präzision ihres Ausdrucks, die mit strenger Analyse fast nichts mehr zu tun hat.

Um zum Schluss auf den Anfang zurückzukommen: Wenn Musiktheorie keine Theorie, sondern ein ganzes Ensemble von unterschiedlichen theoretischen Zugängen und Methoden ist, stellt der verlangte Methodenpluralismus für sie kein Problem dar. In diesem Sinne bemerkt Christopher Hasty: »music theory as a sub-discipline is free to move beyond questions of ›the notes‹ and indeed to ques-

37 Vgl. Klein 2006.

38 Rings 2015, 666.

39 Vgl. Grüny 2014, 336ff.; zu Sonic Youths Beziehung zur Neuen Musik vgl. Janz 2014, 515f.

tion concepts of fixed structure represented by notation and thus to join others in addressing questions of musical meaning, communication, and performance«⁴⁰. Das ist eine erfreulich liberale Haltung; die Frage ist nur, wie von ihr aus die Frage nach der Kontinuität der Disziplin und dem geteilten Verständnis ihres Gegenstands beantwortet werden kann. Das hängt damit natürlich eng mit der Frage der akademischen Verankerung und Abgrenzung zusammen, die ich hier gar nicht thematisiert habe.

Ich habe Musiktheorie hier recht eng als rationale, analytische Auseinandersetzung mit Strukturen und Relationen beschrieben. Das sollte natürlich nicht als normative Festlegung verstanden werden. Vielleicht hat es mehr mit dem Erstaunen des Außenstehenden darüber zu tun, dass es eine solche Theorie überhaupt geben kann. Sie an ihr Versprechen der Rationalität zu erinnern heißt, sie auf eine Erhellung des Hörbaren, auf eine Exposition von musikalischem Sinn zu verpflichten. Im Klang ist sie damit konfrontiert, dass ihr struktureller Sinn nicht der einzige ist und dass ihr Typ Rationalität andere neben sich hat, die nicht so streng und präzise sind, dafür aber reicher an Bedeutungen. Den Klang zur Materie der analysierten Formen zu machen, muss kein Problem sein, denn eine solche Zuordnung liegt auf dem Grund jeder Theorie, wenn auch meist nicht so eindeutig und radikal. Es wäre dann ein Problem, wenn sich die Musiktheorie dessen nicht bewusst wäre und den Dialog mit jenen anderen Formen musikalischer Rationalität verweigerte, was sie längst nicht mehr tut. Dahlhaus' »Kunstlehre des Verstehens« müsste zu einem Ensemble unterschiedlicher Lehren in verschiedenen Konstellationen werden. Ob dies innerhalb ihrer disziplinären Grenzen geschieht oder nicht, ist am Ende egal.

»Wer wagt hier Theorie zu fordern!«⁴¹, schreibt Schönberg im Zusammenhang mit seinem Postulat einer Logik der Klangfarben, bei dem die geniale Sensibilität des Komponisten über die kalte Zergliederung des Theoretikers gestellt wird. Ich würde sagen, Theorie kann in jedem Bereich und für jede Dimension der Musik gefordert und praktiziert werden – die Frage ist nur was für eine.

40 Hasty 2010, 199.

41 Schönberg 2005, 504.

Literatur

- Aristoteles (1987), *Physik, Erster Halbband*, Hamburg: Meiner.
- Aristoteles (1991), *Metaphysik, Zweiter Halbband*, Hamburg: Meiner.
- da Vinci, Leonardo (1990), *Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei*, München: Schirmer/Mosel.
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Erster Teil: Grundzüge einer Systematik* (= Geschichte der Musiktheorie Bd. 10), Darmstadt: WBG.
- Eco, Umberto (1987), *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Fink.
- Eggebrecht, Hans (1977), *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Handschin, Jacques (1948), *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis 1948.
- Haselböck, Lukas (2013), »Zur Klangfarbenlogik bei Schönberg, Grisey und Murail«, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 137–162.
- Hasty, Christopher (2010), »If Music is Ongoing Experience, What Might Music Theory Be? A Suggestion from the Drastic«, *ZGMTH Sonderausgabe: Musiktheorie / Musikwissenschaft. Geschichte – Methoden – Perspektiven*, 197–216.
- Helmholtz, Hermann v. (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg.
- Janz, Tobias (2006), *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Janz, Tobias (2010), »Qualia, Sound, Ereignis. Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive«, *ZGMTH Sonderausgabe: Musiktheorie / Musikwissenschaft. Geschichte – Methoden – Perspektiven*, 217–239.
- Janz, Tobias (2014), *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink.
- Kandinsky, Wassily (1926), *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München: Langen.
- Klee, Paul (1971), *Das bildnerische Denken*, Basel: Schwabe.
- Klein, Richard (2006), *My Name It Is Nothin'. Bob Dylan: Nicht Pop, nicht Kunst*, Berlin: Lukas.
- Kolesch, Doris u. Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Lachenmann, Helmut (2004a), »Klangtypen der Neuen Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966–1995*, 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–20.
- Lachenmann, Helmut (2004b), »Bedingungen des Materials«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966–1995*, 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 35–53.
- Lachenmann, Helmut (2004c), »Über das Komponieren«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966–1995*, 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 73–82.
- Lachenmann, Helmut (2004d), »Zum Problem des Strukturalismus«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966–1995*, 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 83–92.

- Lachenmann, Helmut / Clemens Gadenstätter /Christian Utz (2008), »Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns« (Podiumsdis-kussion), in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zur Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau, 13–66.
- Ligeti, György (2007), »Wandlungen der musikalischen Form«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Mainz: Schott.
- Noll, Thomas / Andreas Nestke (2003), »Die Apperzeption von Tönen«, *ZGMTH* 1, 1, 107–135.
- Piekut, Benjamin (2013), »Chance and Certainty. John Cage's Politics of Nature«, *Cultural Critique* 84, 134–163.
- Platon, *Politeia* (= Werke Bd. 4), Darmstadt: WBG 1971.
- Rameau, Philippe (1750), *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris: Durand u. Pissot.
- Rings, Steven (2011), *Tonality and Transformation*, Oxford u. New York: Oxford University Press.
- Rings, Steven (2013), »A Foreign Sound to Your Ear: Bob Dylan Performs ›It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)‹ 1964–2009«, *Music Theory Online* 19, 4. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.4/mto.13.19.4.rings.php#FN10REF> (22.8.2017)
- Rings, Steven (2015), »Analyzing the Popular Singing Voice: Sense and Surplus«, *Journal of the American Musicological Society* 68/3, 663–670.
- Schönberg, Arnold (2005), *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.
- Sprick, Jan Philipp (2010), »Kann Musiktheorie ›historisch‹ sein?«, *ZGMTH Sonderausgabe: Musiktheorie / Musikwissenschaft. Geschichte – Methoden – Perspektiven*, 145–164.
- Stockhausen, Karlheinz (1963a), »...wie die Zeit vergeht...«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln: Dumont, 99–139.
- Stockhausen, Karlheinz (1963b), »Elektronische und instrumentale Musik«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln: Dumont, 140–151.
- Thorau, Christian (2013), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms.
- Utz, Christian (2016), »Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und dems., Stuttgart u. Kassel: Bärenreiter u. Metzler 2016, 35–53.
- Voegelin, Salomé (2010), *Listening to Noise and Silence. Towards Philosophy of Sound Art*, New York u. London: Continuum.

© 2020 Christian Grüny (christian.grueny@ae.mpg.de)

Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik Frankfurt a.M.

Grüny, Christian (2020), »Grenzen des Rationalen. Klang und Theorie«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 15–35. <https://doi.org/10.31751/p16-02>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020