

Beiträge
der
Graduate
School
of
the
Arts I
2017

Herausgegeben von
Beate Hochholdinger-Reiterer
und Thomas Gartmann

Mit Beiträgen von Immanuel Brockhaus,
Heike Fiedler, Marc Kilchenmann,
Philippe Kocher, Camilla Köhnken, Cla Mathieu,
Nora Rudolf, Simeon Thompson

- 5 Vorwort
- 9 Immanuel Brockhaus
Higher Ground – Sublimierungsbegriffe
in populärer Musik
- 25 Heike Fiedler
Performance Writing –
Das Mehr in den Zwischenräumen
- 39 Marc Kilchenmann
Ben Johnston – Voraussetzungen und Potenzial
seiner Extended Just Intonation
- 53 Philippe Kocher
Über die Notwendigkeit technologischer
Hilfsmittel in tempopolyphoner Musik
- 67 Camilla Köhnken
Das <sprechende> Klavier –
Liszt'sche Gestaltungsstrategien in
rezitativischer Klaviermusik
- 81 Cla Mathieu
Die Dislokation von Bass und Melodie
im klassischen Gitarrenspiel –
Eine quantitative und qualitative Studie
zu Aufnahmen des *Exercice* op. 35/22
von Fernando Sor
- 97 Nora Rudolf
Textilsammlungen in Kunstgewerbemuseen:
Sammeln, Ausstellen und Bewahren
historischer Textilien im 19. Jahrhundert –
Ein Zwischenbericht
- 109 Simeon Thompson
Die «Seele der Nationalseele»?
Zur politischen Dimension von Eichendorff-
Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert
- 119 Abstracts Deutsch
- 121 English Abstracts
- 123 Autor_innen

Vorwort

Seit 2011 ist es in der Schweiz möglich, auch als Absolvent_in von Kunst-, Musik- und Theaterhochschulen universitär zu promovieren. Dies verdankt sich dem schweizweit einzigartigen Modell, bei dem die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und die Hochschule der Künste Bern (HKB) ein gemeinsames künstlerisch/gestalterisch-wissenschaftliches Doktorierendenprogramm anbieten. Diese transdisziplinäre Graduate School of the Arts (GSA) bringt Kunst und Wissenschaft zusammen. Dabei greifen Theorie und Praxis eng ineinander, ebenso Grundlagen- und praxisorientierte Forschung.

Leitung, Lenkungsausschuss und Finanzierung der GSA erfolgen jeweils paritätisch. Zur Aufnahmeprüfung zugelassen werden Absolvent_innen eines universitären Masters. Ein Schweizer Kunsthochschulmaster berechtigt zum Besuch des vorgelagerten universitären Master of Research, wo das spezifische disziplinäre Handwerk und Methodenkompetenz vermittelt werden; die Studierenden arbeiten zudem in einem Forschungsprojekt von HKB oder UniBE mit, über das sie reflektieren, und schliessen die Passerelle mit einer Masterarbeit ab.

Zurzeit realisieren rund 40 Doktorierende aus den Fächern Musik-, Theater- und Tanzwissenschaft, Kunstgeschichte und Grafikdesign, Archäologie, Sozialanthropologie, Germanistik und Romanistik ihre Projekte im Rahmen der GSA. Viele sind ehemalige Studierende oder Mitarbeitende der HKB, weitere stammen von anderen Kunsthochschulen oder Universitäten – von St. Petersburg bis Harvard. Student_innen der Kunsthochschulen kommen mit präzisen Fragen und Themen und wollen sich wissenschaftlich weiterqualifizieren, Absolvent_innen der Universitäten suchen die praktische Nähe zu den Künsten. Doppelbegabungen sind aber die meisten. Die einen bringen mehr künstlerisch-gestalterische Erfahrung mit, die anderen mehr methodisches Wissen und Schreibroutine. Der einjährige Spezialmaster macht etwaige Defizite wett und bietet einen guten Einstieg in die universitäre Praxis. Die GSA gibt sowohl der Forschung wie auch der Kunst frische Impulse und eröffnet neue Perspektiven und Forschungsfelder.

Das Curriculum in diesem strukturierten Doktoratsprogramm umfasst eine interdisziplinäre Reihe von methodisch-thematischen Workshops. Daneben werden auch Soft-Skills-Kurse angeboten, vom Antragschreiben bis zu Präsentationstechniken, vom Self Management bis zum wissenschaftlichen Englisch. Exkursionen etwa zur Landesphonothek, zur Paul Sacher Stiftung oder zur Abegg-Stiftung runden das Programm ab. Betreut werden die Doktorierenden von je einem Professor, einer Professorin beider Institutionen.

Anfangs gab es die üblichen Vorurteile – von beiden Seiten. Die Skepsis ist inzwischen verfliegen. Heute findet das Berner Modell national wie international Anerkennung, andere Schulen möchten es gar kopieren. Je öfter die Doktorierenden ihre Arbeiten präsentieren konnten und je breiter und zugleich profilierter die Auswahl wurde, desto deutlicher zeigten sich die Stärken dieses Erfolgsmodells. Insbesondere die Doppelbetreuung durch Professor_innen beider Schulen wird sehr geschätzt. Heute kommen Anfragen aus allen fünf Kontinenten, und in Berlin und Zürich schaut man neidisch nach Bern – oder bewirbt sich gleich selbst. Dieses künstlerisch/gestalterisch-wissenschaftliche Hybridmodell ist zukunftssträchtig und wird auch vom Schweizerischen Nationalfonds geschätzt.

2016 wurden die ersten Projekte abgeschlossen, darunter eine Dissertation, die gestalterisches Wissen, kunsthistorische Zugänge und geografische Kartentechniken voraussetzt und damit beeindruckend vor Augen führt, wie transdisziplinär in der GSA gedacht wird.

Um den Doktorierenden noch mehr Tagungspraxis zu geben, wurde 2016 die Institution des Forschungstages am Semesterende geschaffen: Die Doktorierenden präsentieren hier während 30 Minuten ihre ersten Thesen und Fragen oder auch schon Teilresultate ihrer Dissertation und stellen sie in einer zweiten halben Stunde zur Diskussion, die selbstredend von Kommiliton_innen moderiert wird. Später haben die Doktorierenden dann die Gelegenheit, ihre Beiträge zu Aufsätzen auszubauen, die ebenfalls von ihren Kolleg_innen redigiert werden, um damit Erfahrung und Praxis im wissenschaftlichen Publizieren zu erwerben.

Der erste Band dieser neuen Reihe versammelt Beiträge der ersten beiden Forschungstage, die im Mai und Dezember 2016 stattfanden, und umfasst thematisch ein breites Spektrum:

Immanuel Brockhaus, der erste Absolvent der GSA (2016), untersucht aus der Sicht des Musikers und Produzenten religiös konnotierte Kultsounds. Methoden aus der Akteur-Netzwerk-Theorie, dem Zusammenwirken von Mensch und Maschine, treffen sich mit solchen der Ikonografie.

Die in der Romanistik beheimatete Performerin Heike Fiedler analysiert eine Lesung von Christophe Tarkos mit Fokus auf die Spannung zwischen Schreiben und Performance. Aufgezeigt wird, wie die Performance eine Destabilisierung von Wahrnehmung und allgemeingültigen Kategorien bewirkt und damit Bedeutungserweiterungen ermöglicht.

Einen Beitrag zur in der Musikwissenschaft bisher stark vernachlässigten Mikrotonalität und in dieser zum Spezialphänomen der *Just Intonation* verdankt sich dem Komponisten, Verleger und Musiker Marc Kilchenmann, der hier vorab in die Phänomenologie seines Themas einführt.

Der Komponist und Programmierer Philippe Kocher widmet sich dem bisher weitgehend unentdeckten Feld der Polytempik, dem gleichzeitigen Vortrag verschiedener (flexibler) Tempi, und klärt hierfür historische, mathematische und ästhetische Voraussetzungen.

Die Konzertpianistin Camilla Köhnken gehört dem grösseren GSA-Cluster Angewandte Interpretationsforschung an und untersucht anhand früher Tonaufzeichnungen, wie die Schule von Franz Liszt rezitativische Einschübe rhetorisch und emotional gestaltet hat.

Anhand des *Close Listeners* einer Etüde von Fernando Sor zeigt der Gitarrist und Musikwissenschaftler Cla Mathieu im Vergleich von 46 Aufnahmen auf, wie sich die Aufführungsästhetik durch die Jahre verändert hat. Dies illustriert er an der Dislokation von Bass und Melodie, die sich von einem konventionellen Mittel der Stimmendifferenzierung hin zu einem Gestaltungsmittel expressiver Gesten entwickelt hat.

Ausgehend von historischen Montagesystemen von Textilien bestimmt die Konservatorin und Kunsthistorikerin Nora Rudolf, von welchen Sammlungs- und Präsentationsstrategien die Kunstgewerbemuseen in ihrer Blütezeit im 19. Jahrhundert sich leiten liessen und welchen Beitrag diese für die Entwicklung der Textilkonservierung leisteten.

Simeon Thompson widmet sich der ambivalenten Eichendorff-Rezeption im 20. Jahrhundert, zeigt anhand verschiedener Vertonungen und deren zeitgenössischen Interpretationen Unterschiede und Kontinuitäten vor und nach 1933 auf und verbindet musik-, literatur- und geschichtswissenschaftliche Aspekte.

*

Dank gebührt der Universität und der Hochschule der Künste Bern, die den Mut hatten zum Experiment GSA und welche das Programm seither finanzieren, stützen und mit ihrem Vertrauen stets neu motivieren; dem Lenkungsausschuss für die treffliche Beratung und die erfolgreiche Auswahl der Bewerber_innen; dem Gründungsleiter Roman Brotbeck für seine Phantasie, den unermüdlichen Einsatz und seine Hartnäckigkeit; der umsichtigen Koordinatorin Marina Radičević-Lucchetta und ihren Vorgänger_innen Nina Grunder, Ramona Piconi und Andres Pfister; den Redaktor_innen Cla Mathieu, Christoph Moor und Bettina Ruchti, die es möglich machten, den Band in so kurzer Zeit herauszugeben; Marcel Behn für das hervorragende Endlektorat; der Gestalterin Madeleine Stahel, sowie dem GSA-Doktoranden und Schriftgestalter Ueli Kaufmann, der eigens für diesen Band die Schrift *Primer* entwickelt hat.

Bern, im Herbst 2017

Thomas Gartmann und
Beate Hochholdinger-Reiterer

Higher Ground – Sublimierungsbegriffe in populärer Musik

Einführung

Seit Beginn der Pop- und Rockmusik wurden signifikante Akteur_innen, deren Werke und die damit verbundene Technologie durch Journalist_innen und Wissenschaftler_innen mittels differenziert abgestufter Attribute bewertet. Diese Werteskala reicht von anerkennenden Zuordnungen bis zu apotheotischen Erhabenheitsbegriffen. Wenn es darum geht, besondere künstlerische oder klangliche Erkennungsmerkmale hervorzuheben, werden vor allem die Begriffe *recognizable*, *legendary*, *signature* und *iconic* gehäuft verwendet. Der in diesem Zusammenhang ebenfalls verwendete Begriff Kult, als Ausdruck quasi-ritueller Verehrung, nimmt dabei eine Sonderstellung ein. Nicht nur, weil er seit der Antike im allgemein kulturhistorischen Kontext fest verankert ist, sondern weil er vor allem im Zusammenhang von Popkultur eine inflationäre Anwendung gefunden hat. Im Hinblick auf rituelle, mythische und religionsähnliche Elemente soll zunächst auf den Kult-Begriff eingegangen werden. Von dort aus werden die Begriffe *recognizable*, *signature*, *legendary* und *iconic* im Kontext von Pop- und Rockmusik beleuchtet, um zu einem differenzierten Begriffsverständnis zu kommen.

Kult

Der Begriff Kult stammt ab vom lateinischen Wort *cultus*, das Pflege und Verehrung bedeutet. Der Kultbegriff als Beziehung zwischen Verehrern und Verehrten, zwischen Anbetenden und Angebeteten bildet die Grundlage für die kulthafte Handlung, verbunden mit Bekundungen und Ritualen. Dieses Beziehungsphänomen äussert sich im Besonderen in Emotionalität und Transzendenz und weist Merkmale religiöser Strukturen auf.¹ Die Verehrung der Protagonist_innen der Pop- und Rockmusik und eine kulthafte Wertschätzung von Instrumenten, Technologien und Sounds wurden bei Fans und Anhängern zu einer ideologischen oder religiös geprägten Haltung. Beispiele für kulthafte verehrte Exponent_innen der Popmusik sind etwa Elvis Presley

¹ Vgl. Johannes Eurich: «Sociological Aspects and Ritual Similarities in the Relationship between Pop Music and Religion», in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 34 (2003) 1, S. 57–70.

oder Michael Jackson, Bands wie die Beatles oder Queen, Instrumente wie die Fender Stratocaster-Gitarre oder der Minimoog-Synthesizer, Technologien wie der Fairlight-Sampler oder der Akai MPC-Sampler, Sounds wie das DX7 E-Piano oder die Roland TR 808 Bassdrum.

Die folgenden Abschnitte widmen sich zunächst dem Personenkult, um daran anknüpfend zu den Instrumenten und den verwendeten Technologien bzw. Sounds zu gelangen. Die Erhöhung von Popstars zu göttlichen Wesen und damit verbundene Parallelen zu religiösen Praktiken sind in der populären Kultur häufig anzutreffen. Bereits die Zunamen und Ehrentitel der Protagonist_innen unterstreichen dies: Michael Jackson (King of Pop), Elvis (King), James Brown (Godfather of Soul), Aretha Franklin (Queen of Soul), Kylie Minogue (Goddess of Pop), um nur einige zu nennen (dabei fällt Madonna als religiös konnotierter, selbst verliehener Künstlername aus der Reihe). Nicht zuletzt der Songtitel «God Is a DJ»² bedeutet die Apotheose von DJs überhaupt; dort findet die Zuschreibung jedoch auf der Ebene des Vermittlers statt, der als Medium zwischen Publikum und Objekt der Verehrung steht. Nicht nur die journalistische und fanbasierte Erhöhung von aussen findet sich in der Kultur der Pop- und Rockmusik, sondern auch die selbstdeklarierte Transzendenz der Akteure zu höheren Gefilden. Für Jimi Hendrix bedeutete Musik Religion,³ sein Woodstock-Ensemble nannte sich The Electric Sky Church. Michael Jackson war gläubig, Madonna und Prince beschäftigten bzw. beschäftigten sich mit verschiedenen Glaubensfragen und provozieren die Öffentlichkeit mit gewagten Bühnenszenierungen. Dabei spielen religiöse Symbole eine tragende Rolle: Das Kruzifix ist das Standardemblem der Heavy Metal-Gemeinde, der durch Hintergrundbeleuchtung subtil stilisierte Heiligenschein als Symbol der Erleuchtung auf Plattencovern oder in Videos (Michael Jackson – *Tbriller*, Kanye West – *Jesus Walks*) ist ein immer wieder verwendetes Symbol; Stars wie der genannte Kanye West (Album *Yeezus*, 2013) oder George Michael (Titel «Jesus to a Child») verarbeiten religiöse Themen.

Die Verwendung religiöser Motive in Songtexten, Bühnenszenierungen und Videoclips – sei es aus Überzeugung oder als Provokation – ist bekannt. Bernd Schwarze weist auf das Beziehungsgeflecht zwischen Bands, Musiker_innen und Publikum hin, welches sich in Form von religiösen Strukturen und Ritualen zeigt: Eine Band fungiert als Religion, deren Sänger_innen präsentieren sich als göttliche Wesen.⁴ Fans bilden eine Gemeinde, die zum Konzert – dem Gottesdienst – pilgert. Der Kult vollzieht sich nach dem Konzert im Sammeln der Reliquien und Devotionalien in Form von Merchandising-Produkten wie Poster, T-Shirts, Kappen oder Schmuck.⁵ Diese werden zu Hause zu einer Art Altar oder Schrein aufgebaut. Hier schliesst sich auch das Bild der Ikone wieder; das Standbild des Kultstars dient der Anbetung und Verehrung, der Schrein als eingefrorenes Idealbild.

Elvis Presley, als markanter Vertreter der revoltierenden Jugendgeneration in den 1960er-Jahren, erfuhr eine kulthafte Verehrung sondergleichen. Unzählige Internetseiten, unter anderem die First Presleyterian Church of Elvis the Divine, stilisierten posthum den Künstler zum göttlichen Wesen, welches Musik als Ersatzreligion propagiert.⁶

2 Song der Band Faithless mit dem Text: «this is my church, god is a dj».

3 Vgl. Mark Kemp: «Jimi Hendrix Bio», auf: <http://www.rollingstone.com/music/artists/jimi-hendrix/biography> (2001) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

4 Vgl. Bernd Schwarze: *Die Religion der Rock- und Popmusik: Analysen und Interpretationen*, Stuttgart: Kohlhammer 1997, S. 23.

5 Vgl. Ueli Schenk: «The King on Screen: Idolverehrung und moderne Massenmedien», in: Thomas Stäubli (Hg.): *Werbung für die Götter: Heilsbringer aus 4000 Jahren*, Freiburg: Universitätsverlag 2003, S. 155–162.

6 Vgl. http://www.geocities.ws/presleyterian_church/home.html (letzter Zugriff: 30. August 2017).

Aber auch nachfolgende Künstler_innen der Popkultur werden zu religiösen Ikonen, sei es durch Selbstinszenierung und Provokation wie bei Madonna (ihre Kruzifix-Inszenierung während der *Confession* Tour 2006 wurde seitens Kirchenvertretern als Blasphemie kritisiert⁷) oder durch Heiligen-Stilisierung wie etwa bei Michael Jackson oder Elvis Presley. Diesbezüglich kursieren zahlreiche Abbildungen, die Popkünstler_innen als Heilige darstellen.⁸

Fotos, Videos, Kleidungsstücke, Autogramme, Selfies, Sticker, Poster, Plattenhüllen: All dies sind potenzielle Devotionalien, Kultobjekte oder sogar Fetische, die den Fan mit dem Star verbinden. Der Begriff Fan leitet sich vom englischen Wort *fanatic* ab: Jemand ist leidenschaftlich erfüllt, im negativen Sinne blindgläubig. Fans sind jedoch nicht nur in ihr Idol vernarrt, sie sind auch Expert_innen, die Spezialwissen kumulieren. So ist eine Anhängerschaft oder ‹Kultgemeinde› von ‹Gläubigen› nicht nur eine scheinbar verblendete Gruppe, sondern durch ihr dezidiertes Interesse am Idol auch eine Wissens-Community, die detaillierte Informationen sammelt und diese für die Community selbst, aber auch für Biograf_innen, Journalist_innen und auch Wissenschaftler_innen verwertbar macht. Als Beispiel mag hier ein treuer Fan dienen, der bei wiederholten Konzertbesuchen unerkannte Details über sein Idol aufdeckt.

Der Kult-Begriff wird von Fans und Massenmedien meist unhinterfragt verwendet. Sobald eine Person, ein Werk oder ein Sound einen gewissen allgemein anerkannten Status erreicht, werden diese zum Kult (vgl. Grunge-Kult, Metal-Kult etc.) erklärt. Das Label Kult ist nicht nur eine Wertschätzungskomponente der Community, sondern Teil einer Öffentlichkeits- und Verkaufsstrategie (z. B. ‹Kultsongs der 1980er-Jahre›). Frank Illing kritisiert den inflationären Gebrauch des Kult-Begriffes, weil das ursprünglich Marginale und wenig Beachtete – was ja ein kulturelles Nischen-Produkt (wie etwa nicht-kommerzielle Kinofilme oder experimentelle Popmusik) mit seiner dezidiert begrenzten Anhängerschaft auszeichnet – auf alle allgemeinen Massenkulturprodukte wie beispielweise TV-Serien übertragen wurde.⁹ Er verweist auf die subkulturellen, nicht normkonformen Komponenten, die ein Kulturprodukt zum Kult werden lassen. Dies deckt sich mit den Betrachtungen des amerikanischen Medien- und Kommunikationswissenschaftlers Jay P. Telotte, auf die ich später eingehen werde. Darüber hinaus bringt Illing ein Argument in die aktuelle Debatte über den Kult-Begriff ein, das im Kontext populärer Musik durchaus interessant scheint: den schlechten Geschmack und den Trash. Auch hier geht Illing mit den Feststellungen Telottes konform, indem er festhält, dass sich Kult jenseits der Grenzen von Vernunft und gutem Geschmack entwickelt. «Im Trash findet das aus bürgerlichen [sic!] Kultur verdrängte und ausgeschlossene seinen Platz – eine vorwiegend subkulturelle Aneignungsweise.»¹⁰ Illing erweitert Telottes Definition und stellt fest: «Ästhetische Fehler und Mängel sind den Anhängern eines Kultes mitunter sogar bewusst, aber sie sind nicht entscheidend.»¹¹ Relevant ist jedoch diese Tatsache: «In den Kultobjekten werden also außerästhetische Werte repräsentiert und reflektiert, die prägend für das Selbstverständnis einer oft subkulturellen Gruppe sind.»¹² Illing nennt hier Hermann Hesses Romane, die erst während der

7 o. A.: «Madonna Under Fire Over Mock Crucifixion», auf: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-387254/Madonna-mock-crucifixion.html> (2006) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

8 Vgl. <https://www.pinterest.de/bmwmmelly512/rock-and-roll-jesus/> (letzter Zugriff: 30. August 2017).

9 Vgl. Frank Illing: *Kitsch, Kommerz und Kult: Soziologie des schlechten Geschmacks*, Konstanz: UVK 2006, S. 209.

10 Ebd., S. 232.

11 Ebd., S. 210.

12 Ebd., S. 212.

Hippie-Zeit zum Kult wurden, da sie neu kontextualisiert wurden. Der dabei verhandelte Terminus Kult wird also von einer subkulturellen Community aufgebaut und ist primär auf Personen ausgerichtet. Im nächsten Abschnitt soll die Diskussion über den Kultfilm-Begriff zum Kultsound-Begriff gelenkt werden, um von dort aus zu weiteren Sublimierungsbegriffen innerhalb der Pop- und Rockmusik zu gelangen.

Der Film, als Anschauungs- und Vergleichsobjekt für Sublimierungsstrategien, bietet vielschichtige Deutungsebenen. So können Entstehung, Entwicklung, Ästhetik, die Akteur_innen und deren Status sowie die zugehörigen Objekte Ansatzpunkte darstellen. Kultfilme werden häufig von imitierenden Handlungen des Publikums aktiv begleitet (z. B. das Werfen von Reiskörnern in *The Rocky Horror Picture Show*). Dies ist ein Phänomen, das auch in der Popmusik, etwa bei Konzerten, zu beobachten ist (z. B. Gesten wie das Schwingen der Arme oder das Hüpfen). Deshalb wird hier exemplarisch der verwandte Begriff Kultfilm näher beleuchtet. Dabei wird gefragt, ob gewisse weitere Charakteristika von Kultfilmen auf die Pop- und Rockmusik übertragbar seien.

Telotte stellt fest, dass der Begriff Kult deutlich mit dem Begriff Kultur verbunden sei. Der Kultbegriff impliziere, dass eine Person oder Sache «*acculturated*»¹³ werde, sich also eine Kultur aneigne oder in eine Kultur inkorporiert werde. Dies unterstreicht Telotte nochmals in Bezug auf den Film:

The etymological underpinnings of «cult», then, point to a dual impulse. These films let us join in common worship, acknowledge common allegiance to a god of sorts, and admit our common possession by that god. But they also let us cultivate our own gardens, grow individually beyond the rules and roles laid out by society. In effect, they let us possess and be possessed, as in a real love relationship, surrendering the self in a most satisfying self-expression.¹⁴

Weiter definiert Telotte Kult im religiösen Kontext als eine Form organisierter Überzeugungen, die den Status quo bedrohen.¹⁵ Im Zusammenhang mit Kultfilmen sind für Telotte folgende Unterscheidungsmerkmale zentral:

- Kultfilme sind generell subkulturellen Ursprungs.
- Kultfilme sind grenzüberschreitend und brechen Tabus.
- Sie besitzen ein begrenztes Publikum, entsprechen dessen Bedürfnissen und definieren dieses auch dadurch.

Aufbauend auf den Beobachtungen Telottes hat das Department of Theatre and Film der Universität von British Columbia eine weiter gefasste Definition des Begriffs Kultfilm veröffentlicht und zur Diskussion gestellt, die ich hiermit zusammenfasse:¹⁶

- Kultfilme sind andersartig, normabweichend und grenzüberschreitend. Sie entstammen und entsprechen einer Aussenseiter- oder Rebellenhaltung.
- Kultfilme sind subkulturellen Ursprungs und häufig von subversiven Komponenten geprägt.
- Kultfilme enthalten innovative Elemente, sie fordern die Konventionen und Genre-Regeln heraus und arbeiten mit neuen Techniken.
- Ein Kultfilm wendet sich gegen kulturelle Konventionen.
- Ein Kultfilm überschreitet die Grenzen des guten Geschmacks.

13 Jay P. Telotte: *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*, Austin: University of Texas Press 1991, S. 13 [Hv. wie im Orig.].

14 Ebd., S. 14.

15 Vgl. ebd.

16 Vgl. www.cultographies.com (letzter Zugriff: 30. August 2017).

- Kultfilme zeichnen sich oft durch minderwertige oder schlechte Qualität aus.
- Für einen Kultfilm existiert eine aktive und lebendige Anhängerschaft. Diese zelebriert mit Ritualen und Zeremonien das filmische Objekt oder die darin enthaltenen Kultobjekte oder Kultfiguren. Dies geschieht oft in einer gemeinsamen Live-Erfahrung. Fans fühlen sich dem Objekt und dem dazugehörigen Kult verpflichtet.
- Der Personenkult um die Mitwirkenden in Kultfilmen entfacht sich häufig an den privaten Tragödien derselben.
- Viele Kultfilme enthalten intertextuelle Referenzen, Subtexte werden von den Fans entschlüsselt und ritualisiert.
- Die Entstehung von Kultfilmen ist häufig verbunden mit schlechten Produktionsbedingungen, Unfällen oder Zufällen.
- Kultfilme sind in manchen Fällen schlecht zugänglich und besitzen dadurch einen hohen Marktwert bzw. weisen eine Langzeitpräsenz auf. Kopien, Remakes und Nachfolgefilme erhöhen das Interesse am Original und verstärken dessen Kultstatus.
- Die Reihe der als Kultfilme geltenden Filme bildet einen alternativen Kanon.

Ersetzt man den Begriff Film in diesen Listen durch Pop- und Rockmusik bzw. Sound, ergeben sich in vielen Punkten Analogien zu den Alleinstellungsmerkmalen der von mir untersuchten klanglichen Phänomene:¹⁷

- Innovation und unkonventionelle Andersartigkeit
- Subkultureller Ursprung und Grenzüberschreitung
- Minderwertigkeit, verbunden mit schlechtem Geschmack
- Entstehung durch Unfälle oder Zufälle
- Aktive Anhängerschaft und Rituale
- Erschwerter Zugriff auf das Original
- Kopien und Imitationen erhöhen das Interesse am Original.
- Alternativer Soundkanon abweichend zu Standardsounds

Insofern wäre eine Verwendung des Begriffes Kult im Kontext von Popmusik nachvollziehbar und stimmig. Da sich die Pop- und Rock-Fangemeinde nicht nur nach Genres oder personellen Ikonen zusammensetzt, müsste man einen Schritt weitergehen. Das Kultobjekt, die Ikone, das Legendäre, die Handschrift der Akteur_innen und die sich darum rankenden Rituale sind auch technische Apparate oder sogar virtuelle Objekte. Im Kontext der neuzeitlichen Entwicklungen um Kult und Kultur stellt der Religionsphilosoph Jacob Taubes fest: «An die Stelle der kultischen Gemeinschaft der Menschen mit den Göttern tritt die Technik.» Taubes konstatiert weiter, dass das technische Instrument «bis zu einem gewissen Grad die Funktion der ritualisierten Handlung übernehmen kann, da die Technik auf der <anorganischen> Ebene dasselbe Problem behandelt wie der Kult im Bereich des <Organischen>».¹⁸ Instrumente mit ihren spezifischen Sounds, Verstärker, bestimmte Samples (mit dem im Live-Act sichtbar demonstrierten Ritual des Samplings von Vinyl), Studioeffekte sind Kultobjekte materieller und immaterieller Art. Der Kult-Begriff ist also eine Möglichkeit, Künstler_innen und Kunstprodukte auf eine erhabene Ebene zu hieven. Er dient sozusagen als höchste Form der

17 Dabei handelt es sich um DX7 E-Piano, Moog Bass Synthesizer, Orchestra Hit, Auto-Tune, vgl.: www.cult-sounds.com (letzter Zugriff: 30. August 2017).

18 Jacob Taubes: *Vom Kult zur Kultur: Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft: Gesammelte Aufsätze zur Religions- und Geistesgeschichte*, München: Fink 1996, S. 277.

Anerkennung. Der Status des verehrten Objektes steht dabei direkt in Zusammenhang mit rituellen Handlungen der Verehrenden. Wie es sich mit den weiteren Begriffen verhält, soll im folgenden Abschnitt diskutiert werden.

Nachdem Kult aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wurde, stellt sich nun die Frage, wie sich Bedeutung und Anwendungspraxis in verwandten Begriffsfeldern verhalten. Alternativ zum Kult-Begriff bieten sich die Begriffe *recognizable*, *signature*, *legendary* und *iconic* an, da sie sich im gleichen semantischen Wortfeld für Erhöhung befinden. Diese sollen hier exemplarisch und fokussiert auf den Bereich Sound untersucht werden. Antizipierend ist zu erwähnen, dass diese Sublimierungstermini in Bezug auf Sound oft mehrfach verwendet werden. So findet beispielsweise die Bezeichnung *signature*-Sound sowohl für einen Instrumentalklang, als Bandsound, als Mixtechnik, als Label-Sound oder als der Sound eines Genres Anwendung. Die oben genannten Begriffe sind diejenigen, welche am häufigsten in wissenschaftlichen und musikjournalistischen sowie *Community of interest*-bezogenen Texten erscheinen. Die Eingrenzung der Beispiele richtet sich nach der Erscheinungshäufigkeit und nicht nach einer inneren Ordnung. Die genannten Beispiele unterliegen auch keiner Hierarchie, sie stellen lediglich existierende Möglichkeiten dar, prägnante terminologische Erscheinungsformen im jeweiligen Kontext zu benennen.

Recognizable

Recognizable ist hierarchisch als das niedrigste Attribut zu bezeichnen: Ein_e Künstler_in oder sein bzw. ihr Produkt wird von einer breiten Publikumsmasse wiedererkannt. Das erste Beispiel beschreibt die Tenorstimme der Drifters als Alleinstellungsmerkmal dieser Gruppe: «These Drifters were conceived as a vehicle for frontman Clyde McPhatter, whose instantly recognizable high tenor was one of the greatest vocal sounds in early R&B and rock 'n' roll.»¹⁹ Die Band wird demnach primär an der Stimme McPhatters erkannt, andere Komponenten wie der Background-Chor oder die anonymen Instrumentalist_innen treten in den Hintergrund. Tatsächlich erkennt man bei vielen Drifters-Aufnahmen, dass McPhatters Stimme stark in den Vordergrund gemischt ist, meist ohne Addition von Halleffekten. Wir haben es also mit einer wiedererkennbaren Solostimme zu tun, die mit dem Sound einer Band konnotiert wird. Der Sound der Platters wird ähnlich kategorisiert: «The Platters themselves, four guys and a girl, had a recognizable sound, not quite old-fashioned, not quite rock 'n' roll.»²⁰ Erkennungskomponenten werden durch eine stilistische Zuordnung zwischen old-fashioned und rock 'n' roll angedeutet. Die Besonderheit der Band liegt offenbar darin, dass sie es geschafft hat, einen wiedererkennbaren Bandsound im Rahmen des Genres zu entwickeln. Bei den Instrumenten der Popmusik der 1980er-Jahre gilt der Minimoog-Synthesizer bis heute als Kultinstrument.²¹ Die Problematik dieser Benennung liegt darin, dass der genannte

19 o. A.: «Drifters: Let The Boogie Woogie Roll: Great Hits 1953–1958», in: Colin Larkin (Hg.): *Encyclopedia of Popular Music*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2006) (letzter Zugriff: 4. September 2017).

20 o. A.: «Platters: The Platters», in: Colin Larkin (Hg.): *Encyclopedia of Popular Music*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2006) (letzter Zugriff: 4. September 2017).

21 Vgl. o. A.: «A Brief History of the Synthesizer», auf: <https://documentation.apple.com/en/logicstudio/instruments/index.html#chapter=A%26section=5%26tasks=true> (o. J.) (letzter Zugriff: 4. September 2017).

Moog-Synthesizer nicht nur einen Lead-Sound besitzt, sondern im Grunde beliebig viele. *Recognizable* steht für eine klischeehafte Soundvorstellung, die relativ eng mit Aufnahmen aus Wendy Carlos' *Switched-on Bach* verknüpft zu sein scheint. Erkennbarkeit oder Wiedererkennbarkeit beruhen hier auf vagen Vorstellungen, nicht auf gehörten oder selbst durch musikalische Praxis erworbenen Referenzen. Der von Van Halen verwendete *Jump*-Sound, ein Synthesizer-Sound aus dem gleichnamigen Stück (1983), wird als Sound beschrieben, der die Band in die Charts brachte: «instantly recognizable brassy, ballsy synth intro sent the band straight into the mainstream pop charts.»²² Dieser Sound gilt als erkennbarer Individualsound, welcher einen einzelnen Song entscheidend prägt. Paul Tanners Elektrotheremin (*Tannerin*) wird beschrieben als: «one of the most recognizable sounds in pop music.»²³ Der angesprochene Sound prägt den Beach Boys-Hit «Good Vibrations» aus dem Jahre 1966. Der *Tannerin*-Sound ist zwar prägend für das Stück, jedoch nicht in dem Masse wie der eben genannte *Jump*-Sound. *Recognizable* wird also als Begriff verhandelt, der das Hervorstechende indiziert. Kommen wir nun von einem singulären Sound auf einen Gesamtsound: Der Bandsound der Spin Doctors «displayed the band's considerable musical ability, playing in a wide range of styles from the light, jazzy feel of the softer numbers to hard funk reminiscent of the Red Hot Chili Peppers, with almost nonchalant ease, while retaining a recognizable sound of their own.»²⁴ Hier ist von einem Bandsound die Rede, der nur über stilvergleichende Mittel zwischen jazz- und funkorientierten Komponenten relativ vage definiert ist. *Recognizable* bezieht sich also auf einen klanglichen Gesamteindruck, der mehrere Soundkomponenten zu einem unverwechselbaren Bandsound vereint. Auch Plattenfirmen können allein vom Sound her erkennbar sein. Das Label Talkin' Loud²⁵ strebte mit seinem Gründer Gilles Peterson die Entwicklung eines wiedererkennbaren Sounds an: «He aimed to create a recognisable sound in the same way as Motown, 2-Tone, Stiff Records and other specialist labels.»²⁶ Die Beschreibung versucht konkrete Hinweise darauf zu geben, wie sich der Sound des Labels in Form von konkreten Stücken und Alben zusammensetzt. Gleichzeitig erfahren wir aber auch am Rande etwas über den *recognizable*-Sound der von Peterson erwähnten Soul-Labels der 1960er-Jahre. Eine ähnliche Zuschreibung erhält das Plattenlabel Philadelphia International: «With its in-house staff and recognizable sound, the Philadelphia International label was an early 70s equivalent of 60s Tamla/Motown.»²⁷ Auch hier beruht der Terminus auf vagen Indizien. *Recognizable* verortet sich also als Begriff der allgemeinen Anerkennung, jedoch nicht der Verehrung oder Anbetung. Man attestiert die Leistung, sich durch spezifisch entwickelte Alleinstellungsmerkmale aus der Masse hervorzuheben.

22 o. A.: «Classic Synth Sounds Revealed: Discover the Machines behind the Great Synth Moments», auf: <http://www.musicradar.com/tuition/tech/classic-synth-sounds-revealed-140952> (2008) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

23 Bob Boilen: «The Real Instrument behind the Sound in «Good Vibrations»», auf: <http://www.npr.org/blogs/allsongs/2013/02/07/171385175/no-it-wasn-t-a-theremin-on-good-vibrations-remembering-paul-tanner> (2013) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

24 o. A.: «Spin Doctors», in: Colin Larkin (Hg.): *Encyclopedia of Popular Music*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2006) (letzter Zugriff: 4. September 2017).

25 Gegründet in Grossbritannien 1991.

26 Charlie Furniss: «Talkin' Loud», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2006) (letzter Zugriff: 4. September 2017).

27 o. A.: «O'Jays: Back Stabbers», in: Colin Larkin (Hg.): *Encyclopedia of Popular Music*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2006) (letzter Zugriff: 4. September 2017).

Signature

Eine höhere Stufe der Anerkennung ist mit dem Begriff *signature* verknüpft. Eine *signature* ist etwas, das die Handschrift ihres Autors bzw. ihrer Autorin trägt. Als erstes Beispiel soll hier die Stimme dienen: Der *Hank Williams*-Sound, ein stilbildender Stimmstil der Country-Musik, hatte grossen Einfluss auf die Szene: «Williams was a derivative artist who blended a variety of influences into a signature style. As a singer, he possessed a plaintive voice that fused southern gospel, blues, and Hollywood western ballads.»²⁸ Hier ist der Begriff der *signature* klar definiert, indem Williams' Stimme eine Mischung aus verschiedenen Stileinflüssen in sich vereinigt und daraus einen eigenen, wehmütig klagenden Sound entwickelte. Neben der Stimme wird häufig der Individualstil auf einem Instrument mit dem *signature*-Begriff konnotiert. Im Zusammenhang mit dem *Jimi Hendrix Gitarren*-Sound wird Klang als Identifikationsmerkmal behandelt: «It may be useful to think of the sound as a kind of signature, as his use of the wah-wah pedal, extended trills, and strings of broken chord dyads were.»²⁹ Dies trifft auch auf den Gitarristen Carlos Santana zu, dessen Sound von seiner Marketing-Firma folgendermassen angepriesen wird: «We are incredibly excited to team up with Sony Music to bring the legendary, signature sound of Carlos Santana to our audiences in the U. S. and Latin America.»³⁰ Santana wechselte zwar sein Gitarrenmodell immer wieder, blieb jedoch bei einem Gitarrentypus, der einen jeweils ähnlichen Grundsound bereitstellte.³¹

Ein *signature*-Sound beinhaltet – das zeigen bereits diese ersten Beispiele – vor allem die Komponente der individuellen Spielweise, die einen Klang prägt. An einem einzelnen, aus dem Kontext herausgerissenen Ton wäre Santana wahrscheinlich nur von Expert_innen zu erkennen. Der *signature*-Sound des amerikanischen Drummers Steve Gadd definiert sich ebenfalls über dessen idiomatische Spielweise: die Wirbeltechnik und den Einsatz des Floor Toms etwa bei Paul Simons «Fifty Ways To Leave Your Lover» (1976) oder den exakten und entspannten Groove bei «The Hustle» (1975). Ähnlich, aber in etwas abgeschwächter Weise als bei Santana, stellt bei Steve Gadd der Terminus *signature*-Sound die starke Anbindung eines Sounds an eine bekannte Musikerpersönlichkeit (meist Instrumentalist_innen) dar. Vergleichbare Künstler_innen mit einem *signature*-Sound sind bei den Gitarristen Eric Clapton oder Mark Knopfler; bei den Bassisten Jaco Pastorius, Bootsy Collins oder Marcus Miller; bei den Schlagzeugern Ginger Baker, Jeff Porcaro oder auch Phil Collins; bei den Keyboardspielern Keith Emerson, George Duke oder Jan Hammer und bei den Stimmen Joe Cocker, Anastacia oder Sting zu nennen.

Als Beispiel einer Produzentenhandschrift wird häufig Phil Spector genannt. Der *Phil Spector*-Sound bezeichnet den Produktionsstil des aus den 1960er-Jahren bekannten Tontechnikers: «He developed his signature «Wall of Sound» production style at L.A.'s Gold Star studio with a core of professional session players».³² Die Handschrift Sectors

28 David M. Anderson: «Williams, (Hiriam) Hank», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2012) (letzter Zugriff: 1. April 2017).

29 Rob Van der Blik: «The Hendrix Chord: Blues, Flexible Pitch Relationships, and Self-Standing Harmony», in: *Popular Music* 26 (2007) 2, S. 361.

30 o. A.: <http://www.santana.com> (letzter Zugriff: 1. August 2017).

31 Vgl. o. A.: «Carlos Santana Guitar Gear Rig and Equipment», auf: <http://www.uberproaudio.com/who-plays-what/126-carlos-santana-guitar-gear-rig-and-equipment>. (o. J.); o. A.: «Carlos Santana: The Gear», auf <http://santana.com/Carlos-Santana-The-Gear/> (o. J.) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

32 Paul D. Fisher: «Spector, Phil», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2014) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

besteht in der Vervielfachung der an einer Pop-Produktion normalerweise beteiligten Akteur_innen, gekoppelt mit einer Sättigung der Klangfülle in einem mit Instrumenten vollgepferchten Raum, um einen orchestralen Breitbandsound zu erreichen. Die Bedeutung des Begriffes *signature*-Sound wird hier besonders stimmig und dessen Anwendung erscheint angebracht, denn Sectors Handschrift schlägt sich deutlich in diesen offensichtlich erkennbaren Merkmalen nieder. Der Sound des Hip Hop- und R&B-Produzenten Timbaland bezeichnet eine stilbildende Produktionsästhetik: «Timbaland's first sole production credit is for Ginuwine's «Pony» (1993), an R&B song that exhibits elements of his signature production style: rhythmic beat-box vocalizations mixed with electronic drums, synthesizers, and ambient natural sound effects.»³³ Die *signature* liegt in der Auswahl und dem Einsatz der verwendeten Klangkomponenten. In ähnlicher Weise liesse sich der Gebrauch des Begriffes *signature* mit weiteren Beispielen ergänzen. Bereits hier wird jedoch klar, wie sich Popkünstler_innen ihren erhöhten Status dank der Entwicklung einer eigenen Handschrift erschaffen.

Legendary

Legendary: legendär, sagenumwoben, fantastisch. Als Begriff im popmusikalischen Kontext kommt *legendary* der Sublimierung noch näher als *recognizable* oder *signature*. Eine weitere enzyklopädische Begriffserklärung im Duden verdeutlicht dies: «Eine Person oder Sache, die so bekannt geworden ist, einen solchen Status erreicht hat, dass sich bereits zahlreiche Legenden um sie gebildet haben. Ein Mythos, eine ausschmückende Darstellung, glorifizierende Erzählung.»³⁴

Der Begriff *legendary* ist an besondere, manchmal nicht belegbare Vorkommnisse, Zufälle, Pannen oder Skandale von musikalischen Akteur_innen – Musiker_innen, Tontechniker_innen oder Produzent_innen – geknüpft. Daraus entstehen Anekdoten, die einen mehr oder weniger hohen Wahrheitsgehalt aufweisen und in variierender Form zu einer Art Mythos kolportiert werden. Der Gitarren-Sound Eddie Van Halens konstituiert sich aus einer langjährigen Suche nach einem individuellen, erkennbaren Sound. Van Halen experimentierte über längere Zeit mit Gitarrenmodellen, Saiten, Tonabnehmermodellen und deren Position, Verstärkermodellen und der Einstellung sowie dem Einsatz von Effektgeräten. Daneben spielt der Stil Van Halens eine nicht unerhebliche Rolle bei der Entwicklung des legendären *Brown*-Sounds.³⁵ Gitarrist_innen pflegen offensichtlich eine besondere Beziehung zu ihrem erkennbaren Sound, wie dies am Beispiel von Hendrix und an Robert M. Poss' Anmerkung zum *Cult Of Tone* gezeigt werden kann: «Tone, as it is called, is the fetish of most serious electric guitarists. It describes the sound of a system: the guitar and its pickups, an amplifier and any intervening signal processing.»³⁶ Van Halens Suche nach einem eigenen Sound (gepaart mit einer eigenen Spielweise) ist also exemplarisch für die Profilierung der Pop- und Rock-Künstler_innen schlechthin. Dabei ist die Legendenbildung vom Autor nicht intendiert, sie verselbstständigt sich gewissermassen durch Publikum und Musikkritik als Multiplikatoren.

33 Will Fulton: «Timbaland», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2014) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

34 «Legendär», auf Duden online: <http://www.duden.de/node/647310/revisions/160511/view> (letzter Zugriff: 30. August 2017).

35 David Szabados dokumentiert dessen Entstehung und die Bedeutung der einzelnen Soundkomponenten, vgl.: <http://www.legendarytones.com/index.html> (o. J.) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

36 Robert M. Poss: «Distortion Is Truth», in: *Leonardo Music Journal* 8 (1998), S. 45–48, hier S. 45.

Auch die Entstehung des *boom-chicka-boom*-Sounds (lautmalerische Beschreibungen des Rhythmuspatterns), erzeugt auf der Gitarre des amerikanischen Country-Sängers Johnny Cash, ist mit einer Legendenbildung verknüpft und wird dementsprechend in verschiedenen Quellen und Varianten überliefert. Das beste Zeugnis liefert ein Video,³⁷ in dem Cash die Anekdote selbst erzählt: In Ermangelung eines Schlagzeugs klemmte er einen Papierstreifen zwischen Saiten und Griffbrett fest und addierte seiner Rhythmusgitarre ein perkussives Element, das sogleich seinen festen Platz in der Geschichte der Country-Musik erhielt. Cash selbst wurde dadurch zu einer legendenumwobenen und elementaren Figur der Country-Musik. Sein Sound wird in der Folge auch *Freight Train-Rhythm* genannt, weil er an das rhythmische Geratter eines Güterzuges erinnert. Ein ähnlicher Gitarren-Sound wurde von Bo Diddley entwickelt; er beruht auf einer festen rhythmischen Figur,³⁸ die in vielen seiner Songs (z. B. «Mona», «Hey Baby») auftaucht. Dieses Pattern entstammt wiederum dem traditionellen Couplet «Shave and A Haircut».

Neben einzelnen Künstler_innen werden auch ganze Dekaden als *legendär* eingestuft. Die 1970er-Jahre als eine intensive Ausprägungsphase der Pop- und Rockmusik (Hardrock, Funk, New Wave, Punk und andere Stile bzw. Genres haben sich ausgebildet und gefestigt) stehen hier lediglich als ein Beispiel für eine Reihe von CD-Compilations mit typischen Titeln. Diese Sampler versuchen meist, einen repräsentativen Überblick über eine bestimmte Zeitspanne der populären Musik zu vermitteln und verwenden dabei den Terminus *legendär*, ohne explizit auf bestimmte Legenden hinzuweisen. Solche Titulierungen sollen auf potenzielle Käufer_innen abzielen, die damit unbewusst *wichtige, hörenswerte, stilbildende* Songs erwarten. Eine unter dem Titel *Boogie Wonderland – The Legendary Sound of 70s* vertriebene CD³⁹ erhebt den Anspruch, eine solche repräsentative Sammlung zu sein. Ob allen darin vertretenen Titeln ein Legendenstatus zukommt, wäre zu prüfen. Der letzte Titel dieser CD, Donna Summers «I Feel Love», gilt in der Tat als eine der einflussreichsten Pop-Produktionen. Legendenhaft ist dabei die Entstehung dieses stilbildenden Songs, die der Produzent Giorgio Moroder in diversen Interviews beschreibt.⁴⁰ Immer wieder wird dort die mit einem Delay versehene Synthesizer-Bassline des Moog Modular-Synthesizers als Ausgangspunkt des Songs beschrieben. Dass eine ganze Dekade der populären Musik unter dem Label *Legendary Sounds* zusammengefasst wird, betrachte ich trotzdem als sehr weit hergeholt und journalistisch generalisierend. Ebenso wäre zu bezweifeln, ob eine Dekade der Popkultur nur *einen* vorherrschenden Sound hervorgebracht hat. Eine so grobe Einteilung wird zwar immer wieder angewandt, zeigt aber in vielen Bereichen grosse Unschärfe.

The Legendary Sounds of Sun Studios nennt sich eine CD-Compilation⁴¹ und widmet sich den wichtigsten Künstlern dieses Studios/Labels, darunter Elvis Presley, Johnny Cash, Roy Orbison und Jerry Lee Lewis. Viele Legenden spinnen sich um die unterbrochene Geschichte des Studios, das von 1952 bis 1969 aktiv war und dann erst wieder ab 1987. Zentrale Figur der Sun Studios war Sam Phillips, ein autodidaktischer Tonmeister, der mit innovativen Sounds auf sich aufmerksam machte.⁴² Phillips' Leistung

37 Vgl.: http://www.youtube.com/watch?v=wOC3_GeP798 (letzter Zugriff: 1. August 2017).

38 Vgl. Joseph McEwen: «Bo Diddley», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2008) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

39 Sony Music B000M7XS0A (2007).

40 Vgl. Davo McConville: «How We Made: Giorgio Moroder on «I Feel Love»», auf: <http://noisy.vice.com/blog/how-we-made-georgio-moroder-on-i-feel-love> (2014) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

41 Union Square Music/Metro Triples (2006).

42 «Rocket 88», ein von Jackie Brenston interpretierter Song, gilt als erste rock 'n' roll Schallplatte, obwohl der starke Gehalt von R&B-Elementen diese Betrachtung relativiert, vgl. o. A.:

ist das von ihm als *Slapback-echo* bezeichnete sehr kurze Echo, welches auf den ersten Aufnahmen mit Presley häufig zum Einsatz kam und als ein Erkennungszeichen für den *Rockabilly*-Sound steht. Der Presley-Titel «Heartbreak Hotel» zeigt den *Slapback-echo*-Effekt deutlich. Ein weiteres Beispiel, *The Sure legendary Sound*, Neumann, Sennheiser & Co., dreht sich um die legendäre Technologie der Firma Sure. Auffallend häufig bewegt sich der Begriff *legendary*-Sound um Mikrofone, Lautsprecher und Kopfhörer. Die Herstellungsfirmen dieser für die Aufnahme und Rezeption von populärer Musik elementaren technischen Komponenten werben mit Produkten, die einen legendenhaften Status erzielt haben (diesen Legendenstatus schreiben sich dabei die Hersteller oft selbst zu). Gemeint ist damit deren Einsatz bei möglichst zahlreichen und möglichst erfolgreichen Projekten im Studio und auf der Bühne. Das 1967 auf den Markt gekommene Shure SM58 ist das wohl bekannteste und am häufigsten eingesetzte Live- und Studio-Mikrofon. Der neutrale Sound, die Langlebigkeit und Robustheit dieses Mikrofons geben ihm einen in Fachkreisen attestierten Status des Legendären, Ikonischen. Vieles Anekdoten und Legenden drehen sich einerseits um den Sound, andererseits um die Verlässlichkeit dieses Standardgerätes.⁴³ Der Mikrofonhersteller Neumann erlangte mit seinen Studiomodellen U 47 und U 87 ebenfalls legendären Status. Die komplette Neumann-Serie dominiert die Palette der eingesetzten Mikrofone der Abbey Road Studios und wurde beispielsweise auch bei den Aufnahmen der Beatles benutzt: «We have got well over 300 Neumann microphones out of a total of about 500 mics that we use at Abbey Road Studios.»⁴⁴

Der Begriff *legendary* bedeutet also die mythenhafte Verbreitung von Meilensteinen künstlerischen und technologischen Schaffens, deren Verwendung dann jeweils auch so stolz wie minutiös in den CD-Booklets aufgelistet wurde.

Iconic

Der Begriff *iconic* (Ikone: «Person oder Sache als Verkörperung bestimmter Werte, Vorstellungen, eines bestimmten Lebensgefühls o. Ä.»⁴⁵ und in der Übersetzung: «widely recognized and well-established»⁴⁶) und dessen Substantivierung Ikone, zusammen mit den Synonymen «Galionsfigur, Idol, Kultfigur, Legende, Leitbild, Leitfigur, Star [und] Symbolfigur»,⁴⁷ bilden die stärkste Ausprägung der Wertschätzung von Künstler_innen. Der Begriff wird vornehmlich auf Personen angewandt, da die Identifikation mit menschlichen Protagonist_innen, wie es der Musikjournalist Hermann Weiß beschreibt, zur «zentralen Übereinkunft»⁴⁸ der Popkultur gehört. Dusty Springfield als

«Brenston, Jackie», in: Colin Larkin (Hg.): *Encyclopedia of Popular Music*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2006) (letzter Zugriff: 4. September 2017).

43 Vgl. Sylvia Massy: «Gear Stories with Sylvia Massy: Cockroaches and SM58s», auf: <http://www.mixonline.com/news/profiles/gear-stories-sylvia-massy-cockroaches-and-sm58s/366201> (2010) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

44 Zitat von Jonathan Allen, Senior Recording Engineer bei den Abbey Road Studios, in: «Ein paar Meinungen zu Neumann», auf: <https://www.neumann.com/download.php?download=Meinungen.pdf> (o. J.) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

45 «Ikone», auf Duden online: <http://www.duden.de/node/695262/revisions/1342967/view> (letzter Zugriff: 30. August 2017).

46 «Iconic», auf Merriam-Webster online: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/iconic> (letzter Zugriff: 30. August 2017).

47 «Ikone», auf Duden online: <http://www.duden.de/node/695262/revisions/1342967/view> (letzter Zugriff: 30. August 2017).

48 Hermann Weiß: «Kraftwerk sind museumsreif», auf: <https://www.welt.de/print/wams/>

Ikone des Swinging London-Teenagers, Frank Zappa als Ikone der Gegenkultur, Ozzy Osbourne als Ikone des Heavy Metal sind nur drei Beispiele (um für einmal nicht Madonna zu nennen, die ja aufgrund ihres Künstlernamens eine Ikone in doppelter Bedeutung ist). Aber auch Instrumente werden als ikonisch titulierte. Der Roland TB-303 Bass Synthesizer weist ikonische Merkmale auf:

Although the sound the TB-303 created was in fact ill suited for emulating the deep, rich tone of a bass, its rubbery, futuristic-sounding timbres defined the sound of «acid house», a subgenre of Chicago house music. The iconic sound of the TB-303 has been frequently employed, and often imitated, in techno, electro, and other genres of electronic dance music.⁴⁹

Diese Beschreibung der Roland TB-303 geht mit drei Adjektiven auf die Soundspezifika des Gerätes einher: *deep, rich, rubbery*. Die 1987/88 erschienene Single *Acid Tracks* des Produzenten Marshall Jefferson⁵⁰ mit der Formation Phuture präsentiert den TB-303 in seiner klanglich relativ engen Bandbreite. Der TB-303 verfügt über zwei typische Features auf der rechten unteren Seite der Bedienoberfläche, die den Soundcharakter des Gerätes bestimmen: *Accent* hebt bestimmte Töne dynamisch hervor, indem nicht nur die Lautstärke erhöht, sondern auch der Filter geöffnet wird; der *Slide*-Schalter ermöglicht ein kurzes Glissando, der einen «gummiartigen» oder «elastischen» Sound hervorruft,⁵¹ wofür die Beschreibung *rubbery* verwendet wird. Der Grundsound der TB-303 kann als kratzend, aggressiv und synthetisch charakterisiert werden.⁵² Zahlreiche digitale (virtuelle und physische) Nachbauten, auch von der Firma Roland selbst (TB-3), sind mittlerweile auf dem Markt und zeugen vom nachhaltigen Einfluss des Gerätes. Die Zahl der Nachbauten untermauert so den ikonischen Status, vergleichbar mit den unzähligen Elvis-Imitatoren.

Auch das Mellotron als technologische Errungenschaft wird im Zusammenhang mit dem Begriff *iconic* genannt: «For years after the public first heard that iconic psychedelic «doot doo-doo» on the Beatles Magical Mystery Tour album in 1968, Mellotrons produced the eery [sic!] and grandiose orchestral sounds that characterized «progressive rock».⁵³ Das Mellotron wurde im Studio und live von Interpreten verwendet, die dem Bereich Art Rock/Progressive Rock zugerechnet werden können: Genesis, Yes, Moody Blues oder King Crimson.⁵⁴ Was bedeutet nun *iconic*? Der gesampelte Flötenklang zu Beginn von «Strawberry Fields Forever» ist als direkter Verweis auf dieses Instrument zu verstehen. Dieser Sound wäre jedoch eher als *signature*-Sound, als Erkennungsklang, der unsere Erinnerung daran direkt mit dem Song in Verbindung setzt, zu werten. Wäre der Begriff an dieser Stelle auch durch *recognizable* oder *legendary* austauschbar? Oder bedeutet es, dass der Song für den exponierten Einsatz

muenchen/article13649725/Kraftwerk-sind-museumsreif.html (2011) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

49 Geeta Dayal: «Roland TB-303», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2014) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

50 Vgl. Ian Peel: «Jefferson, Marshall», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (o. J.) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

51 Gut wahrnehmbar auf Phuture's «Acid Tracks» (bei 4:12) aus dem Jahre 1987.

52 Vgl.: http://www.tb303.ch/download/tbsmpl/I%20Love%20TB-303_yellow_003.mp3 (letzter Zugriff: 30. August 2017).

53 Peter Graff: ««Cottage Industry» Revives Legendary Sound of 70s», auf: <http://uk.reuters.com/article/uk-britain-mellotron-idUKL1877989720071019> (2007) (letzter Zugriff: 30. August 2017).

54 Mehr Vorschläge und Hinweise zu Aufnahmen finden sich auf: <http://www.planetmellotron.com/toptens2.htm> (letzter Zugriff: 30. August 2017).

eines neuen Sounds steht? Die Interpretationsmöglichkeiten im Umgang mit diesem Terminus sind in der Tat ambivalent. Obwohl die Termini *per se* eigentlich klar sind, bewegen wir uns hier in einer terminologischen Anwendungs-Grauzone, die noch eingehender diskutiert werden muss.

Angefangen mit Aretha Franklin, Ray Charles und Stevie Wonder könnte man eine lange Liste als *ikonisch* titulierter Stimmen aufführen. All diese Stimmen sind sofort erkennbar, tragen eine eigene Handschrift und sind sicher in vielerlei Hinsicht legendär. Was Joe Cocker, Janis Joplin und Tina Turner im Gegensatz zu den obengenannten Sänger_innen allerdings gemeinsam haben, ist eine fast grobe Rauheit der Stimme, angereichert mit einem hohen *Noise*-Anteil. Dieser Faktor charakterisiert in hohem Masse die allgemein zu beobachtende Attitüde der Rock- und Popstimme. Sie steht der Ästhetik einer geschulten Kunststimme diametral gegenüber. Damit stehen diese drei Stimmen quasi für die stimmliche Emanzipation des Rock und Pop. Deshalb erscheint der Begriff ikonisch in diesem personenbezogenen Kontext auch naheliegend und plausibel. Der ikonische Status solcher Pop- oder Rockkünstler_innen entsteht in der Regel nicht über Nacht,⁵⁵ sondern baut auf den *unique*-Sound und dessen langandauernde Wirkung auf. Ein weiterer Faktor, der uns zum Ikonischen führt, ist das assoziierende Bild, das wir gleichzeitig von diesen Künstler_innen haben: Cockers spastische Underdog-Performance, Joplin als unter Drogen stehende Hippie-Inkarnation und Turner als nervös tänzelndes Sex-Symbol.

Anhand der Beschreibung des als *ikonisch* eingestuften, 1997 verstorbenen amerikanischen Sängers Jeff Buckley, lassen sich die behandelten Begriffe noch stärker verankern:

[I]n his songs' multiple references to watery death that appear both to flirt with and taunt orphean associations; and in his desire to underplay his iconic voice – his paternal inheritance turned to more than symbolic capital in his mother's hands – in the blond [sic!] noise of <grunge> and in an impossible search for authenticity. [...] In his relentless and doomed search, in a postmodern context, for an original genre and an authentic voice to give full expression to his gift, which like that of a cyber Orpheus seemed half divine, Jeff Buckley sometimes became narcissistic and mannerist in his shape shifting, seeking to camouflage or even symbolically murder his iconic voice, the inherited signature of his father, in hybridised ambience and postmodern pastiche. Buckley was well aware that the power of his story and image could engulf and outlast his music, and to a degree that has happened. In his struggle for authenticity, a signature identity, and originality in the work of art in an age of digital reproduction, he hoped to locate both a distinctive, idiosyncratic musical idiom, between the American troubadour and the more recent triple-s (sensitive singer-songwriter) tradition, with equal parts of grunge, post-punk and world music [...].⁵⁶

Der frühe Suizid Buckleys, seine familiäre Vorbelastung als Sohn Tim Buckleys (eines berühmten Singer-Songwriters), sein eigenes Wirken als Singer-Songwriter und die wenigen hinterlassenen, weltweit bekannten Tondokumente machen ihn zur Legende, Kultfigur oder Ikone. In diesem letzten Abschnitt möchte ich die Nähe des Begriffes zu verwandten Bedeutungsfeldern aufzeigen, da das Zitat zu Buckley diverse

⁵⁵ Die Ausnahme bildet hier Cocker mit seinem Woodstock-Auftritt 1969.

⁵⁶ Oliver Lovesey: «Anti-Orpheus: Narrating the Dream Brother», in: *Popular Music* 23 (2004) 3, S. 331–348, hier S. 332f.

Begriffsreferenzen eröffnet. Die im Zitat verwendeten Begriffe *inheritance*, *authenticity*, *authentic voice*, *stylings*, *original*, *expression*, *signature*, *signature identity*, *originality*, *distinctive*, *idiosyncratic musical idiom*, *quality* bilden ein Wortfeld von verwandten Begriffen, die primär mit künstlerischer Qualität, Identität und Originalität zu tun haben und einen Ikonenbegriff konstituieren. Eine Ordnung dieser eben behandelten Begriffe ergibt ein Bild dessen, was offensichtlich allgemeine zentrale künstlerische Anliegen und Bestrebungen der Pop- und Rockkünstler_innen umfasst:

- Ebene 1: künstlerische Persönlichkeitsstruktur:
identity – authenticity – originality
- Ebene 2: künstlerischer Anspruch:
quality – expression – style – inheritance
- Ebene 3: künstlerische Sprache:
distinctive – idiosyncratic – musical idiom – signature

Der Anspruch von Popkünstler_innen – ob Sänger_in, Instrumentalist_in, Produzent_in oder Tontechniker_in – ist in diesen semantischen Ebenen indirekt widergespiegelt. Identität, Authentizität und Originalität sind zentrale Qualitätskriterien. Daneben sollen ein eigener Stil und ein hohes Mass an Expressivität entwickelt werden, um eine nachhaltige Aufmerksamkeit zu erzielen. Die Stimme, der Sound und die Performance sind Teile einer eigenständigen und charakteristischen künstlerischen Handschrift. Neben den vier Begriffen, die bis zu diesem Punkt betrachtet wurden, wären noch einige weitere hinzuziehen, die sich im bisherigen Wortfeld verorten lassen und in der Literatur viel seltener erscheinen, da sie im Kontext von Popmusik entweder zu allgemein oder zu überbetont wirken. Diese bedürfen daher nur einer kurzen Ausführung:

- *Identifiable* und *unique* sind gleichbedeutend mit *recognizable* und *signature*.
- *Dominating* und *signifying* bedeutet die Dominanz eines Sounds innerhalb eines Stückes.
- *Classical* gehört zu den Begriffen *famous* und *legendary*.
- *Code* entspricht einer semantischen Kodierung eines Sounds, ein Sound steht für die Erkennbarkeit eines Stils.
- *Trademark* und *brand* entsprechen der Bedeutung von *signature*.
- *Fetish* bewegt sich im Begriffsfeld von *iconic* und *cult*.

Die genannten Einzelbegriffe und Begriffspaare sind diejenigen, welche am häufigsten in wissenschaftlichen und musikjournalistischen sowie *Community of interest*-bezogenen Texten erscheinen. Sie werden häufig unterschiedlich angewendet. So steht beispielsweise der Terminus *signature* sowohl für ein Instrument, eine Band, eine Mixtechnik oder auch für einen Labelklang. Eine klare Trennung ist also kaum möglich, da die Termini häufig einer subjektiven Zuschreibung geschuldet sind.

Damit lassen sich folgende Erkenntnisse zusammenfassen:

Der von Stevie Wonder besungene *Higher Ground* im gleichnamigen Stück aus dem Jahr 1973 deutet eine Transzendenz an, die ebenso vage ist wie die hier diskutierten Begriffe. Wenn es um sprachliche Erhöhung von Personen und Dingen in populärer Musik geht, ist der weit gespannte hierarchische Wertebereich geprägt von einer gewissen Unschärfe und emotionalen, subjektiv gefärbten Charakters. Dazu gehören die relativ «schwachen» Begriffe *recognizable* und *signature*. Über diese Begriffe findet eine allgemeine Wertschätzung von Pop- und Rockkünstler_innen, eines Instrumentes oder einer Technologie statt. Sie kennzeichnen künstlerische Alleinstellungsmerkmale, die

sich aus hoch entwickelten Spielweisen, Sounds oder Performance-Eigenschaften generieren. Die weitaus stärkeren Begriffe *legendary* und *iconic* tragen kulthafte Komponenten in sich. Diese kennzeichnen den vom Autor_innen/Künstler_innen oder vom Publikum/Kritiker_innen aufgebauten Mythos und die damit verbundenen Verehrungsrituale wie Nachahmungen, Tribute, Idolisierung, Anbetung, bis hin zur vollkommenen Identifikation.

Performance Writing – Das Mehr in den Zwischenräumen

Mein Beitrag ist ein Annäherungsversuch an den Begriff *Performance Writing*, der auf Grundlage einer Aufführungsanalyse von einer Lesung des französischen Autors und Performers Christophe Tarkos (1963–2004) erfolgt.

Geprägt wurde der Begriff *Performance Writing* in den 1980er-Jahren am Darlington College of Arts (UK) und scheint sich bis heute der Definition zu entziehen: «It is a defining, not a definition. [...] If the process were to end in resolution we would move the defining into definition. We would know.»¹ Es geht auch heute noch weniger um Definition als um *defining* im Sinne der Prozesshaftigkeit, welche sich auf den Moment der Aufführung bezieht, auf den Akt des Schreibens selbst oder auf technologische Entwicklungen und den damit verbundenen, sich stets erneuernden Möglichkeiten, Schreiben zu realisieren bzw. Texte zu produzieren. Im Bereich der Poesie und der experimentellen Literatur haben sich dabei Formen herausgebildet, die neben der Übermittlung sprachlicher Inhalte auch die Materialität von Schrift oder Sprache beinhalten.²

In der Reduktion des Wortes auf seine materiale Dimension und der damit möglichen Aufgabe des Wortganzen ist das in die Sprache eingreifende, experimentierende Moment.³

Der Sammelbegriff *Performance Writing* umfasst grob gesagt solche Texte, die ihr ästhetisches Potenzial im Zusammenspiel mit Form, Raum, Zeit oder Material hervorbringen. Tatsächlich inszenieren viele Autor_innen die sprachliche Materialität ihres Schreibens oder der gesprochenen Laute nicht nur auf der Lesebühne, sondern auch im urbanen oder digitalen Raum oder auf den Seiten des Buches. Die Interaktion zwischen Text und aussersprachlichen Faktoren erinnert dabei an das für Aufführungen spezifische Beziehungsgefüge, bestehend aus Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Körperlichkeit und

1 John Hall: *Essays on Performance Writing, Poetics and Poetry*, Bd. 1, Bristol: Shearsman Books 2013, S. 32.

2 z. B. konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautpoesie, Performance-Poesie, *poésie action* sowie Kunst und Performance, insofern diese sich der Schrift und/oder des Textes bemächtigen und diesen in den Raum tragen (vgl. die Performerinnen La Ribot und Jenny Holzer).

3 Harald Hartung: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, Göttingen: Kleine Vandenhoeck-Reihe 1975, S. 40.

Lautlichkeit.⁴ Zieht man darüber hinaus in Erwägung, dass sowohl die Performance als auch das Schreiben jeweils im Moment ihres Vollzugs entstehen, scheint es kaum verwunderlich, dass beide Bereiche in der Wortprägung *Performance Writing* zusammengeführt werden.⁵

Da Phänomene wie Lautpoesie, visuelle Poesie oder experimentelle Literatur bereits ausgiebig erforscht sind,⁶ konzentriere ich mich auf die von performenden Autor_innen *inszenierte Beziehung* zwischen *Writing* und *Performance* und auf den im Moment der Aufführung generierten «multisemiotischen Gesamttext».⁷ Oder, um es mit den Worten der konzeptuell schreibenden Dichterin Caroline Bergvall zu sagen: «unless one happens to make cross-disciplinary text-work a specific area of research, the likelihood is that much will escape one's attention».⁸

Die Verbindung von Schreiben und Performance legt nahe, Schreiben unter dem Aspekt von Transformation und Geste zu betrachten. Während sich Performance *per se* über die Flüchtigkeit ihrer Aufführung charakterisiert, ist Schreiben, zumindest im alltäglichen (Sprach)gebrauch, mit der Idee der Fixierung und der sich daraus ergebenden Dauer verbunden, ursprünglich «une incision, gratter, tailler».⁹ Als bleibende Spur wurde und ist Schrift im Gegenteil zur Performance konservierbar und kopierbar. In der Performance erfährt diese Spur nun ihre Transformation in eine ephemere Geste, wie ihrerseits auch die Forscherin Gaëlle Theval in Bezug auf die experimentelle Poesie der 1960er-Jahre feststellt.¹⁰ Über das Laut gewordene Wort oder über das zeitlich begrenzte Sichtbarwerden des Textes, z. B. durch den Einsatz von digitalen Medien oder Projektionen, entzieht sich die Schrift der andauernden Fixierung, womit sich die Möglichkeit öffnet, den Text im Hier und Jetzt der Performance zu transformieren.¹¹

In Anlehnung an Richard Schechner, der ein dem Text inhärentes, sich über einen längeren Zeitraum erstreckendes Transformationspotenzial erkennt, z. B. von *Hamlet* (Shakespeare) hin zur *Hamletmaschine* (Heiner Müller),¹² interessieren mich im Zu-

4 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 127–129.

5 In Bezug auf Performativität, Performance und *Performance Writing* ist auch die Funktion des Schreibens als Macht interessant: «All writing enacts agendas of power. Writing doesn't serve power, but the other way around: who writes performs authority.», in: Richard Schechner: *Performance Studies: An Introduction*, London u. New York: Routledge 2013, S. 143.

6 Vgl. Michael Lentz: *Lautpoesie/-musik nach 1945: Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, Wien: Selene 2000; Klaus Dencker: *Optische Poesie: Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin: De Gruyter 2000.

7 Jan G. Schneider/Hartmut Stöckel: «Medientheorie und Multimodalität: Zur Einführung», in: dies. (Hg.): *Medientheorie und Multimodalität: Ein TV-Werbespot: Sieben methodische Beschreibungsansätze*, Köln: Halem 2011, S. 10–38, hier S. 10.

8 Caroline Bergvall: «Keynote: What Do We Mean by Performance Writing?», auf: <http://www.carolinebergvall.com/content/text/BERGVALL-KEYNOTE.pdf> (1996), S. 1–8, hier S. 3 (letzter Zugriff: 3. Dezember 2016).

9 Louis-Jean Calvet: *Histoire de l'écriture*, France: Pluriel 1996, S. 25.

10 Vgl. Gaëlle Theval: «Gestes d'écriture et écritures du geste dans les poésies expérimentales depuis les années 1960», auf: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/theval.pdf> (2016) (letzter Zugriff: 7. Mai 2017).

11 Im Zuge der erwähnten Entwicklung im Bereich der Digitalisierung und des Nachrichtensofortversands, den Menschen über soziale Medien praktizieren, unterliegt Schrift mittlerweile auch im alltäglichen Gebrauch der Nichtwiederaufrufbarkeit und/oder der Flüchtigkeit. Zu unterscheiden wäre hier zwischen Performance im Alltag (*it is*) und inszenierter Performance (*as if*), vgl. Richard Schechner: *Performance Studies: An Introduction*, London u. New York: Routledge 2013, S. 38. Tatsächlich ist *Instant Messaging* bereits Bestandteil vieler Performances.

12 Vgl. ebd., S. 227: «Understood performatively, texts are transformable and pliable sign and/or

sammenhang mit dem Begriff *Performance Writing* jene Transformationen, die im Moment der Aufführung stattfinden. Die Aufführungsanalyse der Intervention von Tarkos wird zeigen, dass sich solche Veränderungen auch hier vollziehen und gleichzeitig auf kulturelle Transformationen verweisen, in gegebenem Fall auf den Einsatz von Technik in der Autor_innenlesung oder die Bewegung von der traditionellen Autor_innenlesung hin zur Performance.

Zur vorliegenden Aufführungsanalyse möchte ich einige Vorbemerkungen machen. Nach Ansicht der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte kann eine Aufführungsanalyse nur dann durchgeführt werden, wenn die analysierende Person zumindest bei einer der Aufführungen anwesend, also Bestandteil der «feedback-Schleife»¹³ gewesen ist, selbst wenn «die lebhaftesten Erinnerungen [...] irgendwann [...] verblassen».¹⁴ Wenn ich trotzdem eine Performance vorstelle, die ich nicht direkt miterlebt habe, berufe ich mich auf die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner, der zufolge eine bei Live-Aufführungen abwesende Person zwar keinen direkten Zugang zu den ortsspezifischen Merkmalen hat, diese jedoch dazukonstruieren kann.¹⁵ Um die sich daraus ergebende Prekarität auszugleichen, bewegt sich Christina Thurner zwischen Analyse und Reflexion der Analyse. Vor allem die Videoaufzeichnung des Tanzstückes *Le Sacre du Printemps* ermöglicht ihr, über das wiederholte Abspielen bestimmter Sequenzen solche Momente als bedeutungstragend zu erkennen, die in der Flüchtigkeit der Aufführung dem Risiko unterliegen könnten, der Aufmerksamkeit zu entgehen. So entdeckt sie die wiederholten Bewegungen bestimmter Körperteile, kann diese analysieren und semantisieren. Es sei dahingestellt, ob Pina Bausch diesen Bewegungen einen bedeutungstiftenden Charakter zuerteilt oder ob die Bewegungen von Christina Thurner als bedeutungstiftend anerkannt werden. Wichtig ist die Tatsache, dass sie mehr sind als nur ästhetische Ausdrucksformen, indem sie im Erscheinen mit anderen, beobachtbaren Elementen auf etwas über sich Hinausgehendes verweisen. Es wird sich im Folgenden zeigen, dass gestische Zeichen auch vor dem Hintergrund des multisemiotischen Gesamt(kon)textes bei Tarkos bedeutungstragend sind.

Ich werde die Aufführung von Tarkos also semiotisch, d. h. mit Blick auf die «Erzeugung von Bedeutung»¹⁶ im Zusammenspiel der beteiligten Zeichen analysieren. Dies impliziert die von Hans-Thies Lehmann für das postdramatische Theater entdeckte Enthierarchisierung aller an ihr beteiligten Ebenen,¹⁷ also auch der des Textes. Im Hinblick auf performende Autor_innen ist diese Perspektive nicht selbstverständlich, der Verweis jedoch notwendig, um die Relevanz des Textes für den Gesamtkontext zu erfassen. Gerade hier unterscheidet sich die Autor_innenperformance von der Autor_innenlesung, insofern sich letztere unabhängig von aussersprachlichen Faktoren

symbol systems. Every text invites being remade into new texts. This proves to be the case, especially with regard to texts used in or as performance.»

13 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 59.

14 Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Stuttgart: UTB 2010, S. 93.

15 Vgl. Christina Thurner: «Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*», in: Gabriele Brandstätter/Gabriele Klein (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps»*, Bielefeld: transcript 2007, S. 53–64, hier S. 54.

16 Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Stuttgart: UTB 2010, S. 84.

17 Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 147.

auf die Vermittlung des literarischen Textes konzentriert, es sei denn, die Autor_innen loten die Zwischenräume aus, was im Extremfall zu Phänomenen wie der *Subito-Performance* von Rainald Goetz führt.¹⁸

In Verbindung mit dem Thema *Performance Writing* ist es irrelevant, ob der Text im Voraus oder während der Performance entsteht. In der Pluralität der Definitionen von *Writing* kann sogar das Aufzeichnen der Performance im Sinne von Schreiben als «enter data in storage media»¹⁹ dazu gezählt werden oder die Idee ihres *Rewritings* oder *Re-enactments*, ein Vorgehen, das u. a. die Performance-Plattform *AprèsPerf* thematisiert: «Es interessiert die stattgefundene Performance und es interessiert die Position der – im Nachhinein schreibenden – Zeugenschaft.»²⁰ Nicht nur Philippe Castellin, der Kommentator der Videoaufzeichnung von Tarkos, ist in diesem Sinne *témoin*, sondern auch die Analysierende, die über die Performance (weiter)schreibt, zwar mit dem Wissen darum, dass ein Video einer Performance keine Performance ist,²¹ aber immerhin die Möglichkeit ihrer medialisierten Wiederholung bietet. Das *Re-enactment* der Performance durch andere erlaubt es, die Performance potenziell *ad infinitum* fortzuführen.

Meine Aufführungsanalyse bezieht sich auf einen Auftritt, den Tarkos am 18. April 1997 im Centre international de poésie in Marseille (cipM) realisierte. Der Herausgeber der Zeitschrift *nioques*, Jean-Marie Gleize, organisierte den Abend mit den in der Ausgabe *nioques 1.2* (1996) vertretenen Autor_innen. Für meine Analyse beziehe ich mich sowohl auf die Texte, die Tarkos in der besagten Zeitschrift unter dem Titel *patmo*²² veröffentlichte (siehe Anhang), als auch auf die Aufzeichnung der Lesung. Diese Aufzeichnung befindet sich zusammen mit anderen auf der DVD des Buches *L'enregistré*.²³ Die Texte und audiovisuellen Aufzeichnungen wurden vom Herausgeber Castellin, selbst Autor und Performer, zusammengestellt, kommentiert und zum grössten Teil für die Buchpublikation transkribiert. Die in meiner Aufführungsanalyse vorkommenden Zeitangaben beziehen sich auf die *Timeline* der Aufzeichnung auf besagter DVD²⁴ und nehmen hier die Funktion der Angabe von Seitenzahlen ein. Die verwendeten Textpassagen habe ich in die deutsche Sprache übersetzt (s. Fussnoten).

Der Auftritt findet in einem Raum ohne erhöhte Lesebühne statt. Der Autor sitzt in geringem Abstand vom Publikum hinter einem Tisch, darauf stehen rechts drei Wassergläser und eine Karaffe, vor dieser liegt die Zeitschrift *nioques*. Vor dem Tisch steht ein Mikrofon.

Tarkos beginnt seine «Intervention»,²⁵ wie er selbst den Auftritt nennt, mit der Ankündigung einer Dreiteilung:

-
- 18 Vgl. Rainald Goetz, Lesung um den Ingeborg-Bachmann-Preis, 1983: <https://www.youtube.com/watch?v=Wn64AVFydDw>, ab 1:50 (letzter Zugriff: 6. Mai 2017).
- 19 «Writing», in: Lesley Brown (Hg.): *The New Shorter Oxford English Dictionary: On Historical Principals*, Bd. 2 N-Z, Oxford: Clarendon Press 1993.
- 20 *AprèsPerf*, auf: <http://www.apresperf.ch> (letzter Zugriff: 6. Mai 2017).
- 21 Vgl. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press 2003, S. 20.
- 22 Vgl. Christophe Tarkos: «patmo» (1996), auf: <http://nioques.fr/wp-content/uploads/2015/03/Nioques-1.2.pdf> (letzter Zugriff: 19. September 2016).
- 23 Vgl. ders.: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014.
- 24 Vgl. ders.: «Une lecture de patmo» (DVD), in: ebd.
- 25 Ebd., 0:12.

1. Der Vortrag des Gedichts *soleil*: «un poème que je vais essayer de lire, euhm, ça va être sans micro, il me semble que c'est, ça va avec, donc ça va être sans micro, j'essaierai de parler un peu plus fort que ça».²⁶
2. Die Präsentation der Texte in der Zeitschrift *nioques*: «je parlerai un peu de de du texte *patmo* qui est dans *le nioque* (sic!)».²⁷
3. Die Tonwiedergabe der maschinell gelesenen Texte: «euh, et après, euh, une lecture de---quelques éléments du texte qui y est dans---dans *patmo* qui sera-t-une une une bande».²⁸

Nach diesen erklärenden Worten steht Tarkos auf und tritt ohne Text vor das Publikum, um den für sein Gesamtwerk nicht typischen Text *soleil* zu lesen. Der Text ist insofern eine Ausnahme, als er von einem lyrischen Ton geprägt ist, zudem fehlen ihm die sonst für Christophe Tarkos charakteristischen, phonologischen Verschiebungen.²⁹ Er <liest> also wie angekündigt, jedoch ohne sichtbare Textvorlage. In der Abwesenheit der Kongruenz von angekündigter Handlung (Lesen) und der damit logischerweise verbundenen Präsenz eines physischen, gedruckten Textes, sei es ein Buch oder Papier (i-Pads und andere elektronische Lesegeräte existierten kaum zu jener Zeit), geraten die sich aus Konvention ergebenden Erwartungen, die wir mit der Bezeichnung *Lesen* verbinden, ins Schwanken. Gleichzeitig scheint es, als wirke die sich kaum ändernde Körperhaltung des Autors der momentanen Destabilisierung entgegen. Das Herantreten an das Publikum (proxemisches Zeichen), die zurückhaltend wirkende Art und Weise, mit der er den Text stehend, mit auf dem Oberkörper aufliegenden verschränkten Armen (gestisches Zeichen) vorträgt (paralinguistisches Zeichen), – kurzum: die Präsenz des Autors – lassen den Aspekt des angekündigten Lesens in Vergessenheit geraten. Die Aufmerksamkeit ist ganz auf den Autor gerichtet, nicht auf das Fehlende, den zu lesenden Text. Vor dem Hintergrund der Idee der weiter oben erwähnten Transformation ist es nicht uninteressant zu erwähnen, dass der von Tarkos gesprochene Text die Idee der Transformation von einem Zustand in den anderen thematisiert: «que le feu t'emporte [...] que tu sois brûlé_e, que tu ailles te brûler, que tu brûles».³⁰ Das Bild des Feuers, des Verbrennens als Transformation von Anwesenheit in Abwesenheit und die damit verbundene Brisanz des Themas (Hexenverbrennung, Bücherverbrennung, Holocaust...) wird über die Verwendung des Personalpronoms *du* vor einem zuhörenden Publikum gleichzeitig verstärkt, doch auch hier wiederum neutralisiert, denn wer oder was letztendlich gemeint ist, bleibt offen. Als positives Element erwähnt Tarkos die Sonne und damit verbunden die Idee von (Weiter-)Leben und Bewegung.

Während der darauffolgenden Rückkehr zum Stuhl hinter dem Tisch löst Tarkos die Verschränkung der Arme, verkehrt sie gar in ihr Gegenteil, wenn er nun sitzend beginnt,

26 Ebd., ab 0:16: «ein Gedicht, das ich versuchen werde zu lesen, ähm, es wird ohne Mikro sein, ich finde, das ist, das gehört dazu, es wird also ohne Mikrofon sein, ich werde versuchen, ein bisschen lauter zu sprechen».

27 Ebd., ab 0:31: «ich werde etwas von von vom Text *patmo* sprechen, der in [der Zeitschrift; HF] *le nioques* ist».

28 Ebd., ab 0:41: «ähm, und dann, ähm, eine Lesung von---einigen Elementen des Textes der darin ---der in *patmo* ist und die eine Aufnahme sein wird».

29 Vgl. Philippe Castellin: «Soleil: Patmot», in: Christophe Tarkos: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, S. 223–235, hier S. 224.

30 Christophe Tarkos: «Une lecture de patmo» (DVD), in: ders.: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, hier 1:24–2:40: «dass das Feuer dich hinwegträgt [...] dass du verbrannt seist, dass du dich verbrennen würdest, dass du brenntest».

seine Kommentare zu *patmo* mit Hand-, Arm- und Körperbewegungen zu begleiten. Tatsächlich sind die in der Zeitschrift *nioques* veröffentlichten Texte nicht nur exemplarisch für das Schreiben von Tarkos, sondern auch für sein Selbstverständnis als performender Autor: Sprache wird experimentell, sie ist gleich einem (Wort)teig (*patmo*), knetbar, modellierbar, dehnbar. Die Bewegungen, die Tarkos über seinen Körper inszeniert (besonders auffällig ist hier das progressive Auseinanderbreiten der Arme³¹), verweisen nicht nur darauf, dass Sprache in Bewegung gerät. Körper und Sprache ergänzen sich gegenseitig, sie sind voneinander untrennbar, ein für den Performer Tarkos charakteristisches und wichtiges Element.

Im zweiten Teil ergreift Tarkos die Zeitschrift, er schlägt sie auf und blättert in den Seiten. Es scheint, als sei der gedruckte Text Vorlage oder Inspiration für seine parallel dazu gesprochenen Worte, als sei er eine Art Gedächtnisstütze, um die in *patmo* enthaltenen Textelemente auflistend vorzutragen. Die Zuschauer wissen nicht, ob Tarkos wirklich liest (zumindest hat es teilweise den Anschein, als erfasse er «etw. Geschriebenes, einen Text, mit den Augen»³²), ob er rezitiert oder improvisiert. Der Autor bewegt sich in den Zwischenräumen, d. h. zwischen den Möglichkeiten der mündlichen Textvermittlung, zwischen dem, was nicht mit *patmo* in Verbindung steht (*soleil*, Teil 1) und dem zu Kommen, hier die Lesung des Textes *patmo* (Teil 3). Und die Rezipierenden befinden sich in jenem Schwebestadium, der Begriffe aufzulösen scheint. Nicht Einstürzende Neubauten, wie sich die revolutionäre Techno-Performance-Band nennt, sondern «Einstürzende Gegensätze»,³³ wie ein Kapitel bei Erika Fischer-Lichte heisst.

Die Titel und Textteile werden im zweiten Teil der Intervention knapp kommentiert und aufgelistet, wie Zutaten für ein Kuchenrezept, hier für den «Wortteig». Nicht zufällig bezeichnet Tarkos sich als Zusammensteller: «La pâte-mot est ensemble! Je veux faire ensembler!»,³⁴ so wie auch das Wort *patmo* Bedeutung (Teig/Wort) und Materialität (manipulierbare Beschaffenheit) verbindet. Es lädt zum Spiel mit Sprache ein: *patmot*, *pâte de mots*, *patte*³⁵ *de mots* oder *pâte-mot*, *pas de mots* oder *Patmos*, Ort der Offenbarung (Titel eines Gedichts von Hölderlin).

Weder der Fantasie des Autors noch der Zuhörerschaft oder der Leser_innen sind Grenzen gesetzt. Über die lautliche Materialität der Worterfindung *patmo* findet zunächst jenes «Zaudern zwischen Laut und Bedeutung»³⁶ statt, auf das der Linguist Roman Jakobson hinweist, ein Zaudern, das im Prozess der Verfremdung oder Deautomatisierung der Sprachgewohnheit das Potenzial seiner möglichen Bedeutungen entfaltet.

Die gestischen und paralinguistischen Zeichen (Wellenbewegungen von Hand und Arm oder das Fluktuieren zwischen zögernder, unterbrechender und fließender, gar im Laut zerfließender Sprache) bringen Bewegung in den Ablauf und leiten den dritten Teil ein.

31 Vgl. ebd., ab 3:59.

32 «Lesen», in: *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim: Dudenverlag 1983.

33 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 294–304.

34 Christophe Tarkos: «patmo» (1996), auf: <http://nioques.fr/wp-content/uploads/2015/03/Nioques-1.2.pdf> (letzter Zugriff: 19. September 2016).

35 *Patte* bedeutet auf Französisch auch den Schreibstil eines Schriftstellers, «qualité de style propre à un écrivain: On reconnaît bien là la patte de ce romancier», auf: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patte/58728> (letzter Zugriff: 7. Mai 2017).

36 Roman Jakobson: «Linguistik und Poetik [1969]», in: Elmar Holenstein/Tarcisius Schelbert (Hg.): *Roman Jakobson: Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 83–121, hier S. 106; siehe auch: ebd., auf: http://www.univie.ac.at/germanistik/schrodt/vorlesung/jakobson_poetik.pdf (letzter Zugriff: 26. Juli 2017).

Indem Tarkos sein Schreiben damit nicht nur erklärt, sondern das Wesen von *patmo* hervorbringt, indem er es zeigt oder lautbar macht, vollzieht er eine Handlung im Sinne eines performativen Akts: «Was durch performative Akte hervorgebracht wird, entsteht erst, indem dieser Akt vollzogen wird.»³⁷ Sogar der Text weist sich selbst als performativen Akt aus: «il dit ce qu'il veut dire en même temps qu'il le dit».³⁸

Die Präsentation der Texte in Teil 2 ist fluktuierend, weil unklar ist, ob der Text in geschriebener Form bereits existiert oder erst im Moment entsteht. Es ist ein Oszillieren zwischen Lesen und Nicht-Lesen, es ist der Zwischenraum, in dem der Übergang von Tradition (Lyrik, Lesung) zu Neuem (experimenteller Text, Technik) stattfindet und damit Ausdruck jener Liminalität, auf die Erika Fischer-Lichte verweist, wenn sie Victor Turner zitiert: «in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted».³⁹

Die im letzten Teil folgende Tonaufnahme wird durch folgende Worte eingeleitet: «Alors j'ai trouvé quelqu'un, voilà qui qui qui, comment dire, qui sait lire ces textes et vraiment mieux que moi [...] je l'ai enregistré et j'aimerais vous vous passer la bande [...] c'est pour ça que je vous ai présenté les textes [...]».⁴⁰ Durch die akustische Wiedergabe des geschriebenen Textes erscheint das von Subjektivität gefärbte Lesen des Autors neutralisiert, wie Tarkos es selbst bemerkt. Es gibt jemanden, hier die Stimme vom Sprachwiedergabegerät, entwickelt für Menschen mit eingeschränkter Sehfähigkeit, «qui a l'esprit pour le lire»,⁴¹ «il ne met pas trop de---ce que j'ai fait moi là, il ne met pas trop d'apartés, de parenthèses, de de de de découragement».⁴² Jedoch wird die angekündigte Absicht der Objektivierung verfehlt, denn der hörbare Text ist oft nur eine approximative Annäherung an die tatsächlich geschriebenen Worte, darüber hinaus wurde die Stimme an einigen Stellen bereits im Vorfeld der Performance tontechnisch manipuliert (Verlangsamung, Verdichtung).

So ist es nicht verwunderlich, dass sich Christophe Tarkos am Ende seiner Performance von der Maschine distanziert. Er ergreift die Zeitschrift erneut und öffnet sie (gestisches Zeichen). Indem er den Text zunächst lautlos mitliest (mimisches Zeichen, Mundbewegung) und dann zunehmend lauter und verständlicher wird (akustisches Zeichen), eignet er sich die Lesung wieder an und lässt diesmal keinen Zweifel: er liest den Text. Zumindest gibt es bezüglich der Auffassung von Lesen an dieser Stelle eine Übereinstimmung zwischen dem Performer und seinem Publikum, zwischen Realisierung und

37 Erika Fischer-Lichte: *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 42.

38 Christophe Tarkos, zit. nach: Philippe Castellin: «Soleil: Patmot», in: Christophe Tarkos: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, S. 223–235, hier S. 233: «er sagt, was er sagen will, indem er es sagt».

39 Victor Turner: «Variations on a Theme of Liminality», in: Sally F. Moore/Barbara C. Myerhoff (Hg.): *Secular Rites*, Amsterdam: Van Gorcum 1977, S. 36–57, hier S. 40, zit. nach: Erika Fischer-Lichte: *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 46.

40 Christophe Tarkos: «Une lecture de patmo» (DVD), in: ders.: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, ab 10:07: «Ich habe jemanden gefunden, der, wie soll ich es sagen, der diese Texte lesen kann und wirklich besser als ich [...] ich habe ihn aufgenommen und ich möchte Ihnen die Aufnahme abspielen [...] deshalb habe ich Ihnen die Texte präsentiert [...]». Es sei hier nochmals auf die Verdichtung des Einsatzes der Technik hingewiesen, mit der der Autor szenisch spielt. Die maschinelle Sprachausgabe gibt den Text nicht direkt wieder. Der Text wurde vielmehr aufgenommen, um dessen Wiedergabe manipulieren zu können (z. B. hinsichtlich des Tempos).

41 Ebd., ab 10:21: «jemand, der sie wirklich lesen kann».

42 Ebd., ab 10:22: «er fügt nicht zu viel---, so wie ich das jetzt mache, nicht zu viel beiseite Gesprochenes hinzu, zu viele Zwischenbemerkungen, zu zu zu zu viel Entmutigung.»

Erwartung. Da er letztendlich doch besser liest als die aufgenommene Stimme, die nicht seine eigene ist, manifestiert er als Autor seine Autorität über den Text, als Performer seine Autorität über die Maschine. So endet die Lesung auch nicht mit dem einfachen Ausschalten der Aufnahme, das letzte Wort hat der Performer Tarkos: «Essaie de vivre sans maoïsme. Voilà.»⁴³

Das einsetzende Lachen des Publikums mag sich aus dem vorhergehenden Wortspiel *maoïsme/maoïsme* ergeben, es mag eine Reaktion sein auf den Hinweis, die synthetische Stimme habe doch Schwierigkeiten, das Wort *maoïsme* zu artikulieren, wahrscheinlich ergibt es sich aus dem Zusammenspiel aller Faktoren. Wir können das Lachen auch als eine Art freudige Erleichterung des Publikums interpretieren, denn der durchlaufene Performance-Prozess endet positiv. Der Autor verlässt die Bühne mit seinen eigenen, von ihm gesprochenen Worten.

Tarkos performt mit seiner Intervention die Abwendung vom Buch, «le désir de se dé-gager physiquement du livre».⁴⁴ Der Verzicht auf das Buch oder auf die Seite als notwendiges Mittel zur Realisierung der Lesung impliziert gleichzeitig die Abwendung von der klassischen Lesung zugunsten der Performance. Das schliesst die Hinwendung zu neuen, sprachexperimentellen Texten (lyrisch versus experimentell) und zur Verwendung von Technik ein. Der Verzicht impliziert jedoch nicht die Abwendung vom Akt des Lesens:

Car lire, lire pour de bon, ça n'est justement pas «oraliser» un texte, mais se l'approprier, le transformer. Se le reformuler en oscillant entre ces deux moments. L'apparence d'une non-lecture (ou celle du refus de lecture), c'est lire en acte qui la fonde. L'on fuit alors très «adhésivement» ce que l'on dit. On lit. Ni plus. Ni moins.⁴⁵

Es bedarf also keines geschriebenen Textes, um dennoch zu lesen. Oder, um es mit den Worten von Tarkos zu sagen: «je lis dans ma tête sans feuilles.»⁴⁶ Es ist also bereits ein Akt des Lesens, wenn man sich auf Geschriebenes bezieht, und sei es über die Erinnerung oder über die Einschreibung in Gedächtnis oder Körper.

Tarkos unterläuft Erwartungen auch auf der Ebene der Sprache, indem er die Zwischenräume zwischen gesprochenem und geschriebenem Text auslotet. Sprache ist Konvention, ihre Bedeutung ergibt sich aus dem Gebrauch. Als Sprachbenutzer wollen wir verstanden werden und sind bestrebt zu verstehen, was wir hören. Das sind unabdingbare Prämissen der gelungenen Kommunikation.⁴⁷ Trotzdem kennt jede oder jeder die Erfahrung des Nicht- oder Falschverstehens und gerade hier setzt Tarkos ein.

43 Ebd., ab 18:04: «Versuche, ohne Maoismus zu leben.»

44 Philippe Castellin: «Soleil: Patmot», in: Christophe Tarkos: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, S. 223–235, hier S. 224.

45 Ebd., S. 228: «Denn Lesen, wirklich Lesen, bedeutet nicht nur, einen Text zu «sprechen», sondern sich den Text anzueignen, ihn zu transformieren. Ihn umzuformulieren, indem man zwischen diesen beiden Momenten oszilliert. Der Anschein einer Nicht-Lesung (oder einer Lese-Verweigerung) gründet im Akt des Lesens. Man flieht das, was man sagt, indem man doch «daran hängenbleibt». Man liest. Nicht mehr und nicht weniger.»

46 Christophe Tarkos, zit. nach ebd., S. 84: «Ich lese ohne Blätter in meinem Kopf.»

47 Vgl. Herbert P. Grice: «Logic and conversation», in: Peter Cole/Jerry L. Morgan (Hg.): *Syntax and Semantics*, Bd. 3, New York: Academic Press 1975, S. 41–58.

Die nun folgende Mikroanalyse bezieht sich auf Textfragmente, die zwar in *patmo* stehen, die aber nicht von Tarkos selber geschrieben, sondern von ihm bloss zusammengestellt wurden. Es handelt sich ursprünglich um einige Sätze des Fluxus-Künstlers Charles Dreyfus Pechkoff, der seine Texte regelmässig auf seiner Internetseite⁴⁸ publizierte oder auch anders verwandte (siehe Anhang). Ihre Einbindung in *patmo* und in die Performance erinnert an ein *Re-enactment*, aus dem weitere Aktionen hervorgehen werden. Dreyfus Pechkoff schreibt in seinem Nachruf auf Tarkos: «nous nous sommes produits deux fois ensemble, en 2000, sous l'appellation *Pâte-mot et Fluxus*».⁴⁹

Die drei relevanten Momente der untersuchten Sequenz liegen in der zweiten Phase von Tarkos' Performance:

Après y a un texte de M. Charles Dreyfus dont je n'ai absolument rien compris par contre-----je peux simplement vous lire le début-----[lelefät; HF]-----les fentes hein donc quelque chose qui est coupé----les fentes----il a mis 2 fois les-----au lieu de mettre les fentes-----il a mis les les fentes----
-----comme s'il bégayait, il y a deux fois les.⁵⁰

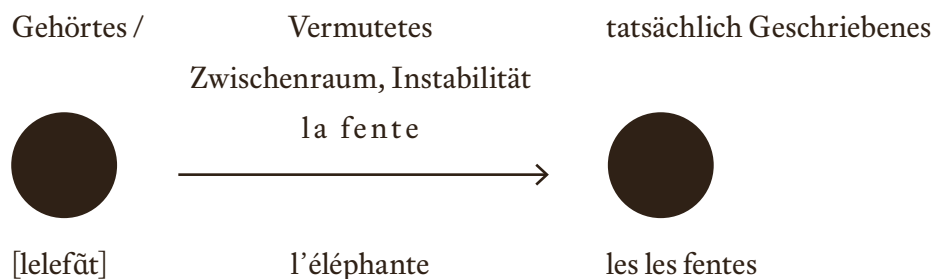
1. Es ist interessant zu beobachten, wie Tarkos seine Erklärungen mit einer Handbewegung begleitet: Mit den Worten «ein Text von Hrn. Charles Dreyfus, von dem ich allerdings nichts verstanden habe» vollzieht er eine abwehrende, abweisende Geste, mit der Lautfolge [lelefät] eine rotierende Handbewegung. (<https://tube.switch.ch/videos/odd6c496>)
2. Die Bewegung von geschlossener Hand bis hin zur geöffneten Handfläche symbolisiert das Aufrollen der Bedeutung im Prozess des Hörens, das Aufrollen des Wortes und der Folge der Laute, die es konstituieren. Zu Beginn wissen wir noch nicht, was kommen wird, bis sich das Wort, zumindest das erwartete, entrollend zeigt: *l'éléphante*, bzw. *les les fentes* oder eben [lelefät]. (<https://tube.switch.ch/videos/bd248682>)
3. Als wolle Tarkos die Wiederholung des Artikels «les» (fr.: plural, die) gestisch erklären, um falschen Interpretationen vorzubeugen, schneidet er, zumindest pantomimisch, die Luft mit seiner Hand durch und bemerkt erklärend: «etwas, das geschnitten ist». (<https://tube.switch.ch/videos/4fedd82d>)

Die Veröffentlichung der Videoausschnitte erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.
L'enregistré © P.O.L., Editeur, 2014.

48 Vgl.: <http://charles.dreyfus.online.fr/> (letzter Zugriff: 3. September 2017); vgl. auch Anhang 2.
49 Charles Dreyfus Pechkoff: «Performance: le charisme du pauvre», in: *Cahier critique de poésie: Dossier Christophe Tarkos* (2015) 30, S. 47–50, hier S. 48: «wir sind 2000 zweimal zusammen aufgetreten, unter dem Titel *Pâte-mot et Fluxus*.»
50 Christophe Tarkos, zit. nach: Philippe Castellin: «Soleil: Patmot», in: Christophe Tarkos: *L'enregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, S. 223–235, hier S. 235: «Danach folgt ein Text von Hrn. Charles Dreyfus, von dem ich allerdings nichts verstanden habe-----ich kann Ihnen einfach den Beginn vorlesen-----[eineinschnitt; HF]-----ein Schnitt ähm also etwas, das geschnitten ist----ein Schnitt----er hat zweimal ein geschrieben-----anstatt ein Schnitt-----hat er ein ein Schnitt geschrieben-----als würde er stottern [...].» Vgl. auch die DVD ab 9:30.

Mit seinen Handbewegungen erklärt Tarkos den für das Publikum nicht sichtbaren, gedruckten Text, er schreibt seine Erklärung quasi in die Luft. Er zeigt einerseits, dass es sich bei der Lautfolge [lele] um zwei Wörter handelt, andererseits weist er darauf hin, dass das Wort *fente* den Zwischenraum bedeutet, den Einschnitt, die Ritze oder Spalte zwischen den zwei Wörtern *les*. Die Geste korrigiert sozusagen unser auf konventionellem Sprachgebrauch beruhendes Verstehen: wir hören *l'éléphante*, im Text steht aber «les les fentes». Was als banale Homophonie gelten könnte, ist zudem eine ungewöhnliche Wortverbindung, die konventionelles Verstehen und das System der Grammatik unterläuft und Sprache damit verfremdet.

Indem Tarkos gestisch und verbal anzeigt, dass das Gehörte, [lelefät], nicht *l'éléphante* ist, sondern *les les fentes*, macht er den Moment, der unser Wahrnehmungsvermögen ins Schwanken bringt, gar in die Irre führt, sichtbar. Es mag Zufall sein, dass sich der Prozess der Aufdeckung, der Instabilität genau über den Begriff des Zwischenraums bzw. des Dazwischen, hier *les fentes*, abspielt, das in der Theorie der Performance die Phase der Liminalität verdeutlicht:⁵¹



Auch Unvorhersehbarkeit ist ihrerseits charakteristisch für die Performance und gehört zu jenen Zufällen, die sich im Spiel mit Sprache einstellen.⁵² (<https://tube.switch.ch/videos/54661f81>)

4. Betrachten wir abschliessend noch eine letzte Passage: «après-----mes pâtés d'oise pas tes doigts mes pâtés d'oise-----voilà---je comprends rien du tout donc je laisse».⁵³

Was immer wir in Bezug auf den tatsächlich geschriebenen Text hören, es bedarf hier keiner weiteren inhaltlichen Erklärung, da zumindest für jede französischsprachige Person dies oder jenes plausibel ist und in schriftlicher Form existieren kann, anders als es bei der Verdopplung des Artikels *les* der Fall ist: «mets pas tes doigts», «mes pâtés d'oise», oder sogar *mes pâtés de doigts*. Allein über das Hören wissen wir nicht, was gemeint ist, jedoch ermöglicht Christophe Tarkos durch das Auflegen der Finger auf den Oberkörper (visuelle Geste), die Lautfolge [dwa] neben der Bedeutung Gans

⁵¹ Der Begriff *fente* lässt sich mit Spalte, Riss oder Schlitz übersetzen, vgl. «fente», in: *PONS Großwörterbuch*, Stuttgart: Klett 2002.

⁵² Vgl. Franz Mon: *Über den Zufall*, in: ders.: *Essays*, Berlin: Januspress 1994, S. 231–233.

⁵³ Christophe Tarkos, zit. nach: Philippe Castellin: «Soleil: Patmot», in: Christophe Tarkos: *Lenregistré: performances/improvisations/lectures*, hg. von Philippe Castellin, Paris: P.O.L. 2014, S. 223–235, hier S. 235: «Danach-----meine Gänsepasteten (*mes pâtés d'oise*) lass die Finger davon (*mets pas tes doigts*) meine Gänsepasteten/Fingerpasteten (*mes pâtés* [dwa])-----so---ich verstehe absolut nichts, also lass ich es jetzt».

(*d'oié*) auch mit dem Bild der Finger (*doigts*) zu verbinden. Die Geste wird zu einer Art Interpretationshilfe bei der individuellen Auslegung der akustischen Wahrnehmung. Ebenso kann das kurze Auflegen der fünf Finger auf den Oberkörper als Personalpronomen *mes* (meine) interpretiert werden oder es ist möglich, hier das Verb *mettre* zu erkennen, was dem Gegenteil der von Philippe Castellin realisierten Transkription entspräche: «mets pas tes doigts»⁵⁴, denn Tarkos legt seine Finger eben doch auf.

In den erwähnten Situationen verstehen wir im Vorgang der akustischen Wahrnehmung zunächst das, was in Bezug auf das sprachliche Zeichen im Sinne von Ferdinand de Saussure über den Sprachgebrauch und die etablierte Sprachnorm am naheliegendsten ist. Doch die verbalen und/oder visuellen Kommentare von Christophe Tarkos destabilisieren unsere Wahrnehmung, denn wir stellen fest, dass das, was wir glaubten zu verstehen, nicht dem gelesenen Text entspricht oder ein eindeutiges Verstehen unmöglich ist, wie auch der Autor sagt (siehe Fussnote 53). Dabei ist es interessant zu vermerken, dass die Destabilisierung auf der Basis von Textfragmenten hervorgerufen wird, die selbst schon Produkt einer Arbeit an der Mehrdeutigkeit oder des Spiels mit Sprachregeln sind, wie die besagte Verdopplung in *les les fentes*. In der performativen Lesung von Christophe Tarkos wird diese von Charles Dreyfus Pechkoff geschaffene, unübliche Wortfolge sozusagen «entfremdet». Sie wird im Prozess ihrer Verlautlichung in den Bereich der Sprachkonvention und damit verbunden unserer Erwartungen zurückgeführt. An das Wort *fentes* denkt man beim Hören kaum.

Gerade das Wort *fentes* bedeutet wie gesagt den Zwischenraum, es verweist auf die Räume der Liminalität, in denen sich das Ereignis der Destabilisierung von Laut und Bedeutung vollzieht. Das Fluktuieren wird über das Bedeutungspotenzial der gesprochenen Worte hervorgerufen sowie über die Möglichkeiten, mit der Aussprache der Worte zu spielen, um zwischen De- und Resemantisierung zu wechseln. Mit Bezug auf den Begriff der Performativität bei Judith Butler schreibt Erika Fischer-Lichte: «Denn es sind performative Akte, die den Körper einer vorgegebenen Norm unterwerfen, ebenso wie es performative Akte sind, mit denen gegen die Norm verstoßen und Widerstand geleistet werden kann».⁵⁵ Ebenso sind es performative Akte, die auch Sprache einer Norm oder Konvention unterwerfen; doch gerade mit Sprache wird hier gegen Norm, Konvention und Sprachregeln verstossen. Im Kontext der Arbeit zum Thema *Performance Writing* betrachte ich die Sprache, sei es in Form von Text, gesprochenem Wort oder Geste, als Körper im Raum.

Ich habe zu Beginn darauf hingewiesen, dass der Begriff *Performance Writing* nicht bedeutet, dass der Akt des Schreibens während der Performance vollzogen werden muss. Er kann auch Momente des *Re-enactments* enthalten, Aufzeichnung einer Performance sein oder sich auf einen in ihrem Vorfeld geschriebenen oder anderweitig konstituierten Text beziehen. Ich habe ferner darauf hingewiesen, dass die verwendeten Texte mit aussersprachlichen Faktoren in Verbindung treten und als Mittel für die Performance Bestandteil jenes multisemiotischen Gesamtkontexts sind, der die Bedeutung der Performance generiert.

Die Aufführungsanalyse hat gezeigt, dass Tarkos mit seiner Intervention die Abwendung von Buch und traditioneller Lesung vollzieht, dass er über den Einsatz von Körper

54 Ebd., S. 235: «lass die Finger davon» oder «leg die Finger nicht auf».

55 Erika Fischer-Lichte: *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 70.

und der Verdichtung von Technik den Übergang von traditioneller Autor_innenlesung zur Performance sowie seine Autorität als Autor über die Technik oder die Realisierung von Texttransformationen inszeniert, kurz gesagt: Tarkos performt die «Kunst des Übergangs».⁵⁶ Diese Aspekte werden weder über den geschriebenen Text vermittelt, noch werden sie während der Performance verbalisiert, vielmehr werden sie im Verlauf der Intervention hervorgerufen.

Obwohl der Text nicht das Zentrum einer Aufführungsanalyse ist, sei nochmals an die Besonderheit der von Christophe Tarkos performten Texte, insbesondere seines Konzepts «patmo» erinnert, mit dem Sprache in ihrer Materialität erfasst wird.⁵⁷ Sprache ist dehnbar, elastisch, modellierbar. Die Performance ist dabei stets auf den Gegenstand des Textes konzentriert, den der Autor in seinen möglichen Dimensionen erfasst und sprachlich experimentell erforscht. Allein die Materialität der Sprache ist Auslöser für die in Teil 2 beobachteten Körperbewegungen, nicht etwa der Verweis auf eine ausserhalb des Textes liegende Realität, z. B. Wellen, Wind, eine Zugfahrt. Es sind die referenziellen Bezüge auf die Sprache selbst, es ist ihre Geschmeidigkeit, das Spiel mit dem Zusammenhang von Laut und Bedeutung, die dazu einladen, performativ umgesetzt zu werden. Die Verbindung von Sprache und Performance entspringt dabei der künstlerischen Praxis des Autors und der Dynamik seiner Texte. So verwundert es kaum, dass Christophe Tarkos die Grenzen von Schreiben, Sprechen, Lesen, Performance und Gestik auflöst: Er vereint alles in sich. Tarkos performt die Schwelle selbst:

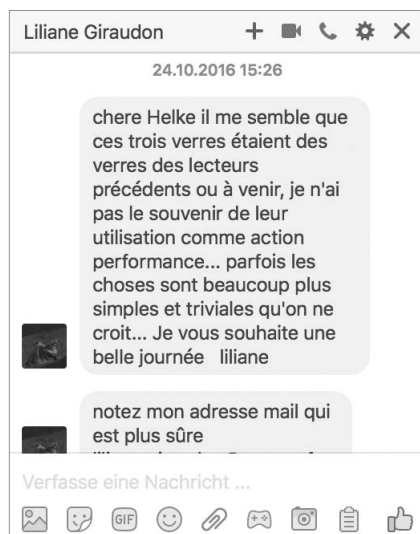
Während die Grenze als Linie gedacht wird, die etwas ein- und anderes ausschließt, als eine Scheidelinie, ist die Schwelle als ein Zwischenraum vorzustellen, in dem sich alles Mögliche ereignen kann. Während die Grenze eine klare Trennung vornimmt, stellt die Schwelle einen Ort der Ermöglichung, Ermächtigung, Verwandlung dar.⁵⁸

⁵⁶ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 359.

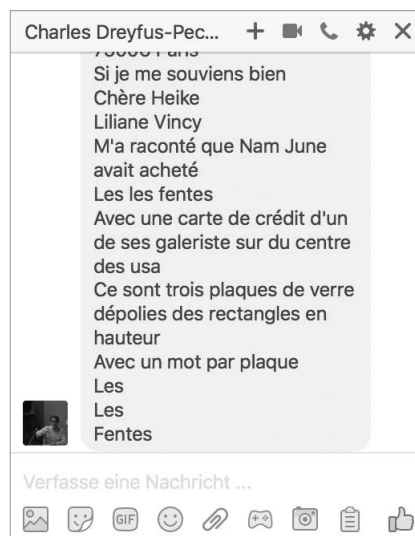
⁵⁷ Vgl. Renaud Ego: «Poésie-infini-réalité: La poésie de Christophe Tarkos», in: *La pensée de midi* 2 (2009) 28, S. 185–190, hier S. 187: «Der «Wortteig» sieht, wie dieses Konzept zeigt, die Sprache als Material [...]» («La «patmo», comme l'indique ce concept, voit dans le langage une matière [...].»); siehe auch: ebd., auf: <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-185.htm> (letzter Zugriff: 6. September 2017).

⁵⁸ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 358.

Anhang:



Facebook-Korrespondenz mit Liliane Giraudon. Wir kennen uns u. a. dank der gemeinsamen Teilnahme an einem Poesie-Festival in Paris.⁵⁹



Facebook-Korrespondenz mit Charles Dreyfus Pechkoff, Autor der von Tarkos in seinem Zyklus *patmo* gesammelten Sätze.

Christophe Tarkos: *Lettre suivie* de Patmo
https://ilias.unibe.ch/goto_ilias3_unibe_cat_1212834.html

⁵⁹ Festival Val-de-Marne, <http://www.gareautheatre.com/spectacle.php?id=684> (letzter Zugriff: 6. Mai 2017).

Ben Johnston – Voraussetzungen und Potenzial seiner Extended Just Intonation

Drittel-, Viertel-, Sechstel-, Zwölfteltöne, Skalen mit äquidistanten Unterteilungen der Oktave in 19, 31, 43 oder 53 Tonschritte, oder doch eine (wie bereits im 16. Jahrhundert von Francisco de Salinas vorgeschlagen) 24-stufige, nicht äquidistante Skala – die mikrotonalen Kompositionssysteme sind mannigfaltig. Existierten während des 19. Jahrhunderts noch verschiedene temperierte Unterteilungen der Oktave, setzte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts das gleichstufig temperierte System quasi flächendeckend durch. Als bahnbrechend erwies sich dabei William Whites Buch *Modern Piano Tuning*, welches 1917 erstmals veröffentlicht wurde.¹ Etwa zur gleichen Zeit entstanden die ersten systematischen Versuche, kleinere Intervalle als Halbtonschritte einzuführen. So vielfältig wie die mikrotonalen Stimmsysteme, so unterschiedlich sind auch die Inspirationsquellen der mikrotonalen Pioniere: Angeregt durch einen in Frankreich erschienenen Artikel zur siamesischen Musik ruft Julián Carrillo 1923 in Mexico City die Bewegung des *Sonido 13* aus;² Mordecai Sandberg entdeckt als Arzt in Palästina in den 1920er-Jahren die arabische Musik, beginnt in mikrotonalen Systemen zu schreiben und lässt sich ein experimentelles Harmonium bauen, das Zwölftel- und Sechzehnteltöne kombiniert; Harry Partch hörte in seinem Elternhaus chinesische Musik. Mit ihrem Interesse für aussereuropäische Musik, für die Musiktheorien des alten China und der griechischen Antike, für die Stimmsysteme der Renaissance und für nichteuropäische Philosophie und Religion stehen die mikrotonalen Pioniere in einem auffallenden Widerspruch zu den beiden akademischen Hauptströmungen der europäischen Musikkulturen, verharren diese doch nach dem Ersten Weltkrieg oft in chauvinistischen Positionen. Arnold Schönberg wollte bekanntlich mit der Erfindung der Dodekafonie «der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre»³ sichern, während umgekehrt der Neoklassizismus ursprünglich prononciert antideutsche Züge trug. Zudem waren beide Strömungen insofern konservativ angelegt, als sich die Dodekafonie in der Tradition der Musikgeschichte seit Bach und Beethoven verstand und der Neoklassizismus – zumindest zum Teil – das grosse französische 18. Jahrhundert wiederbeleben wollte.

1 Vgl. William White: *Modern Piano Tuning and Allied Arts*, New York: Edward Lyman Bill 1917.

2 Vgl. Eugene C. Grassi: «L'Orient et la Musique de l'Avenir», in: *Le Ménestrel* 84 (1922) 19, S. 213–214 und 84 (1922) 20, S. 225–226.

3 Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel: Bärenreiter 1959, S. 26.

Den mikrotonalen Pionieren bot sich gedanklich ein Feld der unbegrenzten Möglichkeiten, ein klanglicher Urwald, den sie mathematisch, phänomenologisch, mittels Zufallsoperationen oder unter Zuhilfenahme technischer Mittel zu erschliessen versuchten.⁴ Schon früh gab es zwei mikrotonale Hauptrichtungen: Komponisten, die sich mathematischer Herangehensweisen bedienten und nach äquidistanten mikrotonalen Systemen suchten (Vierteltöne, Achteltöne etc.) einerseits, und die Vertreter der *Just Intonation* andererseits, die ausschliesslich reine Intervalle zur Konstituierung ihrer Systeme verwendeten und als Folge davon mit nicht äquidistanten Unterteilungen der Oktave arbeiteten.⁵ Eine Zwischenstufe bilden jene Komponisten, die mit neuartigen äquidistanten Systemen (19-Ton, 31-Ton, 53-Ton etc.) möglichst viele natürliche Intervalle darstellen wollten. Diese Pluralität hat sich bis heute erhalten, ein verbindlicher Standard ist nicht auszumachen.

Trotz grosser Positionsunterschiede lässt sich die mikrotonale Bewegung als dezentrale Struktur beschreiben, deren Akteure sich über lose Bezugsnetze rhizomartig informieren und Wissen über den Globus austauschen. Dies äussert sich in gegenseitiger Bezugnahme, wenn Ivan Wyschnegradsky zum Beispiel analysiert, dass im Vierteltontonsystem die Intervalle des elften Obertons quasi schwingungsrein dargestellt werden können,⁶ oder umgekehrt Harry Partch bemerkt, dass auch das 53-Ton-System ungenügend ist, um der klanglichen Differenzierung der rein gestimmten Intervalle gerecht zu werden.⁷ Inwiefern die gegenseitige Kenntnisnahme auch künstlerisch fruchtbar wurde, ist schwierig zu beurteilen, denn insbesondere die erste Generation mikrotonaler Komponisten neigte tendenziell zur Selbststilisierung. Statt Gemeinsamkeiten wurden Unterschiede betont, und an die Stelle eines fruchtbaren Dialoges trat häufig das Betonen der eigenen Vorreiterrolle. Unterstrichen wird dies durch die Selbstcharakterisierung Partchs als autodidaktischer *hobo* und Julián Carrillo (1875–1965) kultivierte seine Haltung des *indio tonto*, «der wegen seiner Unbekümmertheit und Ungebildetheit die richtigen Fragen zu stellen versteht.»⁸

Im Zentrum meines Dissertationsprojektes steht mit dem US-amerikanischen Komponisten Ben Johnston (*1926) einer der pointiertesten Vertreter der *Extended Just Intonation*. Ausgehend von seinem Werk beabsichtige ich, einen kritischen Vergleich zu anderen mikrotonalen Systemen herzustellen. Als Vertreter der zweiten Generation gelingt es ihm, sich von der Rolle des Einzelgängers zu emanzipieren. Stattdessen kommt ihm eine Brückenfunktion zu, zeichnet sich sein Werk doch durch eine grosse stilistische Breite aus. Einerseits beschäftigt er sich mit melodischen Modi, die auf harmonisch proportionierten Stimmungen wie den indischen Ragas und arabischen Maqamat beruhen,⁹ andererseits arbeitet Johnston wiederholt mit gemeinhin der Unterhaltungsmusik

4 Ich beschränke mich auf Systeme, welche sich eines intervallischen Ansatzes bedienen, und werde weder auf den aleatorischen Ansatz John Cages noch den Spektralismus eingehen. Letzterer arbeitet mit technischen Verfahren wie der Spektralanalyse als Voraussetzung der Komposition und geht damit von analytisch erreichten Erkenntnissen zur Harmonik aus.

5 Als rein werden Intervalle definiert, die sich in ganzzahligen Schwingungsverhältnissen ausdrücken lassen und deshalb schwebungsfrei erklingen.

6 Vgl. Roman Brotbeck: *Zwischen Differenzierung und Dissolution: Die mikrotonalen Pioniere Julián Carrillo, Harry Partch und Ivan Wyschnegradsky: Eine vergleichende Studie*, unveröffentlicht 1994, S. 217.

7 Vgl. Harry Partch: *Genesis of a Music*, New York: Da Capo Press²1974, S. 433f.

8 Roman Brotbeck: *Zwischen Differenzierung und Dissolution: Die mikrotonalen Pioniere Julián Carrillo, Harry Partch und Ivan Wyschnegradsky: Eine vergleichende Studie*, unveröffentlicht 1994, S. 314.

9 Vgl. Marc Sabat: «Musik, die wir wirklich brauchen: Ben Johnstons Pantonalität am Beispiel seiner Streichquartette», in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 33 (2015) 144, S. 79–86, hier S. 80.

zugeordneten Stilen wie Blues¹⁰ oder Rock.¹¹ Die Streichquartette Nr. 4 und 5 beziehen sich beispielsweise vollständig auf traditionelle Kirchenlieder; Nr. 4 auf *Amazing Grace* und Nr. 5 auf *Lonesome Valley*.¹² Zu dieser Brückenfunktion passt auch Johnstons unverkrampftes Verhältnis zur europäischen Musikgeschichte. So arbeitet er verschiedentlich mit dem traditionellen Formenrepertoire der europäischen Kunstmusik und interessiert sich insbesondere für die impressionistische Harmonik Debussys, in der er die *Just Intonation* im Kern bereits angelegt sieht: «Impressionist harmony [...] strongly implies a just intonation using higher partials of the overtone series.»¹³ Marc Sabat macht zudem auf formale Parallelen zu Arnold Schönberg aufmerksam, denn wie dieser «liebte Johnston genau durchdachte und ausgeführte Strukturkonstruktionen, und sein Genie bestand darin, eine streng mathematische innere Ordnung unter einer scheinbar einfachen und oft hinreißend ausdrucksstarken Außenfläche zu verbergen.»¹⁴ Die Auseinandersetzung mit Schönberg gipfelt im Streichquartett Nr. 6, welches nach dem Prinzip der unendlichen Melodie komponiert ist. Ob Johnstons Werk über ästhetische Bezüge hinaus auch als mögliche Schnittstelle zur Grammatik äquidistanter Komponisten verstanden werden kann, soll in der Folge untersucht werden.

Die «Konkurrenz»: Carrillo, Wyschnegradsky und das Komponieren mit äquidistanten Mikrointervallen

Anders als Partch und Johnston bedienten sich die meisten frühen mikrotonalen Komponisten der gleichschwebenden Stimmung, nur wurde die Oktave von ihnen nicht mehr in zwölf Halbtöne unterteilt, sondern in kleinere, aber äquidistante Intervalle. Carrillo geht beispielsweise bis zum Sechzehntelton und erwähnt in seinen futuristisch anmutenden Schriften sogar den $1/32$ - und $1/64$ -Ton.¹⁵ Die Hauptforderung der *Just Intonation*, das Abbilden reiner Intervalle, lässt sich damit nur unter Vorbehalt realisieren. Mit der relativ weitverbreiteten Verwendung von Vierteltönen ist etwa die Abbildung reiner Terzen weiterhin nicht möglich und einzig die Naturseptime lässt sich etwas genauer spielen, mit einer Differenz von ca. 19 Cent, aber längst nicht befriedigend. Ähnlich verhält sich dies in dem von Ferruccio Busoni vorgeschlagenen System aus Sechsteltönen. Auch dieses intoniert die Terzen nicht besser. Erst mit Zwölfteltönen wird eine Feinstufigkeit erreicht,¹⁶ die es erlaubt, «alle hörbaren Tonwerte mit hinlänglicher Genauigkeit zu erfassen, sowie den Zurechthörbereich bis an die Hörgrenze heranzuführen.»¹⁷

10 Ben Johnston: *Suite for Microtonal Piano* (1965–75), 2. Satz.

11 Ders.: *Carmilla* (1970), «Rock»-Kammeroper nach der gleichnamigen Novelle von Joseph Sheridan Le Fanu.

12 Ders.: *Ascent*, «*Amazing Grace*» (*String Quartet Number 4*) (1975); ders.: *String Quartet Number 5* (1979).

13 Ders.: «Three Attacks on a Problem [1967]», in: Ben Johnston/Bob Gilmore (Hg.): *Maximum Clarity and Other Writings on Music*, Urbana: University of Illinois Press 2006, S. 109–117, hier S. 113f.

14 Marc Sabat: «Musik, die wir wirklich brauchen: Ben Johnstons Pantonalität am Beispiel seiner Streichquartette», in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 33 (2015) 144, S. 79–86, hier S. 82.

15 Vgl. Roman Brotbeck: *Zwischen Differenzierung und Dissolution: Die mikrotonalen Pioniere Julián Carrillo, Harry Partch und Ivan Wyschnegradsky: Eine vergleichende Studie*, unveröffentlicht, 1994, S. 155.

16 Diese Spielart wird zuweilen auch als Ekmelik bezeichnet. Die Wortschöpfung bezeichnet Töne, die nicht in das temperierte Tonsystem passen (*ek melos* = griechisch «ausserhalb der Reihe»).

17 o. A.: «Einführung: Was ist Ekmelische Musik?», auf: <http://www.ekmelic-music.org/de/em/intro.htm> (letzter Zugriff: 22. August 2017).

Zwar sind mit Zwölfteltönen die Hauptintervalle gut abbildbar, bedenken wir aber, dass Partch die Intervallverhältnisse bis zum elften Oberton verwendete und Johnston weit darüber hinausging, wird ersichtlich, dass die beiden Herangehensweisen nicht vereinbar sind. Sie gleichen verschiedenen Strategien angesichts des Feldes der unbegrenzten mikrotonalen Möglichkeiten. Die Vertreter äquidistanter Systeme verwenden ein Koordinatennetz, um den mikrotonalen Urwald zu kartografieren. Die Unterteilung in äquidistante Mikrintervalle lässt sich deshalb mit der digitalen Fotografie vergleichen: Wird die Oktave nur genügend fein unterteilt, wird irgendwann alles hinreichend abbildbar.

Es muss betont werden, dass weder Wyschnegradsky noch Carrillo das Abbilden reiner Intervalle zum Ziel hatten, ja letzterer stellt deren Existenz sogar grundsätzlich in Frage. Im Zentrum seines kompositorischen Interesses stehen denn auch nicht die einzelnen Intervalle mit ihren spezifischen Qualitäten, sondern Carrillo strebt die «Elimination aller *valeurs* eines musikalischen Systems»¹⁸ an. In einigen seiner Werke gelangt er zu einer weitgehenden Enthierarchisierung und lässt stattdessen «bloss entdifferenzierte Tonalphabete nacheinander und zum Teil auch miteinander ablaufen.»¹⁹

Wyschnegradsky stellt die Existenz reiner Intervalle nicht in Frage, aber er ordnet sie verächtlich dem *entendement naturel* zu.²⁰ Im Zentrum von Wyschnegradskys Musiktheorie steht der Begriff der Pansonorität, womit er sein musikräumliches Denken umschreibt. Die Definition gestaltet sich einigermaßen kompliziert und wird von ihm häufig *ex negativo* vollzogen:

De la difficulté de concevoir le concept de la Pansonorité, il dérive que chaque essai de définition se traduira inévitablement par des termes comparatifs («sonorité liquide», «glissando congelé», etc...), ou négatif (absence de limites, absence de sons séparés, absence de centre, etc.), ou bien par l'emploi purement formel de l'inconcevable terme: infini, comme il est d'usage en mathématique (simultanéité d'une quantité infinie de sons entre lesquels la distance est infiniment petite).²¹

Wyschnegradsky entwickelt in seiner Theorie das Ideal eines endlosen Glissandos in einem nicht begrenzten und formlosen Tonraum. In einer Weiterentwicklung dieses Denkens entwirft Wyschnegradsky das Konzept von nicht oktavierenden Klangräumen. Diese werden beschrieben durch einen umfassenden Klangraum mit zyklisch verwendeten mikrotonalen Abweichungen der Oktave. Dem *entendement naturel* der *Just Intonation* setzt Wyschnegradsky damit gewissermaßen ein *entendement artificiel* entgegen.

18 Roman Brotbeck: *Zwischen Differenzierung und Dissolution: Die mikrotonalen Pioniere Julián Carrillo, Harry Partch und Ivan Wyschnegradsky: Eine vergleichende Studie*, unveröffentlicht 1994, S. 310.

19 Ebd.

20 Vgl. ebd., S. 216.

21 Ivan Wyschnegradsky: «Musique et pansonorité», in: *La revue musicale* 9 (1928) 2, S. 143–152, hier S. 145, zit. nach: Roman Brotbeck: *Zwischen Differenzierung und Dissolution: Die mikrotonalen Pioniere Julián Carrillo, Harry Partch und Ivan Wyschnegradsky: Eine vergleichende Studie*, unveröffentlicht 1994, S. 205f.

Luigi Russolo: Ein unerwarteter Urahn der Just Intonation

Ausgerechnet der als Lärmkomponist verschriene Luigi Russolo (1885–1947) entpuppt sich als unerwarteter Urahn der *Just Intonation*. Wie andere Vertreter des Futurismus stellt auch er die Tradition der europäischen Kunstmusik radikal in Frage.²² In seiner Schrift *L'arte dei rumori*²³ rekurriert Russolo auf Hermann von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen*²⁴ und fordert die Wiederbelebung der «Unterschiede zwischen großem und kleinem Ganzton ($9/8 \dots 10/9 = 81/80$), wie auch diejenigen zwischen diatonischem ($16/15$) und chromatischem Halbton ($28/22$ und $25/24$).»²⁵ Anders als bei Busoni²⁶ oder Arthur Lourié blieben diese Forderungen bei Russolo keineswegs Makulatur,²⁷ sondern Theorie und Praxis bilden eine Einheit. Noch wichtiger als die reine Intonation ist Russolo das «natürliche Klangkontinuum»: «Denn eines lässt sich nicht leugnen: Alle in der Natur vorkommenden Klänge und Geräusche, die Tonveränderungen unterliegen (d. h. alle Klänge oder Geräusche mit einer bestimmten Länge), wechseln den Ton *mittels enharmonischer Nuancen* und nie in *Sprüngen*.»²⁸ Beides macht Russolo damit zu einem Vorläufer von Harry Partch, dem eigentlichen Begründer der *Just Intonation*, und wie dieser baut Russolo eigene Instrumente, sogenannte Geräuschintonatoren, selber. Bereits in der Namensgebung betont Russolo demnach, wie wichtig ihm die Tonhöhen sind, dies ganz im Gegensatz zum geläufigen Bild des «blossen Geräuschkomponisten».

Russolo macht darauf aufmerksam, dass mit der gleichschwebenden Temperatur ein Verlust einhergeht. Einerseits reduziert sich mit dieser die Anzahl möglicher Intervalle auf zwölf pro Oktave; den Unterschied zwischen grossem und kleinem Ganzton gibt es nicht mehr,²⁹ ebenso denjenigen zwischen diatonischem und chromatischem Halbton.

-
- 22 Im Umfeld der Futuristen entstanden eine ganze Reihe programmatisch formulierter Manifeste, die die Abkehr oder zumindest die Erweiterung des herkömmlichen Tonsystems forderten. Vgl. Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest: C. Schmidt 1907; Nikolai Iwanowitsch Kulbin: «Die freie Musik», in: Wassily Kandinsky/Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter*, München: Piper 1912, zit. nach Barbara Barthelmes: «Mikrotöne», in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 6, Kassel u. a.: Bärenreiter² 1997, Sp. 262; Arthur Lourié: «Zu Musik von höherer Chromatik», in: Detlef Gojowy: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber: Laaber 1980, S. 446–447; Michail Matjušin: *Anleitung für eine neue Teilung der Oktave*, o. A. 1910–15, zit. nach Barbara Barthelmes: «Mikrotöne», in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 6, Kassel: Bärenreiter² 1997, Sp. 262; Francesco B. Pratella: *Manifesto tecnico della musica futurista*, Mailand: o. V. 1911.
- 23 Luigi Russolo: *L'arte dei rumori*, Mailand: Edizioni futuriste di «Poesia» 1916. Die Publikation enthält nur das erste von insgesamt 11 Kapiteln. Vgl. Johannes Ullmaier: «Nachwort», in: Luigi Russolo: *Die Kunst der Geräusche*, Mainz: Schott 2000, S. 80.
- 24 Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg 1863.
- 25 Luigi Russolo: *Die Kunst der Geräusche*, Mainz: Schott 2000, S. 52, aus dem Italienischen von Owig DasGupta.
- 26 Busoni selber rechnete sich nicht dem Futurismus zu. Zum Verhältnis Busonis zu den italienischen Futuristen vgl. Fiamma Nicolodi: «Busoni und die italienischen Musiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Weitere Überlegungen», in: Albrecht Riethmüller/Hyesu Shin (Hg.): *Busoni in Berlin: Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, Stuttgart: Franz Steiner 2004, S. 208–230, hier S. 218.
- 27 Busoni schrieb keine einzige mikrotonale Komposition und von Lourié ist mit dem *Prélude für Vierteltonklavier op. 12/2* (1912) nur ein mikrotonales Stück erhalten.
- 28 Luigi Russolo: *Die Kunst der Geräusche*, Mainz: Schott 2000, S. 54, aus dem Italienischen von Owig DasGupta [Hv. wie im Orig.].
- 29 Dieser Unterschied wird durch das syntonische Komma beschrieben. Zudem gibt dieses auch die Differenz zwischen einer pythagoreischen Terz, dem sog. Ditonus, und einer reinen grossen Terz wieder.

Andererseits müssen einige Intervalle in der gleichschwebend temperierten Stimmung angepasst werden. Quarten und Quinten sind mit einer Abweichung von weniger als 2 Cent beinahe rein, insbesondere die beiden Terzen und die kleine Septime werden aber merklich in das Schema gepresst.³⁰

Vor allem an der Terz lässt sich die Reichhaltigkeit reiner Intervalle besonders gut aufzeigen, sind doch in der Literatur mindestens elf verschiedene Terzen (anstelle von gerade noch zwei in der gleichschwebenden Temperatur) beschrieben:

Ratio ³¹	Bezeichnung	Grösse in Cent
13/10	weite grosse Terz	454.21 Cent
9/7	grosse septimale Terz	435.08 Cent
14/11	grosse ekmelische Terz	417.51 Cent
81/64	pythagoreische Terz	407.82 Cent
5/4	grosse Terz	386.31 Cent
16/13	enge grosse Terz	359.47 Cent
11/9	neutrale Terz	347.41 Cent
6/5	kleine Terz	315.64 Cent
13/11	kleine ekmelische Terz	289.21 Cent
7/6	kleine septimale Terz	266.87 Cent
15/13	enge kleine Terz	247.74 Cent

Die Variabilität an Terzen ist damit begründbar, dass unser Gehör hier tolerant reagiert und relativ grosse Abweichungen vom vertrauten Schwingungsverhältnis als akzeptabel empfindet. Diese Toleranz sinkt bei der Quinte rapide, nimmt bei der Quarte weiter ab und die Oktave empfinden wir nur exakt intoniert als rein. Die obige Aufstellung lässt erahnen, wie ausdifferenziert sich ein mikrotonales Sonanzfeld gestalten lässt. Dies stellt die Frage nach den rezeptiven Fähigkeiten, denn die klar geschiedenen Kategorien *konsonant* und *dissonant* werden nun mit einer Vielzahl an Zwischenstufen ergänzt. Zudem kann sich die Klassifizierung eines Intervalls im Laufe der Geschichte verändern. Die Terz galt im antiken Griechenland und zur Zeit der Gregorianik als dissonant, die Wiener Klassik behandelte die Quarte als aufzulösende Vorhaltsdissonanz und für viele Jazzmusiker sind Septimen konsonante Intervalle. Die beiden Kategorien werden «zwar von der unmittelbaren sensorischen Erfahrung abgeleitet, [sind] darüber hinaus aber Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens.»³² Erstaunlicherweise finden sich in den theoretischen Schriften der mikrotonalen Pioniere zur Frage nach der qualitativen Beurteilung der mikrotonalen Intervalle nur vage Antworten. Carrillo ordnet alle rein gestimmten Intervalle der Kategorie der Konsonanzen zu, alle temperierten Intervalle im Gegenzug derjenigen der Dissonanzen. Damit entledigt er sich der leidigen Frage nach der qualitativen Beurteilung der Intervalle, bleibt aber die Antwort nach neuen, schlüssigen Kategorien schuldig.³³ Wyschnegradsky verwendet weiterhin die herkömmlichen Kategorien von Dissonanz und Konsonanz, versucht diese aber

30 Die grosse Terz (Schwingungsverhältnis 5/4) wird in der gleichschwebenden Stimmung um 13,6 Cent zu gross, die kleine Terz (Schwingungsverhältnis 6/5) 15,64 Cent zu klein und die kleine Septime (Schwingungsverhältnis 7/4) um 31,17 Cent (~ 1/6-Ton) zu gross abgebildet.

31 Ich folge hier dem englischen Sprachgebrauch und brauche den Begriff als Angabe des Schwingungsverhältnisses.

32 Martin Ruhnke/Horst-Peter Hesse: «Intervall», in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 4, Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 1089–1090.

33 Vgl. Roman Brotbeck: *Zwischen Differenzierung und Dissolution: Die mikrotonalen Pioniere Julián Carrillo, Harry Partch und Ivan Wyschnegradsky: Eine vergleichende Studie*, unveröffentlicht 1994, S. 318.

«von ihrer implizit wertenden Nomenklatur»³⁴ zu befreien. Partch verwendet zwar eine neue Begrifflichkeit, die einzige Neuerung aber ist die Unterteilung der Dissonanzen in Sekunden und Septimen einerseits und die beiden Tritonus-Intervalle andererseits:

Kategorie	Intervalle	Ratios ³⁵
Power:	reine Prim, reine Oktave, Quarte, Quinte	1/1; 2/1; 4/3; 3/2
Emotion:	Terzen und Sexten	7/6; 32/27; 6/5; 11/9; 5/4; 14/11; 9/7; 21/16
Approach:	Sekunden und Septimen	81/80; 33/32; 21/20; 16/15; 12/11; 11/10; 10/9; 9/8; 7/4
Suspense:	Tritonus-Intervalle	11/8; 7/5

Harry Partch und die Just Intonation

Harry Partch gilt als Begründer der *Just Intonation* und wurde nebst seiner Schrift *Genesis of a Music*³⁶ vor allem bekannt durch eine grosse Sammlung selbstgebauter Schlag- und Zupfinstrumente in reiner 11-Limit-Stimmung.³⁷ Was bei Russolo angelegt wurde, macht Partch zum in sich geschlossenen, ausschliesslich aus reinen Intervallen bestehenden Tonsystem. Ausgehend von der reinen Prim (Ratio 1/1) wird dieses von Partch schrittweise entfaltet. Dabei wird jedem verwendeten Intervall eine doppelte *identity* zugeordnet:

Every ratio implies two relationships; one is expressed by an *over* number which in its odd-number form represents a vibrational identity in a tonality; the other relationship is expressed by an *under* number, which in its odd-number represents a vibrational identity in another tonality.³⁸

Die so möglichen Intervalle werden von Partch gemäss physikalischem Verwandtschaftsgrad (und nicht der Grösse nach) in einem *Tonality Diamond* angeordnet (Abb. 1, S. 47): Die vertikale Trennlinie repräsentiert die reine Prim, rechts davon finden wir die der Obertonreihe zugeordneten Intervalle, links der Trennlinie die jeweilige Ergänzung zur reinen Oktave. Die beiden Intervalltypen bezeichnet Partch mit *O-Tonality* für die der Obertonreihe zugeordneten Intervalle, resp. mit *U-Tonality* für ihre Entsprechung. Diese verschiedenen Intervalle werden anschliessend im Oktavraum angeordnet und zu einer Skala verdichtet. Da diese mehrere grosse Sprünge aufweist, ist Partch gezwungen, weitere Unterteilungen vorzunehmen:

34 Ebd., S. 216f.

35 Mit Ausnahme der Kategorie *Power* enthält die Tabelle nur die der *O-Tonality* zugeordneten Intervalle und verzichtet auf die Darstellung der jeweiligen Ergänzung zur reinen Oktave.

36 Vgl. Harry Partch: *Genesis of a Music: Monophony: The Relation of Its Music to Historic and Contemporary Trends: Its Philosophy, Concepts, and Principles: Its Relation to Historic and Proposed Intonations: and Its Application to Musical Instruments*, Madison: University of Wisconsin Press 1949.

37 Dies bedeutet, dass Partch diejenigen Intervalle verwendet, deren Schwingungsverhältnisse sich in Zähler und Nenner mit den Primzahlen 2, 3, 5, 7, 11 und allenfalls deren Vielfachen ausdrücken lassen.

38 Harry Partch: *Genesis of a Music*, New York: Da Capo Press 1974, S. 88.

By subdividing these lacunae it is possible not only to increase the degrees of the scale but to increase the number of tonalities, and since it is not possible to do so with ratios having numbers limited by γ or under, multiple-number ratios of γ or under are appropriated.³⁹

Auf diese Weise gelangt Partch schliesslich zu seinem symmetrisch aufgebauten, nicht äquidistant gestimmten 43-Ton-System.⁴⁰ Dieses ermöglicht 340 verschiedene Intervalle innerhalb einer Oktave, ein Reichtum, der mit äquidistanten Skalen nicht zu erreichen ist. Dieses System wird von Partch auf seine selbstgebauten Instrumente übertragen und im Sinne von Stammtonhöhen verwendet. Folglich schreibt Partch eine kaum modulierende Musik, die sich häufig dem Sprachduktus annähert, was die Erinnerung an Russolos natürliches Klangkontinuum evoziert (Abb. 2, S. 47).

Ben Johnston und die Extended Just Intonation

Wie andere Vertreter der nordamerikanischen Avantgarde war auch Ben Johnston lange nur einem Insiderpublikum bekannt. «[B]is heute [ist er], sogar mehr noch als sein enger Freund und Kollege James Tenney, einer der berühmtesten unbekanntesten Komponisten Amerikas.»⁴¹ Erst mit Beginn der Gesamteinspielung aller zehn Streichquartette Johnstons durch das Kepler-Quartett im Jahr 2002 ist eine starke Zunahme an Texten zu Johnston festzustellen. Die einzige Schrift, die das Gesamtwerk untersucht, stammt aber weiterhin aus dem Jahre 1986, ist heute also notwendigerweise veraltet, denn die letzten zwei Jahrzehnte von Johnstons Schaffen sind darin gar nicht behandelt.⁴² «Obwohl Johnstons Erkundungen zur Inspiration und als Ausgangspunkt für weitere Forschungen vieler jüngerer Komponisten dienen, muss der Großteil seiner Arbeit noch kritisch untersucht, aufgeführt und aufgenommen werden.»⁴³

1950 war Johnston für sechs Monate Student von Harry Partch, wirkte bei einigen Aufführungen mit und war mit dem Stimmen der Instrumente vertraut. Trotzdem komponierte Johnston kein einziges Werk für Partchs Instrumentarium und begann erst nach einer zehnjährigen Inkubationszeit mit reinen Intervallen zu komponieren. 1959 verbrachte er ein Forschungsjahr am Columbia-Princeton Electronic Music Center und «gab sich frustrierend lange mit dem Versuch ab, aus diesem Ungetüm von einem Synthesizer, dem RCA Mark II, Musik in erweiterter reiner Stimmung herauszuholen.»⁴⁴ Anstelle selbstgebaute Instrumente oder dem Verwenden elektronischer Mittel übertrug er in der Folge das Komponieren mit reinen Intervallen auf ein herkömmliches Instrumentarium und suchte dabei nach den nötigen Mitteln, um seine Tonsysteme in einer logischen, von Menschen wahrnehmbaren Weise zu entfalten.⁴⁵ In seiner Schrift

39 Ebd., S. 113f.

40 Es gilt zu beachten, dass nicht äquidistante Skalen kein Alleinstellungsmerkmal der *Just Intonation* darstellen, können diese doch auch auf andere Weise zustande kommen – sei es durch die Superposition mehrerer temperierter Unterteilungen der Oktave, sei es durch Auslassung einzelner Töne einer Skala.

41 Marc Sabat: «Musik, die wir wirklich brauchen: Ben Johnstons Pantonalität am Beispiel seiner Streichquartette», in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 33 (2015) 144, S. 79–86, hier S. 86. Vgl. Heidi von Gunden: *The Music of Ben Johnston*, Metuchen NJ: Scarecrow Press 1986.

42 Marc Sabat: «Musik, die wir wirklich brauchen: Ben Johnstons Pantonalität am Beispiel seiner Streichquartette», in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 33 (2015) 144, S. 79–86, hier S. 86.

44 Bob Gilmore: «Wahrhaft Radikale Musik», in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 33 (2015) 144, S. 57–65, hier S. 60.

45 Vgl. Marc Sabat: «Musik, die wir wirklich brauchen: Ben Johnstons Pantonalität am Beispiel seiner Streichquartette», in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 33 (2015) 144, S. 79–86, hier S. 82.

Scalar Order as a Compositional Resource (1962–63) legt Johnston dar, wie durch die fortgesetzte Addition und Subtraktion reiner Intervalle asymmetrisch aufgebaute Skalen entstehen.⁴⁶ Die reine grosse Terz z. B. wird – wie von Russolo eingefordert – wieder in einen grossen und einen kleinen Ganzton unterteilt. Durch fortwährendes Weitertreiben dieses Prozesses gelangt Johnston schliesslich zu einer 53-stufigen Skala (Abb. 3, S. 49):

Anders als Partch, der seine Skala mit möglichst vielen verschiedenen Intervallen bildet, verwendet Johnston nur drei kleine Basisintervalle:

Bez.	Ratio	Intervallkombination	Grösse in Cent
a	81/80	Syntonisches Komma ⁴⁷	ca. 21.5 Cent
b	2048/2025	Diesis ⁴⁸ – syntonisches Komma	ca. 19.5 Cent
c	3125/3072	Chromatischer Halbton – Diesis	ca. 29 Cent

Was Johnston in seiner Schrift angelegt hat, wird kompositorisch zwei Jahre später fruchtbar. Erstmals verwendet er diese Technik im *String Quartet Number 2* (1964). Im ersten Satz wird die beschriebene Skala, quasi als versteckter *Cantus firmus*, in den Anfangstönen eines jeden Taktes aufwärtsgehend abgebildet. Mittels Verbindungslinien markiert Johnston jeweils die rein zu intonierenden Intervalle, während die übrigen Töne als Kombinationsintervalle zu verstehen sind. Mit dieser Vorgehensweise rückt Johnston den Vorgang des Intonierens in den kompositorischen Fokus und betont folgerichtig die Wichtigkeit der Interpretierenden:

I wanted to write a piece in which the players would need to listen to each other carefully and to take much greater care than usual in locating the pitches. It would be a little bit like mountain climbing: the foothold of each note would be dependent upon making precisely the right connection – the right interval – with some other player's note.⁴⁹

Bereits mit seiner ersten mikrotonalen Komposition macht Johnston klar, dass es ihm nicht um die Etablierung eines neuen mikrotonalen Systems geht, verwendet er doch im Mittelteil des 3. Satzes eine mit derselben Technik hergeleitete 31-stufige Skala. Johnstons Komponieren ist denn auch als eine ausgedehnte, fortdauernde künstlerische Forschung zu verstehen und das *String Quartet Number 2* markiert den Startpunkt einer systematischen Untersuchung von Schwingungsverhältnissen. Diese werden von Johnston in Netzdiagrammen angeordnet, ein Vorgehen, das ihm ermöglicht, «auf höheren Teiltönen beruhende harmonische Strukturen zu entwerfen und sie in Skalen und Tonleitern hinein aufzufächern, welche zu Melodie und Harmonie werden.»⁵⁰ (Abb. 4, S. 49)

46 Vgl. Ben Johnston: «Scalar Order as a Compositional Resource», in: Ben Johnston/Bob Gilmore (Hg.): *Maximum Clarity and Other Writings on Music*, Urbana: University of Illinois Press 2006, S. 10–31.

47 Das syntonische Komma beschreibt den Unterschied eines grossen Ganztones zu einem kleinen Ganzton, resp. die Differenz zwischen einer pythagoreischen Terz, dem sog. Ditonus, und einer reinen grossen Terz.

48 Die Diesis beschreibt den Unterschied zwischen drei reinen grossen Terzen $5/4$ und einer reinen Oktave $2/1$. Sie beträgt $128/125$.

49 Ben Johnston: «Three Attacks on a Problem [1967]», in: Ben Johnston/Bob Gilmore (Hg.): *Maximum Clarity and Other Writings on Music*, Urbana: University of Illinois Press 2006, S. 109–117, hier S. 115.

50 Marc Sabat: «Musik, die wir wirklich brauchen: Ben Johnstons Pantonalität am Beispiel seiner Streichquartette», in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 33 (2015) 144, S. 79–86, hier S. 85.



Abb. 3: Mit drei Basisintervallen entwirft Johnston eine 53-stufige, nicht äquidistante Skala, die zur Basis seines *String Quartet Number 2* wird. Anders als bei Partch steht für Johnston nicht die Vielseitigkeit seiner Skala im Vordergrund, sondern deren durch den Menschen nachvollziehbare und interpretierbare Struktur. (Ben Johnston/Bob Gilmore [Hg.]: *Maximum Clarity and Other Writings on Music*, © Urbana: University of Illinois Press 2006, S. 26). First published in *Perspectives of New Music* 2, no. 2 (Spring-Summer 1964), 56–76.

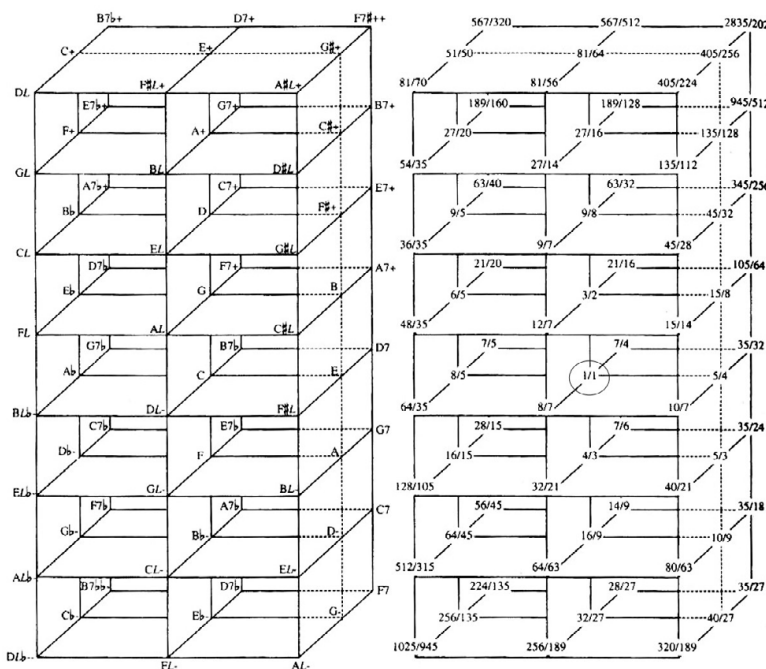


Abb. 4: Im Gegensatz zu Partch behandelt Johnston seine Intervalle nicht im Sinne von Stammtonhöhen, sondern baut modulationsfähige Netze von Schwingungsverhältnissen. Die Abbildung zeigt die in einem Netzdiagramm angeordneten möglichen Schwingungsverhältnisse des 3., 5. und 7. Obertones. (Ben Johnston/Bob Gilmore [Hg.]: *Maximum Clarity and Other Writings on Music*, © Urbana: University of Illinois Press 2006, S. 72). First published in the *Journal of the Just Intonation Network* 2, no. 2, 3 and 4.

Aus diesen systematischen Untersuchungen extrahierte Johnston jeweils «einen neuen Tonvorrat, indem er einen besonderen Bereich aus dem unendlichen Raum möglicher Tonverhältnisse auswählte».⁵¹ Die *Extended Just Intonation* ist also nicht ein mikrotonales System, sondern ein systematischer Komplex mikrotonaler Tonräume. Damit wird das System von Partch «zum ersten voll modulierenden System einer erweiterten reinen Stimmung»⁵² ausgebaut. Im Gegensatz zu Partch geht Johnston dabei weit über das 11-Limit hinaus und verwendet Tonhöhen bis mindestens zum 30. Oberton als kompositorisches Material.⁵³ Selbstredend wird dadurch die Variabilität nochmals um ein Vielfaches erhöht.

Indem er Partch hinter sich lässt, gelingt es Johnston, eine Brücke zu schlagen zu den Techniken von Wyschnegradsky und Carrillo. Barney Childs' Analyse des *Quintet for Groups* (1966) liest sich denn auch wie eine Beschreibung der Kompositionstechniken Carrillos: «The work must, I believe, be approached as a kind of manifold, a totality of interworked gamuts and spectra.»⁵⁴ Wie Carrillo lässt Johnston verschiedene Skalen ablaufen und bewegt sich dabei «zwischen verschiedenen Untergruppen des Tonraums»⁵⁵, überträgt also musikalische Strukturen mittels Diminution und Augmentation von einer Tonhöhenstruktur in die andere.⁵⁶ Sabat hingegen spricht explizit von «Pansonrität» und stellt damit eine begriffliche Nähe zu Wyschnegradsky her.⁵⁷ Zwar benutzt Johnston im Gegensatz zu diesem nicht äquidistante Skalen, seine Technik ermöglicht aber grundsätzlich auch die Verwendung von äquidistanten, nicht oktavierenden Skalen.

Ein gewichtiger Unterschied allerdings bleibt: Wyschnegradsky und Carrillo wählen einen kompositorischen Ansatz, der vom totalen Tonraum ausgeht, welcher anschließend ausdifferenziert wird. Wie Partch erschliesst sich Johnston im Gegensatz dazu das mikrotonale Dickicht Schritt für Schritt. Auch ästhetisch sind gewichtige Unterschiede festzustellen, denn Johnston orientiert sich in seinem Komponieren auffallend oft an historischen Vorbildern:

Rather soon I felt that my eventual task would be to alter attitudes, especially theoretic currents *within* the mainstream, *from* the mainstream, *to* the mainstream. It would be my role to bring his [Partch's; MK] work into relation with accepted traditions and recognized challenges to tradition, and to whatever extent necessary and possible to bring these enormous trends into relation to some of his most important achievements.⁵⁸

51 Ebd., S. 82.

52 Ebd., S. 85.

53 Die *Suite for Microtonal Piano* verwendet die Obertöne Nr. 16–22, 24, 26–28 und 30. Vgl. dazu Kyle Gann: «Exzentrik der Tonarten: Ben Johnstons »Suite for Microtonal Piano«, in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 33 (2015) 144, S. 99–102, hier S. 99.

54 Barney Childs: «Ben Johnston: Quintet for Groups», in: *Perspectives of New Music* 7 (1968) 1, S. 110–121, hier S. 110.

55 Marc Sabat: «Musik, die wir wirklich brauchen: Ben Johnstons Pantonalität am Beispiel seiner Streichquartette», in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 33 (2015) 144, S. 79–86, hier S. 85.

56 Vgl. Johannes Quint: «Eklektizismus und Experiment: »Just Intonation« in Ben Johnstons späten Streichquartetten», in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13 (2016) 1. (www.gmth.de/zeitschrift/artikel/869.aspx; letzter Zugriff: 13. August 2017).

57 Vgl. Marc Sabat: «Musik, die wir wirklich brauchen: Ben Johnstons Pantonalität am Beispiel seiner Streichquartette» in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 33 (2015) 144, S. 79–86.

58 Ben Johnston: «The Corporealism of Harry Partch [1975]», in: Ben Johnston/Bob Gilmore (Hg.): *Maximum Clarity and Other Writings on Music*, Urbana: University of Illinois Press 2006, S. 219–231, hier S. 228.

Doch die von Johnston gewählte Vorgehensweise repräsentiert damit weniger den gewichtigen ästhetischen Unterschied zu Carrillo, Partch und Wyschnegradsky als das kompositorische Potenzial seiner offenen Technik, mit der es grundsätzlich möglich ist, auch Klangwelten wie diejenige Wyschnegradskys oder Carrillos neu zu beleuchten. Gelänge eine solche Musik, müsste der Begriff Pan sonorität quasi ins Quadrat gesetzt werden.

Über die Notwendigkeit technologischer Hilfsmittel in tempopolyphoner Musik

1. Einleitung

Betrachtungen zur zeitlichen Ordnung der Musik (Rhythmus, Metrum und Tempo) waren lange eine vernachlässigte Kategorie der Musiktheorie. So sehr die Zeit für die Musik konstitutiv ist, erst seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wird sie explizit thematisiert.¹ Für Komponisten wurde «wie die Zeit vergeht» zu einer zentralen Fragestellung. Dies zeigt sich auf verschiedenen Ebenen: einerseits musikimmanent in der Form verschiedener neuer kompositionstechnischer Verfahren, die darauf abzielten, die Musik von normativen metrischen Mustern zu befreien, andererseits im Einbezug etlicher (pseudo-)naturwissenschaftlicher Konzepte, die besonders auch von den Erfahrungen mit verschiedenen Formen der elektronischen Musik geprägt waren. Ausserdem begannen Musiktheoretiker und Komponisten Zeitphilosophien zu reflektieren. Dies prägte vor allem das Nachdenken und Reden über Musik, was sich an etlichen in der Mitte des 20. Jahrhunderts neu entstandenen Begriffen wie beispielsweise dem Modewort «Zeitgestalt» ablesen lässt.² Hugo Riemann hatte nicht unrecht mit seiner Prognose, dass die Rhythmik die Disziplin sei, die das 20. Jahrhundert intensiv beschäftigen werde.³ Obwohl – oder gerade weil – sich das Interesse auf so viele unterschiedliche Aspekte der Zeitlichkeit von Musik richtete, ist die Theoriebildung noch längst nicht abgeschlossen und wird der Wissenschaft des 21. Jahrhunderts als «unfinished business» weitergegeben, wie es im Vorwort des Buches *Unfolding Time* treffend heisst.⁴

Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit dem Thema der zeitlichen Ordnung der Musik aus der Perspektive eines Forschungsprojektes, das untersucht, welche Auswirkungen die Verwendung von Technologie auf die Gestaltung komplexer Tempostrukturen haben kann und welche neuartigen Möglichkeiten sich dadurch kompositorisch und aufführungspraktisch eröffnen.

-
- 1 Vgl. Wolfgang Rathert: «Zeit als Motiv in der Musik des 20. Jahrhunderts», in: Richard Klein/Eckehard Kiem (Hg.): *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000, S. 287–312.
 - 2 Diskutiert in: Helga de la Motte-Haber: *Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen*, Köln: Arno Volk 1968, S. 15.
 - 3 Vgl. Hugo Riemann: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1903, S. ix.
 - 4 Vgl. das Vorwort in: Darla Crispin (Hg.): *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth-Century Music*, Leuven: Leuven University Press 2009, S. 7.

Im Rahmen dieses Forschungsprojektes werden technologische Hilfsmittel für tempopolyphone Musik entwickelt, insbesondere spezifische Musiksoftware, und ihre Anwendung in der Praxis untersucht. Im Zentrum steht dabei nicht elektroakustische Musik, wie es möglicherweise zu erwarten wäre, sondern primär eine von Menschen auf akustischen Instrumenten gespielte Musik.⁵

Die Verbindung von Musik und Technologie bedarf in der heutigen Zeit keiner besonderen Hervorhebung. Digitale Technologien, einstmals hoch spezialisiert, haben sich in den letzten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts im täglichen Leben der industrialisierten Gesellschaft ausgebreitet und ihre Verwendung ist zu einer Kulturtechnik geworden, die unsere Gesellschaft prägt. Ganz besonders zeigt sich das in der Art und Weise, wie Musik heute rezipiert wird. Aber auch für die Produktion von Musik erlangt Computertechnologie einen immer höheren Stellenwert. Selbst für Instrumentalmusik stehen digitale Technologien als Arbeitsmittel zur algorithmischen Komposition zur Verfügung. Betrachtet man den Stellenwert, den Technologie in unserer heutigen Gesellschaft hat, scheint es zwingend, dass Komponist_innen sich in irgendeiner Weise dazu verhalten – wobei auch Verweigerung eine Haltung ist.

Das Verwerten von Technologien für künstlerische Zwecke hat auch historisch gesehen immer wieder zu fruchtbaren Resultaten geführt.⁶ Damit soll aber nicht eine simple Kausalität behauptet werden, bei der stets der technologische Fortschritt die Ursache und die ästhetische Neuerung die Wirkung sei. Nur zu leicht verfällt man diesem Trugschluss, gerade weil uns die kapitalistische Vermarktung ständig das Bedürfnis nach moderneren und besseren Gadgets einredet.⁷ Man darf den Kontext nicht aus den Augen verlieren: Technologien entstehen nicht aus dem Nichts, sondern ihre Entwicklung ist Teil eines gesamtulturellen Prozesses, an dem unterschiedliche wissenschaftliche, künstlerische und institutionelle Akteure beteiligt sind.⁸

Zur Vermeidung einer monokausalen Sichtweise soll auch hier versucht werden, beide Gebiete, Technologie und Musik, gleichermassen in den Blick zu nehmen und die wechselseitige Abhängigkeit von technologischer Entwicklung und künstlerischer Anwendung zu betrachten. In Abb. 1 wird diese Abhängigkeit als Zyklus skizziert. Dabei bleibt die Frage offen, wie viele Personen in verschiedenen Funktionen an diesem Zyklus beteiligt sind und wie sich die Schnittstellen zwischen ihnen gestalten: Erkennen Komponist_innen das Gestaltungspotenzial der Technologie und nutzen sie es auch tatsächlich aus? Welche neuen Konzeptideen entstehen bei der künstlerischen Arbeit und wie fließen sie in die Technologieentwicklung zurück? Von grossem Interesse ist schliesslich die Fragestellung, wie die Technologie eine ästhetisch signifikante Rolle einnehmen kann, also eine Musik ermöglicht, die anders gar nicht komponiert und aufgeführt werden könnte und insbesondere, ob und wie sich dies auch der Wahrnehmung des Publikums erschliesst.

5 Dieses Forschungsprojekt ist dokumentiert auf: <http://polytempo.zhdk.ch> (letzter Zugriff: 1. Juni 2017).

6 Interessanterweise hat es sich dabei durchaus auch um musikfremde Technologien gehandelt, z. B. wurden etliche Schlüsselkomponenten der elektroakustischen Musik wie Mikrophon, Lautsprecher, Signalübertragung, Oszillatoren, Computer usw. *nicht* für musikalische Zwecke entwickelt.

7 Vgl. Jonathan Sterne: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham und London: Duke University Press 2003, S. 7.

8 Vgl. Marion Saxer (Hg.): *Spiel (mit) der Maschine: Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, Bielefeld: transcript 2016, S. 12.

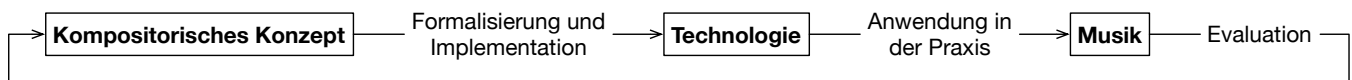


Abb. 1: Zyklische Abhängigkeit von technologischer Entwicklung und künstlerischer Anwendung.

2. Formen von tempopolyphoner Musik

Im Zuge der kompositionstechnischen Neuerungen im frühen 20. Jahrhundert kamen auch progressive Verfahren zur Organisation musikalischer Zeitproportionen auf. Als ‹Emanzipation des Rhythmus› wird das Bestreben bezeichnet, durch komplexe, asymmetrische oder ‹freie› Rhythmen die ordnende Kraft des Metrums, die die europäische Musik mehrere Jahrhunderte lang dominiert hatte, aufzubrechen. Einzelne Komponist_innen nahmen sich sogar vor, ein noch viel grundlegendes Konzept als die Metrik anzugreifen: das gemeinsame Tempo. So entstanden Werke, bei denen die Musik aus mehreren, in verschiedenen Tempi zu spielenden Schichten besteht, wofür sich im Œuvre von Charles Ives früheste Beispiele finden lassen.

Für die weitere Diskussion tempopolyphoner Musik ist es nötig, zwei Konzepte voneinander abzugrenzen: die *unabhängige* und die *kontrollierte* Tempopolyphonie. Bei der unabhängigen Tempopolyphonie laufen die verschiedenen Temposchichten nebeneinander her, ohne dass ihre zeitliche Koordination vollkommen präzise und bei jeder Aufführung identisch wäre. Erschliesst sich diese Mehrschichtigkeit der Wahrnehmung – beispielsweise als eine Collage von verschiedenen Musiken –, bringt sie primär sich selbst zum Ausdruck und thematisiert Qualitäten wie Unabhängigkeit, Selbständigkeit oder gegenseitige Abgrenzung. Neben der unmittelbaren Wahrnehmbarkeit kann die Verwendung unabhängiger Tempi aber auch konzeptuell begründet sein, beispielsweise durch eine serielle Ordnung, durch eine Tonhöhenintervall-Zeitintervall-Analogie oder als Infragestellung des fixierten Werkes, die aufgrund der unscharfen Koordination zu unvorhersehbaren Ergebnissen führen kann.

Der freien Mehrschichtigkeit der unabhängigen Tempopolyphonie steht die rhythmische Genauigkeit der kontrollierten Tempopolyphonie gegenüber, bei der die Temposchichten aneinander gebunden sind und nicht auseinanderdriften können. Dies wirft zunächst aufführungspraktische Fragen auf: Die akkurate Ausführung von kontrollierten Tempopolyphonien stösst immer noch an die Grenzen der menschlichen Möglichkeiten, sobald es sich um mehr als einfachste Temporelationen handelt. Dieses Problem lässt sich entweder mit notationstechnischen Kunstgriffen oder mit technischen Hilfsmitteln lösen.

Eine notationstechnische Lösung findet sich beispielsweise zu Beginn von *Métaux* aus Iannis Xenakis' Sextett für Schlagzeug *Pléiades* (Abb. 2, S. 56). Es gibt ein gemeinsames Tempo (Viertel zwischen $MM = 54$ und 60) und es werden verschiedene Polyrhythmen gespielt, die als selbständige Tempi erklingen.⁹

9 Um Polyrhythmik und Tempopolyphonie begrifflich voneinander abzugrenzen, kann entweder notationstechnisch oder perzeptuell argumentiert werden. Besonders bei der perzeptuellen Betrachtung hängen mehrere verschiedene Parameter voneinander ab und die Abgrenzung gelingt nur unscharf. Die Diskussion ist letztlich unergiebig und soll hier nicht geführt werden.

Viele Beispiele für notationstechnisch gebundene Tempopolyphonien finden sich auch in Elliott Carters Werken nach 1950. Carter notiert erklingende Tempi, indem er den Taktschlag unterteilt und diese Unterteilung neu gruppiert. In Abb. 3 wird das anhand eines kurzen Ausschnitts aus dem *String Quartet No. 1* erläutert: Der Taktschlag ist in Achteltriolen unterteilt und diese Unterteilung wird in Zehnergruppen zusammengefasst, wodurch das Tempo $MM = 120 \times 3/10 = 36$ dargestellt wird.¹⁰

Bei notationstechnisch gebundenen Tempopolyphonien werden die erklingenden Tempi mit Hilfe von Notenwerten dargestellt, was die folgenden Konsequenzen hat: Es sind nur rationale Tempoverhältnisse möglich, die polyrhythmische Schreibweise wird schon sehr bald schwer ausführbar (vgl. das Beispiel von Xenakis), innerhalb der Temposchichten kann nur eine begrenzte rhythmische Differenzierung stattfinden. Allmähliche Tempoänderungen lassen sich nur durch eine stufenweise Veränderung der Notenwerte darstellen.

Die zweite Lösung, um die akkurate Ausführung von Tempopolyphonien zu ermöglichen, liegt in der Verwendung technischer Hilfsmittel, mit denen den Musiker_innen die unterschiedlichen Tempi vermittelt werden. Dazu bieten sich Lichtmetronome oder über einen Ohrhörer zugespielte, im Voraus hergestellte und mehrkanalig gespeicherte

$\text{♩} = 54 \text{ MM} - 60 \text{ MM}$

The score consists of six staves labeled A through F. Each staff contains rhythmic notation with various time signatures: 3:2, 5:4, 6:7, 8:7, and 4:5. The notation includes eighth notes and rests, with some measures containing multiple notes. The final measure of each staff has a 1:1 time signature.

Abb. 2: Iannis Xenakis: *Métaux* aus dem Schlagzeugsextett *Pléiades*. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Tempi wird mittels verschiedener Polyrhythmen realisiert.

1. Violine, Takt 22 ff.

$\text{♩} = 120$

The notation shows a sequence of notes on a five-line staff. A dashed line above the notes is labeled '8va'. There are three groups of notes, each with a '3' underneath, indicating a triplet. To the right of the staff, the calculation $120 \times \frac{3}{10} = 36$ is shown.

Abb. 3: Ein Thema aus Elliott Carters *String Quartet No. 1*. Im metronomischen Tempo $\text{♩} = 120$ wird notationstechnisch das effektiv erklingende Tempo $MM = 36$ realisiert.

¹⁰ Für eine ausführlichere Darstellung von Elliott Carters Tempotechniken vgl. Philippe Kocher: «Rhythmische Techniken in der Musik von Elliott Carter», in: Benjamin Lang (Hg.): *Lost in Contemporary Music? Neue Musik analysieren*, Regensburg: ConBrio 2017, S. 11–54; Jonathan W. Bernard: «The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice», in: *Perspectives of New Music* 26 (1988) 2, S. 164–203.

Metronompulse an.¹¹ Die radikalste Konsequenz des Rückgriffs auf technologische Hilfsmittel besteht darin, den Menschen gänzlich zu umgehen und eine Maschine als Musikinstrument zu verwenden, beispielsweise ein Selbstspielklavier, wie es Conlon Nancarrow in seinen *Studies for Player Piano* tat.

Es liegt im Ermessen der Komponist_innen, sich für die unabhängige oder die kontrollierte Tempopolyphonie zu entscheiden, für beides gibt es kompositionsästhetische Gründe. Die kontrollierte Tempopolyphonie ist aufgrund ihrer Genauigkeit nicht grundsätzlich besser, kann jedoch erstrebenswert sein, um die folgenden satztechnischen Ziele zu erreichen:

Rhythmische Präzision

Was zunächst tautologisch erscheint, soll am Beispiel von Xenakis' Schlagzeugsextett *Métaux* gezeigt werden. Der Prozess, den man in Abb. 2 sehen kann, wiederholt sich während des ganzen Stückes in verschiedener Form mehrere Male: Die Temposchichten beginnen im gemeinsamen Tempo (3:2 Achtel), fächern sich auf und kommen an einer definierten Stelle in einem anderen Tempo (Sechzehntel, man beachte die explizite Angabe des <neutralen> Polyrhythmus 1:1) wieder zusammen. Insbesondere, weil in dieser Musik durch die Regelmässigkeit der Notenwerte und die Wiedergabe auf einem Perkussionsinstrument die Pulsation so nach aussen gekehrt ist, sind rhythmische Ungenauigkeiten nur wenig tolerierbar; ein zu auffälliges <Abwarten> vor dem Zusammentreffen der Tempi würde sich störend bemerkbar machen.

Harmonische Kontrolle

Wenn das Zusammentreffen der einzelnen Tonhöhen in einem tempopolyphonen Satz genau bestimmbar ist, lässt sich auch die Harmonik differenzierter kontrollieren. In den Vorbemerkungen der *Magyar Etüdüök* erwähnt Ligeti explizit, dass «geringe Synchronitätsabweichungen duldbar [sind], da die fünf [...] Schichten ein gemeinsames harmonisches Feld bilden (mit einem Changieren von Tonalitäten, bzw. verschiedenen Modi und einem Ganztonfeld). Eine zu grosse Ungenauigkeit der Synchronität würde aber die harmonische Struktur zerstören.»¹² Eine interessante musikhistorische Analogie findet sich darin, dass das Bedürfnis, die Zusammenklänge im mehrstimmigen Satz zu kontrollieren, im 12. Jahrhundert einen Prozess in Gang setzte, der ebenfalls ein Verfahren zur rhythmischen Koordination hervorbrachte: die schriftliche Fixierung von Notenwerten.

Strukturbildung

Unter Conlon Nancarrows *Studies for Player Piano* finden sich etliche Tempokanons. Kyle Gann weist darauf hin, dass sich aus der kanonischen Anlage dieser Stücke auch Kriterien für die formale Gestaltung ergeben, insbesondere durch die Bildung von

11 Vgl. die Vorbemerkungen zum dritten Teil von György Ligetis *Magyar Etüdüök*. Die Erläuterungen sind, historisch bedingt, technisch eher umständlich, bilden aber nachvollziehbar die verschiedenen Möglichkeiten der Realisierung ab: «Jede Gruppe hat einen Hilfsdirigenten [...]. Der Hauptdirigent gibt die fünf einzelnen Einsätze, danach werden die separaten Tempi vom jeweiligen Hilfsdirigenten mit Hilfe eines Metronoms durchgehalten (Lichtmetronome sind dafür besonders geeignet). [...] Eine wirklich synchronisierte Aufführung kann mit Hilfe eines Vierspur-Bandgerätes gesichert werden: auf einem Vierspur-Magnetband werden die Pulsfolgen für die Gruppen 1 bis 4 im voraus gespeichert; die Hilfsdirigenten erhalten ihren eigenen Puls durch einen Kopfhörer (Ticker) [...], der Hauptdirigent kann dann die 5. Gruppe [...] separat steuern. Wenn ein Achtspur-Bandgerät oder ein digitaler Speicher vorhanden ist, können alle fünf Tempi mechanisch koordiniert werden.» György Ligeti: *Magyar Etüdüök: (Ungarische Etüden) nach Gedichten von Sándor Weöres*, Mainz: Schott 1983, S. 28.

12 Ebd.

Konvergenzpunkten (*convergence points*), an denen die in verschiedenen Tempi geführten Kanonstimmen zusammentreffen.¹³ Solche Konvergenzpunkte finden sich in Nancarrow's Kanons entweder am Schluss (der Kanon ist konvergent), in der Mitte (der Kanon ist zuerst konvergent, dann divergent) oder am Anfang und am Schluss (der Kanon ist zuerst divergent, dann konvergent). Bei keinem Kanon gibt es nur einen einzigen Konvergenzpunkt am Anfang.¹⁴

Gestik

Weniger von der Struktur und mehr von der Dramaturgie der Musik her gedacht, kann die präzise rhythmische Synchronisation von verschiedenen Temposchichten auch dazu verwendet werden, deutlich wahrnehmbare Ereignisse (wie beispielsweise Höhepunkte oder Kipppunkte) zusammenfallen zu lassen. Besonders wenn die Musiker_innen im Raum verteilt sind, entfalten solche koordinierten Ereignisse eine starke Wirkung, was damit zusammenhängt, dass die Synchronisation über grosse Distanzen unerwarteter erscheint als bei einem in herkömmlicher Weise auf dem Podium platzierten Ensemble.

Um die kompositorischen Fragestellungen weiter zu vertiefen, ist es nötig, auch einen handwerklichen Aspekt zu erwähnen: Wie lassen sich Tempopolyphonien konstruieren? Die aufführungspraktischen Probleme der kontrollierten Tempopolyphonie wurden bereits angesprochen, nun sollen auch die kompositionspraktischen Probleme benannt werden. Die Berechnungen zur Überlagerung von Temposchichten in konstanten Tempi sind trivial. Sie erfordern einfaches Bruchrechnen und setzen nicht mehr voraus, als dass die Komponist_innen einen gewissen Sinn für Mathematik haben und auch bereit sind, mathematisches Wissen in ihr kompositorisches Denken einzubeziehen. Wenn die Tempoproportionen jedoch komplizierter ausfallen, lassen sie sich nicht mehr so gut in einer Partiturnotation darstellen, was sie abstrakter oder spekulativer macht und eine mögliche Hürde für die Komponist_innen darstellt; die dialektische Beziehung von musikalischer Vorstellung und Notation ist nicht zu unterschätzen. Handelt es sich schliesslich um unabhängige *Tempoprogressionen*, d. h. voneinander entkoppelte Beschleunigungen und Verlangsamungen, werden die benötigten Berechnungen so anspruchsvoll, dass sich hier die Verwendung technologischer Hilfsmittel, zumindest eines Taschenrechners, wenn nicht sogar eines Computerprogramms, aufdrängt.

13 Vgl. Kyle Gann: *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 21.

14 Ebd., S. 28.

3. Die Verwendung von technologischen Hilfsmitteln

Die Verwendung von Technologie für tempopolyphone Musik verfolgt zwei Ziele: Einerseits dient sie der Aufführungspraxis, indem sie den menschlichen Interpret_innen die exakte Ausführung des vorgegebenen Tempos ermöglicht. Andererseits unterstützt sie die Kompositionspraxis bei der Berechnung zur Konstruktion nicht trivialer Tempoverhältnisse.

Die Geschichte der technologiegestützten Tempovermittlung beginnt um 1583 mit der Entdeckung der Pendelgesetze durch Galileo Galilei. Das Pendel wurde in der Folge zu einem Hilfsmittel, um musikalische Tempi genau und objektiv festhalten zu können. Etliche Schriften zur musikalischen Aufführungspraxis benennen die Wichtigkeit, die dem «richtigen» Tempo zukommt, und wenn auch an einigen Stellen darauf hingewiesen wird, dass ein gut ausgebildeter Musiker ein natürliches Gefühl dafür haben soll, scheint das Pendel gerade in seiner mechanischen Einfachheit – mehr als ein Faden und ein Gewicht werden nicht benötigt – ein willkommenes Hilfsmittel zu sein; die Hinweise, ein Pendel zur Angabe des Tempos zu verwenden, reichen bis ins 19. Jahrhundert hinein.

Das 18. Jahrhundert gilt als das «Zeitalter der Automaten». Beflügelt von den mechanischen Fortschritten dieser Zeit wurden auch für die musikalische Tempomessung Maschinen erfunden,¹⁵ von denen sich dank geschickter Vermarktung schliesslich Mälzels Metronom durchsetzen konnte.¹⁶ Im 19. Jahrhundert findet sich eine interessante Randerscheinung: Für die zweite Ausgabe seiner Instrumentationslehre, veröffentlicht im Jahre 1855, fügte Hector Berlioz das Kapitel *le chef d'orchestre* hinzu, in welchem er die Schwierigkeit erwähnt, hinter der Bühne aufgestellte Instrumentalist_innen oder Sänger_innen zu dirigieren. Er beschreibt das *métronome électrique*, ein elektrisches Gerät, mit dem der Taktschlag des Dirigenten an die Musiker_innen hinter der Bühne übermittelt werden kann.¹⁷ Berlioz fand dieses Gerät in einem Theater in Brüssel und nutzte es in der Folge auch für ein Konzert an der Pariser Weltausstellung im Jahre 1855, um seinen Taktschlag an fünf Hilfsdirigenten zu übermitteln. Diese Technologie schien jedoch mit der Musikauffassung des 19. Jahrhunderts so wenig vereinbar, dass sie nicht weiter verwendet wurde und wieder verschwand.

Erst im frühen 20. Jahrhundert wurde die technologiegestützte Synchronisation von Musiker_innen wieder zu einem wichtigen Thema. Für die Filmmusik wurden verschiedene Lösungen zur Vermittlung des Tempos entwickelt, um Bild und Musik zu synchronisieren.¹⁸ Ein Verfahren zur Synchronisation von Musikern in tempopolyphoner

15 Vgl. Rosamond E. M. Harding: *The Metronome and Its Precursors*, Henley-on-Thames: Gresham Books 1928.

16 Vgl. Philippe John Van Tiggelen: «Über die Priorität der Erfindung des Metronoms», in: Herbert Schneider (Hg.): *Aspekte der Zeit in der Musik: Alois Ickstadt zum 65. Geburtstag*, Hildesheim: Georg Olms 1997, S. 98–126.

17 Vgl. Hector Berlioz: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes: Nouvelle édition augmentée suivie de l'Art du chef d'orchestre*, Paris: Schönoberger 1855, S. 300.

18 Vgl. Tobias Plebuch: «Zeitarbeit: Das Zusammenspiel von Menschen, Maschinen und Musik in der Entwicklung von Tonfilmtechniken», in: Marion Saxer (Hg.): *Spiel (mit) der Maschine: Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, Bielefeld: transcript 2016, S. 177–210.

Musik beschrieb Emanuel Ghent im Jahre 1967.¹⁹ Der *Click-Track*, ein über einen Ohrhörer zugespieltes Ticken eines Metronoms, wird auch in der heutigen Praxis noch bevorzugt verwendet, als Alternativen zu dieser akustischen Form der Tempovermittlung existieren aber auch visuelle und taktile Verfahren.²⁰

Die Verbindung von Musik und Mathematik hat eine ungleich längere Geschichte: Das Verständnis einer auf Proportionen basierenden Musik als die hörbare Manifestation einer gottgegebenen Ordnung durchzieht die Musiktheorie des Altertums und des Mittelalters. Entsprechend war das Konzept «Musik» weitaus umfassender als heute: Musik bedeutete mehr als absichtsvoll organisierten Klang, das Konzept beinhaltete auch das theoretische Wissen über die Prinzipien, die von diesem organisierten Klang illustriert werden: Proportionen und mathematische Prinzipien. Als im 20. Jahrhundert versucht wurde, die traditionellen Grenzen zu überschreiten, geschah dies vielfach auf der Grundlage mathematischer Prinzipien, was besonders in der Theorie der seriellen Musik mit ihren Operationen wie Transposition, Umkehrung, Multiplikation, Permutation usw. zum Ausdruck kommt.²¹ Für die konkrete Verwendung von Technologie als kompositorischem Werkzeug finden sich Vorläufer in den mechanischen Musikinstrumenten, die seit dem 17. Jahrhundert gebaut wurden, aber erst im 19. Jahrhundert grössere Verbreitung fanden. Eine komponierende Maschine im strengeren Sinne war das von Diederich Nicolaus Winkel 1821 vollendete *Componium*, das mittels zweier Walzen und einem «unvorhersehbaren» Mechanismus ein Thema und unerschöpflich viele Variationen zu erzeugen in der Lage war.²² Für sein Streichquartett *Illiac Suite* verwendete Lejaren Hiller 1957 erstmals ein Computerprogramm zur Formalisierung von Kompositionsprozessen.

Vielen Musikschaaffenden und Musikliebhabern erscheint die Verwendung von mathematischen Verfahren oder technologischen Hilfsmitteln zum Komponieren von Musik immer noch befremdlich. Jörn Peter Hiekel diskutiert die Skepsis, die diesen mit «kühl» und «nüchtern zweckorientiert» konnotierten und für den Verzicht auf menschliche Emotionalität und Einbildungskraft stehenden Verfahren entgegengebracht wird. Es fällt jedoch auf, dass die Verwendung von Mathematik und Technologie nur dann negativ bewertet wird, wenn ein grundsätzliches Verständnis für die Ästhetik der Musik fehlt. Hiekel weist auf die breite Zustimmung hin, die dem «Lieblingsbeispiel» für das Verhältnis von Kunstmusik und Mathematik zukommt: der von Zahlenkombinationen durchdrungenen Polyphonie Johann Sebastian Bachs. Noch auffälliger ist diese Diskrepanz in Bezug auf die Unterhaltungsmusik, bei der Technologie nicht nur eine signifikante Rolle spielt, sondern auch nach wie vor grösste Akzeptanz genießt.²³

19 Emmanuel Ghent: «Programmed Signals to Performers: A New Compositional Resource», in: *Perspectives of New Music* 6 (1967), S. 96–106; Emmanuel Ghent: «The Coordinome in Relation to Electronic Music», in: *Electronic Music Review* 1 (1967), S. 33–43.

20 Eine visuelle Vermittlung des Tempos verwendet beispielsweise auch das vom Autor entwickelte System *Polytempo Network*. Vgl. Philippe Kocher: «Polytempo Network: A System for Technology-Assisted Conducting», in: *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Athen 2014, S. 532–35.

21 Vgl. Stéphan Schaub: «Neue Musik und Mathematik», in: Jörn P. Hiekel/Christian Utz (Hg.): *Lexikon Neue Musik*, Kassel: Bärenreiter 2016, S. 460–464; Gianmario Borio: «Komponisten als Theoretiker: Zum Stand der Musiktheorie im Umfeld des seriellen Komponierens», in: Dörte Schmidt (Hg.): *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, Schliengen: Argus 2005, S. 247–274.

22 Vgl. Roger Bragard/Ferdinand J. de Hen: *Musikinstrumente aus zwei Jahrtausenden*, Stuttgart: Belser 1968, S. 234f., ins Deutsche übersetzt von Dieter Krickenberg

23 Jörn P. Hiekel: «Auf neuen Bahnen. Impulse durch Wissenschaft und Technik in der Neuen

4. Ein Formalismus zur Synchronisation von Tempoproggressionen

Die Berechnungen, die nötig werden, um Koinzidenzen zwischen verschiedenen Temposchichten zu konstruieren, sind bei konstanten Tempi trivial. Handelt es sich jedoch um verschiedene *Tempoproggressionen*, d. h. unabhängige Beschleunigungen und Verlangsamungen, werden die Berechnungen anspruchsvoll. Zwar lässt sich beispielsweise eine Beschleunigung einfach dadurch erzeugen, dass die Einsatzabstände zwischen den musikalischen Ereignissen allmählich verkleinert werden und sich der Endpunkt dieser Beschleunigung aus der Summe dieser Einsatzabstände ergibt. Ist hingegen der Endpunkt gegeben, weil er mit einer anderen Temposchicht zu einem bestimmten Zeitpunkt eine Koinzidenz bilden soll, da es sich um eine kontrollierte Tempopolyphonie handelt, steht man vor einer viel schwierigeren mathematischen Aufgabe.

Um dies zu erläutern, sei beispielhaft eine Denkaufgabe gestellt: Zwei Metronome werden so eingestellt, dass das schnellere Metronom doppelt so schnell tickt wie das langsamere und jedes zweite Ticken des schnelleren mit einem Ticken des langsameren zusammenfällt. Dann wird das Tempo des schnelleren Metronoms allmählich verlangsamt. Irgendwann ticken beide Metronome gleich schnell, aber tun sie es auch phasengleich, wie es zur Gestaltung einer Koinzidenz nötig wäre? Damit die beiden Metronome beim Erreichen des gemeinsamen Tempos nicht rhythmisch gegeneinander versetzt sind, muss die Tempoänderung mit einer bestimmten Geschwindigkeit vorgenommen werden. Es stellt sich also die Frage, wie dies im Voraus genau berechnet werden kann.

Um diese Aufgabenstellung zu formalisieren, erscheint es hilfreich, eine Analogie zur Kinematik zu erstellen. Es gibt drei Parameter: Zeit, zurückgelegte Strecke und Geschwindigkeit. Der Parameter Zeit bedarf keiner weiteren Erläuterung, die zurückgelegte Strecke soll hier *Partiturstrecke* genannt werden und entspricht der durch akkumulierte Notenwerte ausgedrückten Distanz im Notentext,²⁴ die Geschwindigkeit entspricht dem Tempo und ist definiert als Partiturstrecke pro Zeiteinheit.

Es ergeben sich nun zwei Möglichkeiten, das Zusammenwirken dieser Parameter zu visualisieren (Abb. 4, S. 62). Erstens ein *Tempo Map* genanntes Tempo-Zeit-Diagramm, bei dem das Tempo als Funktion der Zeit dargestellt wird. Dies scheint die nächstliegende Darstellung zu sein, weil sie das Tempo und auch die Veränderung des Tempos (das Drehen am Metronom) direkt veranschaulicht. Zweitens ein *Time Map* genanntes Position-Zeit-Diagramm, bei dem die Partiturstrecke als Funktion der Zeit dargestellt wird. Beide Darstellungen lassen je einen Parameter nur implizit erscheinen: In der *Tempo Map* ist dies die Partiturstrecke, die sich als das Integral unter der Kurve berechnen lässt, in der *Time Map* ist es das Tempo, das durch die Steigung der Kurve ausgedrückt wird.

Um Temposchichten zu synchronisieren, müssen Koinzidenzen definiert werden: Stellen in den Notentexten der einzelnen Temposchichten, die gleichzeitig, d. h. zu einem genau festgelegten Zeitpunkt erreicht werden. Dies lässt sich in einem Position-Zeit-Diagramm

Musik», in: ders. (Hg.): *Vernetzungen: Neue Musik im Spannungsfeld von Wissenschaft und Technik*, Mainz: Schott 2009, S. 9–21.

24 Hier, wie es bisweilen geschieht, den Begriff ›symbolische Zeit‹ (*symbolic time*) o. ä. zu verwenden, ist streng genommen nicht korrekt. Im Notentext werden lediglich Dauernproportionen dargestellt und keine Zeiten.

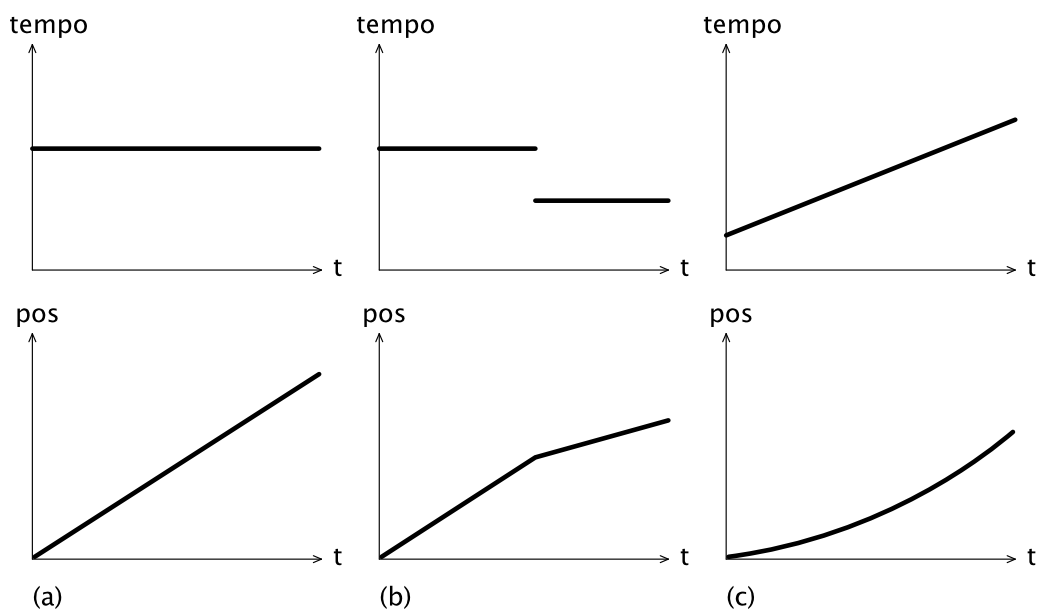


Abb. 4: Eine Gegenüberstellung von drei *Tempo Maps* und den entsprechenden *Time Maps*, (a) konstantes Tempo, (b) ein abrupter Tempowechsel, (c) ein *Accelerando*.

sehr einfach vornehmen: Gewisse Positionen werden gewissen Zeiten zugeordnet und solche Zuordnungen sollen *Kontrollpunkte* genannt werden. Werden mehrere Temposchichten in demselben Diagramm dargestellt, bilden diejenigen Kontrollpunkte, die vertikal übereinander stehen, *Koinzidenzen* (Abb. 5, S. 63). Um nun zwischen den Kontrollpunkten einen im richtigen Masse gekrümmten Verlauf zu bekommen, werden diese Kontrollpunkte mit einer kubischen Bézierkurve verbunden.²⁵ Die Zeitpunkte für die Taktschläge (sowie für jeden beliebigen kleineren Notenwert) zwischen den Kontrollpunkten lassen sich nun aus dem Diagramm ablesen.

In Abb. 6 ist zu sehen, dass eine kubische Bézierkurve durch vier Punkte P_0 , P_1 , P_2 und P_3 bestimmt wird. Die Kurve beginnt bei P_0 und endet bei P_3 , die zusätzlichen Punkte P_1 und P_2 dienen dazu, die Form der Kurve zu bestimmen, indem durch sie die Steigung am Anfang und am Ende festgelegt wird. Da in unserem Fall die Steigung der Kurve dem Tempo entspricht, ist so die Möglichkeit gegeben, das momentane Tempo an den Kontrollpunkten zu bestimmen. Die Form der Kurve und damit der Tempoverlauf zwischen den Kontrollpunkten ergibt sich automatisch aus dem Formalismus der Bézierkurve, wobei es die folgenden Möglichkeiten gibt, die Form der Kurve zu beeinflussen: Der Abstand zwischen P_0 und P_1 beziehungsweise zwischen P_2 und P_3 bestimmt, wie sehr das Tempo an den Kontrollpunkten gewichtet wird, d. h. wie schnell oder allmählich das Tempo verlassen beziehungsweise erreicht wird. Dadurch kann, im Rahmen des Möglichen, die gestische Qualität der Tempoprogression angepasst werden, beispielsweise kann bei einem *Accelerando* bewirkt werden, dass es «erst später schneller wird».

²⁵ Bézierkurven sind parametrisch modellierte Kurven, die in den frühen 1960er-Jahren in der französischen Autoindustrie zur computerunterstützten Konstruktion aerodynamischer Formen unabhängig voneinander von Pierre Bézier bei Renault und Paul de Casteljaou bei Citroën entwickelt wurden. Die heutigen Anwendungen sind vielfältig: Computergraphik, computerunterstütztes Design, Beschreibung von Schrifttypen usw.

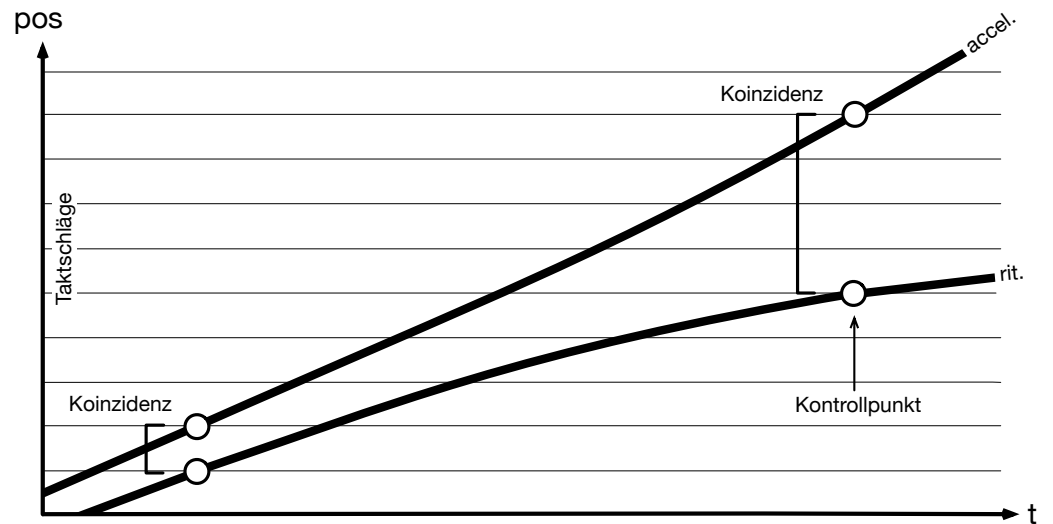


Abb. 5: Koinzidenzen zwischen einem Accelerando (Steigung der Kurve nimmt zu) und einem Ritardando (Steigung der Kurve nimmt ab). Zwischen den Kontrollpunkten wird eine Bézierkurve gezeichnet.

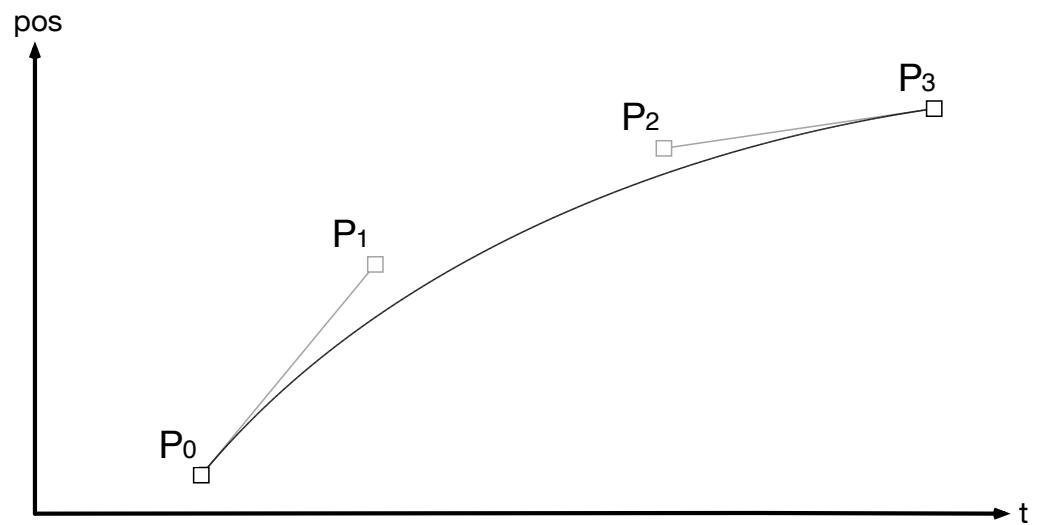


Abb. 6: Eine kubische Bézierkurve wird durch vier Punkte bestimmt. Auf einer *Time Map* bezeichnen die Punkte P_0 und P_3 Zuordnungen von Partiturpositionen zu absoluten Zeiten. P_1 und P_2 kontrollieren die Form der Kurve, insbesondere die momentane Steigung bei P_0 und P_3 , was dem momentanen Tempo entspricht.

Die Eleganz dieses Formalismus liegt darin, dass der Benutzer nicht mit anspruchsvoller Mathematik konfrontiert wird, sondern die Aufgabenstellung der Synchronisation verschiedener Temposchichten in einem Position-Zeit-Diagramm mit Hilfe der bekannten Formel für eine Bézierkurve graphisch lösen kann. Zudem lässt sich dadurch auch die gegenseitige Abhängigkeit aller Parameter nachvollziehen. Eine Tempoprogression besteht aus einem Start- und Endpunkt im Notentext, einem Start- und Endtempo und einer bestimmten Zeitdauer, während der die Tempoprogression ausgeführt werden soll. Jede Veränderung eines dieser Parameter hat eine anders gekrümmte Kurve zur Folge, was man mit Hilfe dieses Formalismus und gerade durch die graphische Darstellung gut veranschaulichen und begreifbar machen kann. Die Kenntnis dieser Zusammenhänge kann für den Kompositionsprozess und die Disposition von polyphonen Tempoprogressionen von grossem Wert sein.

Dieser Formalismus muss in ein Computerprogramm implementiert werden.²⁶ Es wäre unpraktikabel und langwierig, Bézierkurven von Hand auszurechnen, und zudem müsste man auf die Erkenntnisse der interaktiven Visualisierung verzichten. Vorausgesetzt, dass Komponist_innen die hier skizzierten Möglichkeiten einer kontrollierten Tempopolyphonie mit unabhängigen Tempoprogressionen musikalisch erkunden möchten, ist ein computerunterstützter Kompositionsprozess und damit die Verwendung von Technologie unvermeidlich.

Hingegen bleibt ein Problem vorläufig bestehen: Mit diesem Formalismus lassen sich zwar beliebige Tempoprogressionen zueinander synchronisieren, jedoch ist die graphische Darstellung in einer Partitur kompliziert, was für die Komponist_innen ein Hindernis darstellen kann. Für den computergestützten Notensatz existieren derzeit kaum Lösungen.

5. Fazit und Ausblick

Um die eingangs gestellten Forschungsfragen zu beantworten, ist es nötig, die hier vorgestellten Formalismen und Technologien in die künstlerische Praxis zu überführen, die Kompositionsprozesse zu begleiten, die entstehenden Partituren zu analysieren und die Aufführung der Musik zu beobachten. Es ist dem jungen Alter des Vorhabens geschuldet, dass dies noch nicht oft geschehen konnte und damit noch zu wenige Werke entstanden sind, um einen aussagekräftigen Vergleich anzustellen. Das Fazit hat deshalb einen vorläufigen Charakter.

Es gibt, verglichen mit dem Gesamtvolumen an zeitgenössischer Musik, nur wenig tempopolyphone Musik. Ist dies ein Zeichen dafür, dass das Aufgeben eines gemeinsamen Tempos den meisten Komponist_innen ästhetisch wenig ergiebig scheint, oder ist es auf den Mangel an nützlichen Hilfsmitteln zurückzuführen?

An einigen bereits realisierten Werken hat sich gezeigt, wie sehr das kompositorische Denken in der Schriftbildlichkeit der Partitur verhaftet sein kann. Die Schwierigkeiten einer adäquaten Partiturdarstellung behindern eine experimentelle Tempopolyphonie.

²⁶ Vgl. Philippe Kocher: «Polytempo Composer: A Tool for the Computation of Synchronisable Tempo Progressions», in: *Proceedings of the Sound and Music Computing Conference*, Hamburg 2016, S. 238–242.

Komponist_innen müssen bereit sein, sich auf experimentelle und konstruktive Konzepte einzulassen und die traditionelle Partiturdarstellung weitgehend aufzugeben, womit auch die Operationalität der Partitur, der Denk- und Handlungsraum, den sie bietet, wegfällt. Die Bereitstellung einer Lösung für dieses Problem scheint eine der wichtigsten zukünftigen Aufgaben der technologischen Entwicklung zu sein.

Auch bezüglich der Aufführungspraxis bleibt eine ästhetische Frage der technologiegestützten Tempovermittlung noch ungeklärt: Was bedeutet es, wenn die Musik gänzlich einem «maschinellen» Tempo unterstellt ist, was geht verloren, was wird im Gegenzug gewonnen? Die Reaktionen der beteiligten Musiker_innen in den bisher realisierten Aufführungen zeichnen ein ambivalentes Bild. Auf der einen Seite stehen Musiker_innen mit Erfahrung in der Ausführung von zeitgenössischer, rhythmisch komplexer Musik, die hier auch von einem menschlichen Dirigenten nicht mehr erwarten als ein nüchternes Taktschlagen und deshalb die unbestechliche Klarheit der technologiegestützten Tempovermittlung durchaus begrüßen. Auf der anderen Seite stehen Musiker_innen, die die Abhängigkeit von einer Maschine als Entfremdung wahrnehmen.

Eine interessante Erkenntnis liegt darin, dass die beiden in diesem Aufsatz genannten Technologien einander bedingen: Zum einen eröffnet die technologiegestützte Aufführungspraxis Möglichkeiten der Ausführung komplexer Tempostrukturen, deren Konzeption die Verwendung eines entsprechenden Kompositionsformalismus nahelegt, zum anderen ermöglicht der Kompositionsformalismus die Konzeption anspruchsvoller Tempostrukturen, deren Ausführung ohne technologische Hilfen zur Vermittlung des Tempos unmöglich wären. In dieser gegenseitigen Abhängigkeit zeigt sich, wie für eine bestimmte Art von tempopolyphoner Musik Technologie in mehrfacher Weise notwendig ist und dadurch eine ästhetische Signifikanz erhält.

Das ‹sprechende› Klavier – Liszt'sche Gestaltungsstrategien in rezitativischer Klaviermusik

I.

Zahlreiche zeitgenössische Quellen beschreiben eine auffällige Eigenart in Liszts Klavierspiel: Seine Fähigkeit, die Musik auf dem Klavier ‹zum Sprechen› zu bringen. So fasst etwa Amy Fay, eine amerikanische Pianistin, die 1873 bei Liszt studierte, ihren Eindruck von Demonstrationen Liszts am Klavier folgendermassen zusammen: «It seems as if the piano were speaking with a *human* tongue.»¹ Ein weiterer amerikanischer Schüler in den Jahren 1882–84, Carl Lachmund, hält ein Detail aus Liszts Unterricht über seine eigene Transkription von Rossinis *Wilhelm-Tell*-Ouvertüre fest: «Nein – das ist zu alltäglich! Nehmen Sie den ersten Takt ein wenig länger und nehmen Sie die geborgte Zeit von den zwei folgenden Takten!» Als er dies dann selbst in der angegebenen Weise spielte, schien die Melodie zu sprechen, als wäre sie der Worte fähig.»² Liszt muss in der Lage gewesen sein, das Instrument tatsächlich zu einem Sprachrohr seiner programmatischen Auffassungen zu machen, sei es im einzelnen Detail oder in der übergreifenden Konzeption eines ganzen Stückes.

Dabei war das Rezitativische als Ausdrucksmittel nicht neu: Die Vertonung der dramatischen Rede und ihrer Affekte im Gesang, das vokale Rezitativ, entwickelte sich als *stile recitativo* im beginnenden 17. Jahrhundert.³ Heinrich Christoph Koch definiert in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1802 ein Rezitativ durch drei Kriterien: Die artikulierten Töne der Sprache gehen im Rezitativ in den Sington über, ausserdem liegt der Passage eine Tonart zugrunde und schliesslich werden die Töne so geordnet, dass sie einer harmonischen Unterstützung fähig werden oder von einer Folge abwechselnder Akkorde begleitet werden können.⁴ Die folgende Definition des Schweizer Ästhetikers Johann Georg Sulzer aus dem Jahre 1775 scheint für Liszt und seine Schüler besonders zutreffend: «eine Art des leidenschaftlichen Vortrages der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält»,⁵ da sie den in

1 Amy Fay: *Music-Study in Germany*, Chicago: A. C. McClurg & Company ⁹1886, S. 228 [Hv. wie im Orig.].

2 Carl V. Lachmund: *Mein Leben mit Franz Liszt*, Eschwege: Schroeder 1970, S. 229.

3 Vgl. Stefan Drees: *Vom Sprechen der Instrumente: Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007, S. 32–34.

4 Vgl. Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: August Hermann 1802, Sp. 1231.

5 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Bd. 4, Leipzig: Weidmann und Reich ²1779, S. 4.

diesen Passagen meistens vorherrschenden Grundton der erhöhten Emotionalität in den Vordergrund rückt. Dieser <Grundton der erhöhten Emotionalität> stellte ein zentrales Merkmal von Liszts Persönlichkeit als Interpret dar. So ist in einem Brief an Robert Schumann, vermutlich verfasst vom Wiener Korrespondenten der *Neuen Zeitschrift für Musik* Joseph Fischhof, diese Eigenschaft in einem Vergleich der besonderen Charakteristika einer ganzen Reihe von berühmten Pianisten der Zeit folgendermassen beschrieben: «Bei Liszt [...] ist die leidenschaftlichste Deklamation [...] hervortretend.»⁶

In Anlehnung an das vokale Rezitativ entwickelte sich aus der gleichen Tradition der musikalisch-rhetorischen Figuren das instrumentale Rezitativ:⁷ Bei der Adaption für Instrumente wurde das Rezitativ für instrumentenspezifische Eigenheiten modifiziert. In diesem Prozess bildeten sich verschiedene Unterkategorien des Instrumentalrezitativs heraus wie z. B. die <Fantasie>, <Kadenz> oder <Improvisation>.

Da sich diese verschiedenen Formtypen gleichzeitig entwickelten, überschneiden sie sich oft oder schwimmen ganz miteinander. Allen gemeinsam ist jedoch der Fokus auf den «monologisierenden Solisten»,⁸ der am Klavier in Liszt einen archetypischen Vertreter fand. Von seiner Vorliebe für diese deklamatorisch-freie Ausdrucksart zeugen viele rezitativische Passagen in seinen Klavierwerken: Besonders prominent sind sie in den *Ungarischen Rhapsodien* vertreten oder in seiner Etüde *Mazeppa*. Entsprechend der Vorlage spielen sie auch in der Klaviertranskription von Schuberts Lied *Erlkönig* eine grosse Rolle, ebenso in Klavierwerken mit Orchester wie seinem 1. Konzert oder *Malédiction*.⁹ Die Funktion und Interpretation solcher Einschübe in seiner Sonate h-Moll schliesslich soll im Folgenden genauer betrachtet werden.

Auch Carl Fuchs, ein Schüler Hans von Bülows, beschreibt Liszts Spiel als «spontan phrasirt und *geboren* rhetorisch»,¹⁰ wodurch der Kontrast zum Spiel des Lisztschülers Bülow hervorgehoben werden soll, dessen reflektierter und sozusagen wissenschaftlich begründeter Stil beim Publikum nicht den gleichen <sprechenden> Eindruck hervorzurufen vermochte. Dieses spontane und rhetorisch-freie Spiel steht besonders in Rezitativpassagen innerhalb von Sonatensätzen oder, allgemeiner, in ganzen Stücken mit rhapsodischem Charakter im Vordergrund. Bekannte Beispiele hierfür sind Liszts *Ungarische Rhapsodien*. Da jede_r Interpret_in im Rezitativ diese deklamatorischen Elemente im Kontrast zum rhythmisch gebundenen Notentext möglichst frei auszugestalten hat, ist die Bandbreite der Interpretationen von solcher Musik in den Details grösser, sie ähneln sich dann aber oft wieder im Gesamtergebnis. Der Rahmen, in dem sich deklamatorische Freiheit abspielt, ist Teil des zugrundeliegenden Zeitstils, auch wenn die Subjektivität der Interpretierenden eine grosse Rolle spielt. Diese Aufforderung zu gesteigerter Subjektivität wiederum macht es noch schwieriger, erkannte Gestaltungsprinzipien einer <Schule> zuzuordnen.

Ein wichtiges Detail des deklamatorischen Elements im Spiel solcher freien Passagen ist die Akzentsetzung. Adolph Kullak beschreibt in seiner *Ästhetik des Klavierspiels* in einem Vergleich mehrerer berühmter Pädagogen einen zentralen Aspekt der Liszt-

6 Zit. nach: Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1880, S. 494.

7 Vgl. Stefan Drees: *Vom Sprechen der Instrumente: Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007, S. 41.

8 Ebd., S. III.

9 Vgl. die von Drees besprochenen Werke Liszts im Überblick auf S. 479.

10 Carl Fuchs: *Die Freiheit des musikalischen Vortrags im Einklang mit H. Riemann's Phrasirungslehre*, Danzig: Kafemann 1885, S. 204 [Hv. wie im Orig.].

Schule als «machtvollen Aufschwung der Accente».¹¹ Gleichzeitig ist er sich jedoch der eingeschränkten Gültigkeit solcher allgemeiner Gegenüberstellungen pianistischer Schulen anhand eines so spezifischen Details bewusst: «Die Klangfarbe der Accente bleibt bei aller Vollendung der Schule doch eine *subjektive*».¹² Andererseits hebt auch William Mason, ein Schüler Liszts im Studienjahr 1853/54, gerade diesen Aspekt der Akzentsetzung bei Liszt in seinen Erinnerungen mit Nachdruck hervor: «[...] he was very fond of strong accents in order to mark off periods and phrases, and he talked so much about strong accentuation that one might have supposed that he would abuse it, but he never did.»¹³ Solche Aspekte – wie auch Pedalgebrauch und Phrasierungskunst – werden in dieser Zeit gesondert analysiert, und es gibt zahlreiche Versuche, sie in Traktaten erschöpfend zu behandeln. So schreibt Mason später eine Klaviermethodik, die Übungen zur Akzentsetzung enthält, und er berichtet, dass Liszt ihm brieflich seine grösste Wertschätzung dafür ausdrückte.¹⁴

Im Folgenden werden die Gestaltungsstrategien von Lisztschülern in zwei sehr unterschiedlichen Arten von rezitativisch-freien Passagen untersucht: Zunächst geht es um eine Partie in Liszts Sonate in h-Moll und dann um den Beginn des dritten Satzes von Beethovens Sonate op. 110.

II.

In der Mitte der h-Moll-Sonate gibt es zwei Takte, die explizit mit *Recitativo* überschrieben sind (Takte 301 und 306). Zusammen mit den nachfolgenden Passagen dienen sie der Verbindung des vorausgegangenen grossartigen Höhepunkts (Takt 286–290) mit dem ruhigen Andante-Teil ab Takt 331 (Abb. 1/2, S. 70/71).

Diese Überleitung setzt sich aus einer Kombination verschiedener thematischer Elemente der Sonate zusammen: zunächst der Phrasenabschlüsse aus dem ersten Rezitativ-Takt, dann der Transformation des anfänglich nur eingeschobenen, zentralen «Repetitionsmotivs» (zuerst Takt 13–15; daraufhin zum Orgelpunkt mutiert in Takt 319–331) und schliesslich durch das vergrösserte Hauptthema (Takt 319–323). Die Musik findet durch diese Einfügung deklamatorischer Momente zu einer neuen Richtung, die sich im Andante-Teil ausdrückt.

Der Editor der unten abgebildeten Ausgabe, Arthur Friedheim, war ein langjähriger Schüler und für einige Zeit auch Sekretär Liszts. Er studierte die Sonate bei ihm und spielte sie mehrmals vor dem Komponisten im Konzert. Dieser soll nach einem solchen Vorspiel gesagt haben, dass Friedheims Vortrag genau seinen Vorstellungen des Werks entspräche.¹⁵ Friedheims Interpretation dieser Passage ist auf einer 1905 eingespielten Hupfeld-Klavierrolle dokumentiert.¹⁶

11 Adolph Kullak: *Die Aesthetik des Klavierspiels*, Berlin: Guttentag 1860, S. 305.

12 Ebd. [Hv. wie im Orig.].

13 William Mason: *Memories of a Musical Life*, New York: The Century Co. 1901, S. 98f.

14 Vgl. ebd., S. 99.

15 Vgl. Arthur Friedheim: *Life and Liszt. The Recollections of a Concert Pianist*, hg. von Theodore Bullock, New York: Taplinger 1961, S. 141.

16 Vgl.: www.youtube.com/watch?v=xjj46IhrcVM&t=721s (letzter Zugriff: 20. August 2017). Für die folgenden Analysen wurde mit einer noch unveröffentlichten Überspielung der Rolle von Denis Hall (London) gearbeitet.

17

poco rall. *fff pesante*

Recitativo

f ritenuto ed appassion. *poco rallent.*

ff

sua bassa Recitativo

f ritenuto ed appassion. *sempre f*

f *rit.* *a tempo f marcato*

18655

b) For present these two measures from a cacophonous effect, when performed strictly as written, the editor plays as follows:

Abb. 1 und 2: Faksimile von Arthur Friedheims Edition der Sonate h-Moll von Franz Liszt von ca. 1926. Arthur Friedheim papers, PIMS.0041, Arthur Friedheim Library Special Collections, Peabody Institute, The Johns Hopkins University. https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/35015/Friedheim_135.jpg und https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/35015/Friedheim_136.jpg (letzter Zugriff: 25. August 2017).

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and complex rhythmic patterns. Dynamics range from *ppp* to *f*. Performance instructions include *rit.*, *f marcato*, *energico*, *poco a poco dimin.*, *riten.*, *molto*, *una corda*, *legato*, and *dolce*. The score is heavily annotated with fingerings, slurs, and other performance markings. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Andante sostenuto* with a metronome marking of $\text{♩} = 66$. The score concludes with a *pp* dynamic and a *riten.* instruction.

Zwar wären viele Details in Friedheims Spiel der Analyse würdig, aber nur drei herausragende sollen hier besprochen werden. Die Rezitativ-Takte werden jeweils von einem *Pesante*-Abschnitt eingeleitet, mit deren prägnantem Rhythmus die darauffolgende sehr freie Behandlung des Metrums in wirkungsvollem Kontrast steht.

Zunächst fällt auf, dass Friedheim den zweiten *Pesante*-Abschnitt deutlich anders als den ersten gestaltet: Die beiden Hände schlagen dort unter Verwendung eines typischen Stilmittels des 19. Jahrhunderts asynchron an, während sie im ersten Abschnitt noch zusammen gespielt hatten. Das Tempo staut er im zweiten Abschnitt noch stärker. Beides zusammen führt zu einer gesteigerten Gewichtigkeit und damit zu grösserer Dramatik. Ausserdem entspricht dieses Vorgehen einem wichtigen zeittypischen Gestaltungsprinzip: Zwei parallele Textstellen werden kaum je gleich gespielt. Friedheim scheint seine im Manuskript handschriftlich modifizierten Pedalangaben – die gedruckten Eintragungen in der als Vorlage benutzten Edition des Verlags Schirmer stammen von Rafael Joseffy, einem anderen Lisztschüler – allerdings nicht umzusetzen.

In beiden Parallelstellen setzt er eine prägnante Zäsur zwischen Auftakt und dem folgenden ersten Schlag, was der Passage noch mehr Nachdruck verleiht.

Ein weiterer wichtiger Aspekt seiner Interpretation zeigt sich in den Rezitativtakten, wo Friedheim die im Kleinstich ausgeschriebenen Notengruppen individuell rhythmisiert und zwei Nebennoten fast zu einem Praller zusammenzieht. Auch dies ist die Manifestation einer im 19. Jahrhundert von allen Interpret_innen angenommenen Grundregel: Eine Reihe von gleichen Notenwerten wird nie gleichförmig gespielt, vielmehr werden sie in die jeweilige harmonische Grundstruktur eingeordnet und damit Teil einer individuell modellierten Linie.

Das dritte hier herausgefilterte Detail betrifft die zwei Quintläufe mit der darauffolgenden Überleitung (Takt 315–18) zur Orgelpunktpassage (Takt 319–329), die den Kopf des Hauptthemas sequenziert. Ähnlich wie bei den eingangs erwähnten *Pesante*-Passagen wird das zweite Erscheinen dieser Quintfortschreitung schneller und dringlicher gespielt und dabei auch deutlicher konturiert: Jeweils zwei Quinten werden sozusagen <gegen den Strich>, also leicht-schwer, miteinander gepaart, wodurch ein <humpelnder> Effekt entsteht. Dieses Stilmittel wurde ebenfalls von vielen Pianist_innen des 19. Jahrhunderts eingesetzt, um den Ausdrucksgehalt einer Passage zu erhöhen. Friedheim setzt es hier in sorgfältiger Abstufung ein, denn in der beschriebenen Überleitung verstärkt sich das <Humpeln> noch mehr. Indem er die letzte Achtel immer näher an die darauffolgende Eins der linken Hand zieht, generiert er einen Sog hin zur Eskalation in das vergrösserte Hauptthema in Takt 319.

Alle diese Details verbinden sich zu einer höchst durchdachten und fein abgestuften Anwendung von zeittypischen Stilmitteln für eine ausdrucksstarke und <sprechende> Interpretation dieser aus vielen verschiedenen Motiven zusammengesetzten Überleitungspassage in Liszts Sonate.

Der ungarische Pianist Josef Weiss, der während Liszts Aufenthalte in Budapest dessen Schüler war, spielte die Sonate auf eine <Ducartist>-Klavierrolle der Firma Philipps in Frankfurt ein. Der Pianist galt zu seiner Zeit als ebenso künstlerisch hervorragender wie persönlich verschrobener Spezialist für die Musik Liszts und Brahms'. Davon zeugt eine kleine Anzahl von Klavierrollen, auf denen er einen sehr eigenen, hochvirtuosen und oft flamboyanten Stil demonstriert. Eine Rolle mit Liszts h-Moll-Sonate ist von grosstem Interesse für die Interpretationsforschung, allerdings bedarf es noch einiger zusätzlicher Forschungsarbeit bezüglich des Abspieltempos und der Umsetzung von Pedal- und Dynamikmarkierungen. Weiss' Version der oben besprochenen Textstelle aus der Sonate ist hier in einer vorläufigen ersten Sondierungsüberspielung zu hören

und kann zusammen mit dem Video der Stanzungen auf der Rolle für eine Analyse der Binnen-Zeitgestaltung herangezogen werden.

Tonbeispiel: Ausschnitt aus Josef Weiss' Aufnahme von Liszts h-moll-Sonate (Takt 297–329), Überspielung von Sebastian Bausch und Camilla Köhnken mit grosszügiger Erlaubnis des Musikwissenschaftlichen Instituts der Goethe-Universität Frankfurt. (<https://tube.switch.ch/videos/69bc07a2>)

Wie bei Friedheim ist auch bei Weiss die genau abgestufte Interpretation der *Pesante*-Abschnitte besonders interessant. Er verschärft in den Akkorden des ersten Abschnitts die schon auskomponierte Beschleunigung: Die den Eröffnungs-Halben folgenden Viertel werden stark beschleunigt, um die folgende Achtel dann zu einem Sechzehntel-«Vorschlag» zu reduzieren. In der Sequenz des ersten Abschnitts wird diese Massnahme allerdings wieder etwas abgemildert und die drei Schläge dauernde abschliessende Pause vor dem ersten *Recitativo* sogar noch spannungsreich verlängert. Im zweiten *Pesante*-Abschnitt baut er dann das beschriebene Konzept weiter aus: Die zwei Viertel der ersten Hälfte werden nun zu Achteln und den darauffolgenden zwei Akkorden (Achtel-Viertel) rhythmisch fast angeglichen; in der Sequenz werden die notierten Notenwerte wieder genauer eingehalten, allerdings im Rahmen des allgemeinen *Accelerandos*. Besonders aufschlussreich ist die Behandlung der trennenden Pausen (jeweils drei Viertelschläge lang): Während die Trennung zwischen dem ersten *Pesante*-Abschnitt und dem *Recitativo* noch verlängert wird, verkürzen sich die zwei Pausen im zweiten *Pesante*-Abschnitt graduell, wodurch der Eintritt des zweiten *Recitativo* fast überstürzt wirkt.

Eine ähnliche Beobachtung notierte die irische Pianistin Tilly Fleischmann, die Anfang des 20. Jahrhunderts bei zwei Liszt-Schülern in München studierte. Sie verschrieb sich in der Folgezeit ganz der Bewahrung und Weitergabe der «Liszt-Tradition» und schrieb während der 1940er-Jahre schliesslich ein umfangreiches Lehrwerk. Zu dem für Liszts Kompositionen typischen rhetorischen Gestus schreibt sie:

It is sometimes equally necessary to draw sections or phrases closer together which are separated by rests, since the duration of the rests is often not a matter of precise calculation but is forced upon the composer by the necessity of securing a re-entry at that part of the bar which will give the proper metrical alignment. This is frequently the case with Liszt, whose rhetorical phrases need to be linked and dovetailed to give the proper sense of continuity. (In fact, one of the ways in which performers of Liszt most frequently malign the composer is in the literal observation of the rests and pauses which occur so plentifully in his music, whereby the element of interruption and interpolation, instead of being minimised, can be stressed to a point of caricature.)¹⁷

Weiss erzeugt in der ersten der hier untersuchten drei Stellen im Vergleich zu Friedheim Spannung in genau umgekehrter Weise: Wo letzterer die gesteigerte Dramatik mithilfe von gestautem Tempo und Verstärkung des «*Pesante*-Tons» ausdrückt, verschärft Weiss im Gegenteil den Schritt und die Relationen der Notenwerte untereinander. Beiden gemeinsam ist jedoch neben dem erreichten dramatischen Effekt der erwähnte Grundsatz, sequenzierte Motive niemals gleich zu spielen.

17 Tilly Fleischmann: *Tradition and Craft in Piano-Playing*, hg. von Ruth Fleischmann/John Buckley, Digital Edition, Dublin: Carysfort Press Book 2014, S. 101f. Vgl. online zugängliches Typoskript auf: www.corkcitylibraries.ie/music/alloysfleischmann/alloysfleischmann-thelife/familyandfriends/tillyfleischmann/traditionandcraftinpiano-playing/ (letzter Zugriff: 20. August 2017; S. 99f.)

In den Rezitativtakten zieht auch Weiss mehrere Noten zu Gruppen zusammen und konturiert damit die absteigenden, ornamentalen Passagen – er tut dies allerdings in einer viel extremeren Art als Friedheim. Ganz ungeachtet der notierten Unterteilung in Achtel- und Sechzehntelnoten nimmt er sich dabei wirklich deklamatorische Freiheiten, die der im 20. Jahrhundert verbreiteten Herangehensweise im Sinne der Neuen Sachlichkeit völlig entgegenstehen:¹⁸ So spielt er beispielsweise den Spitzenton (*f'''*) des zweiten *Recitativo*-Taktes zusammen mit dem Basston des linken Akkords, anstatt die notierte Viertelpause abzuwarten, und verweilt dann nach einem stark beschleunigenden Abgang lange auf dem zweiten hohen Ton (*b'''*).

Die dritte Vergleichsstelle (Quintläufe und Überleitung zur Orgelpunktpassage) ist Friedheims Interpretation konzeptuell insofern ähnlich, als die Quinten leicht-schwer gepaart werden und die zweite Quintfortschreitung schneller genommen wird. Bei Weiss stellt sich das Stilmittel des ‹Humpelns› jedoch weniger stark ein. Es ist auch in anderen Aufnahmen Friedheims prägnant zu hören und stellt in dieser Ausprägung eine interessante Eigenheit des Pianisten dar.

Weiss markiert seinerseits das jeweilige Erreichen des Zieltons sehr eigenwillig: Beim ersten Mal wiederholt er ihn, als ob ein Sänger das Stilmittel ‹Anticipazione della nota›¹⁹ anwenden würde. Beim zweiten Mal lässt er hingegen eine sehr charakteristische Kombination aus asynchronem Anschlag zwischen den Händen und Arpeggieren innerhalb der einen Hand von den zwei Spitzen-Vierklängen hören, welche die Folge der stringenten Doppel-Quinten aufbrechen. Die einzelnen Glieder der Überleitungs-passage schliesslich ‹überschlagen› sich immer mehr, was sich zusammen mit dem asynchronen Anschlagen der letzten Achtel-Terzen sehr ungewöhnlich anhört. Allerdings muss immer beachtet werden, dass fehlende Dynamik und Pedalisierung zusätzlich zu den Eigenheiten des jeweiligen Abspielklaviers das Klangerlebnis der Rolle stark verfälschen. Diese Anschlagsfeinheiten sind allerdings auch in den Stanzungen der Rolle gut zu sehen und zeigen Weiss' abwechslungsreiche Differenzierungen, die keine Sequenz gleich klingen lassen.

Die Publikationen der Liszt-Verehrerin Lina Ramann sind trotz mancher philologischen Ungenauigkeiten in ihren Übersetzungen von Liszts Schriften wegen des langen und engen Kontakts, den sie zu Liszt pflegte, und der intensiven Bemühungen um ein möglichst objektives Verständnis seiner Person und seines Werks eine beachtenswerte Quelle. Sie charakterisierte rezitativische Passagen in dessen Stücken folgendermassen:

Das Moment der Liszt'schen Individualität [spricht sich in solchen Übergängen aus; CK], dessen wir als rhetorisch, rhapsodisch und mimisch gedachten. [...] Alle drei, sei ein solcher Moment sprachlich beredt oder ein nachklingendes Bruchstück oder sei es charakteristische Geste der Harmonie, erheischen seitens der Reproduktion eine dichterisch-freie, dem jemaligen Stoff, der Situation und dem Charakter des Ganzen entnommene Gestaltung.²⁰

18 Vgl. Detlef Giese: ‹*Espressivo*› versus ‹(Neue) Sachlichkeit›: Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation, Berlin: dissertation.de 2006, S. 344–360.

19 Vgl. Kai Köpp: ‹Die hohe Schule des Portamento: Violintechnik als Schlüssel für die Gesangspraxis im 19. Jahrhundert›, in: *dissonance* 132 (Dez. 2015), S. 16–25.

20 Lina Ramann: *Liszt-Pädagogium: Klavier-Kompositionen Franz Liszt's, nebst noch unedirten Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen nach des Meisters Lehren pädagogisch glossirt*, Serie 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902, S. 5.

Sowohl Friedheims als auch Weiss' Interpretationsstrategien betonen das ›dichterisch-freie‹ Wesen dieser transformierenden Überleitung, deren formale Rolle und zentrale Position im Ablauf der Sonate bei ihnen aber nie in der Gestaltung einzelner Details verlorengelassen werden.

III.

Um ein weiteres Merkmal Liszt'scher Rezitativgestaltung genauer untersuchen zu können, soll nun ein ganz anderes Repertoire in den Fokus rücken: der dritte Satz der Klaviersonate op. 110 von Ludwig van Beethoven. Die historische Aufnahme aus dem Liszt-Kreis, die im Folgenden diskutiert wird, wurde im Jahre 1928 von Frederic Lamond eingespielt. Lamond war zunächst Schüler von Hans von Bülow, bevor dieser ihn zu Liszt nach Weimar schickte. Später wurde er berühmt für seine Beethoven-Interpretationen, von denen einige in Aufnahmen überliefert sind. Beethovens Musik war Lamond geradezu heilig, und er erlaubte sich keinerlei Exzentrizität in seinen Aufführungen dieser Stücke.

In einer Radiosendung von 1945 berichtet Lamond über seine Erfahrungen in Weimar und wählt ein damals wie heute vielgespieltes Stück – die *Symphonischen Etüden* von Liszts ästhetischem Gegenspieler Robert Schumann – als Beispiel für ein wichtiges Detail in Liszts Spiel: die Übertragung der poetischen Vision, wie sie vor dessen innerem Auge aufstieg, auf das Publikum. Lamond beschreibt den unvergleichlich überzeugenden «sighing, wailing murmuring sound» der Begleitung in Liszts linker Hand und die Gestaltung einer «noble melody in the right with indescribable pathos».²¹

In Schumanns Variation hat diese Melodie trotz ihrer kantablen Qualität auch eine deklamatorische Seite, besonders wenn sie ›edel und mit Pathos‹ dargeboten wird – eine Auffassung, die dem Schülerkreis Clara Schumanns eher fremd gewesen wäre (Abb. S. 76).

Massgeblich in Lamonds Beschreibung von Liszts Spiel ist die Unabhängigkeit der beiden Hände mit ihren jeweiligen Klangniveaus: Die ›sprechende‹ Melodie der rechten Hand kann sich frei über dem ›murmelnden‹ Hintergrund der linken Hand aufschwingen. Sowohl Textur als auch Dynamik sind verschieden, und es ist sogar anzunehmen, dass Liszts Hände auch hinsichtlich der Zeitgestaltung unterschiedlich agierten, um zu so einem eindrucksvollen Ergebnis zu gelangen: links ein gleichmässiger Puls und rechts deklamatorische Freiheit.

Diese Gestaltungsstrategie ist in zahlreichen Tonaufnahmen von Musiker_innen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts dokumentiert, beispielsweise in Aufnahmen Chopin'scher *Nocturnes* von Eugen d'Albert oder des Brahms'schen Klarinettenquintetts mit Charles Draper und dem London String Quartet (1917). Die Loslösung von vertikaler Synchronität über mehrere Schläge hinweg – sei es zwischen den zwei Händen beim Klavierspiel oder den Stimmen einer ganzen Kammermusikgruppe – war ein selbstverständliches Gestaltungsmittel des 19. Jahrhunderts und den beiden sonst verfeindeten musikalischen Parteien der ›Neudeutschen‹ und ›Konservativen‹ gemeinsam. Heute bedeutet diese Freiheit des Vorseilens und Wiedereinholens zwischen Melodie und Begleitung ein Erstaunen hervorrufendes Hörerlebnis.²²

21 Frederic Lamond in einer Radiosendung vom 25. März 1945, BBC Glasgow: www.youtube.com/watch?v=MMIknLcp370 (letzter Zugriff: 23. Juli 2017).

22 Das ›Freispielen‹ war ein zentrales Element der Spielpraxis Joseph Joachims. Vgl. Johannes

ETÜDE XI

(VARIATION IX)

(Andante) ♩ = 66 (♩ = 60)

Con espressione

pp (sotto voce, ma marcato)

quasi a due

The musical score is written for piano in G major and common time. It is divided into three systems. The first system begins with a tempo marking of '(Andante) ♩ = 66 (♩ = 60)' and a dynamic of '*pp*'. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, while the left hand plays a complex rhythmic pattern. The second system continues the piece with various fingering and articulation marks. The third system concludes with a 'quasi a due' marking. The score features complex rhythmic patterns in the bass line and melodic lines in both hands.

Notenbeispiel: IX. Variation aus den *Symphonischen Etüden* von Robert Schumann.
 Emil von Sauer (Hg.): *Schumann: Etudes Symphoniques op. 13*, Leipzig: Edition
 Peters 1925, S. 22.

Diese zwei unterschiedlichen Klangniveaus kennzeichnen auch die zwei *Ariosi* im dritten Satz der Sonate op. 110 von Beethoven. Dieser Satz ist aus drei sowohl formal als auch atmosphärisch ganz unterschiedlichen Teilen zusammengesetzt: Am Anfang steht der Einleitungsteil, der durch viele, schnell wechselnde Tempo- und Vortragsbezeichnungen gekennzeichnet ist. Dieser «zerklüftete *Accompagnato*-Satz mit deklamatorischem Gestus und interpolierenden Instrumentalakkorden»²³ leitet in ein «*Arioso dolente*»/«Klagender Gesang» über, der später in eine Fuge mündet. Danach folgt ein zweiter Teil des *Arioso*, nun mit der Vortragsanweisung «ermattet, klagend»,²⁴ welches dann in die finale Fuge mit Schluss-Apotheose mündet.

Einige Aspekte von Lamonds Interpretation des Einleitungsteiles, welcher auch einen einzelnen, explizit mit *Recitativo* überschriebenen Takt enthält, und des ersten *Ariosos* sollen im Folgenden im Vergleich mit den Instruktionen in der von Hans von Bülow besorgten Edition von 1872 genauer beleuchtet werden.²⁵

Wenn man die Ausgabe von Lamonds Lehrer Hans von Bülow mit seinem Spiel auf dieser Aufnahme vergleicht, fällt auf, dass einige Details erstaunlich genau miteinander übereinstimmen: Zwischen den Achteln des zweiten und dritten Schlages im ersten Takt ist in Lamonds Spiel klar die Dreierbindung zu hören, welche Bülow anstelle der originalen Zweierbindung notierte. Auch das *Pianissimo* im zweiten Takt, das von Bülow hinzugefügt wurde, spielt er sehr deutlich. Zudem unterbricht Lamond das Pedal im Rezitativ-Takt lange vor der von Beethoven notierten Aufhebung – und auch kurz vor Bülows Bezeichnung – auf dem Zielton *des*''' des aufsteigenden Arpeggios, das er dann alleine aus dem gelichteten «Pedalnebel» wie transformiert aufscheinen lässt. Interessanterweise schreibt Lamond jedoch auch in seiner eigenen Edition der Beethovensonaten (um 1918) dieselbe Pedalaufhebung wie Bülow vor.²⁶

Die bis heute vieldiskutierte «Bebung»²⁷ auf derselben Taste in Takt 5 spielt Lamond dagegen ganz eigen: Er wiederholt die übergebundenen Noten nicht, sodass nur wenige Wiederholungen des Tones übrigbleiben: Er «bebt» also nicht, sondern verfährt wie bei «normalen» überbundenen Noten, die üblicherweise nicht noch einmal angeschlagen werden. Damit folgt er auch nicht der Textverbesserung von Bülow, der überzeugt war, dass die einzelnen Doppelnoten auf dem leichten Taktteil einsetzen müssten.

Abgesehen von diesen Details sind typische Stilmittel der Zeit wie asynchrones Anschlagen der Hände oder starke Rubati in sehr feiner Dosierung zu hören. Ersteres setzt er beim bedeutsamen Quintsextakkord auf der zweiten Zählzeit in Takt 3 ein, was inmitten der sonst exakt synchron gespielten anderen Harmonien einen sehr wirkungsvollen Effekt erzielt. Im weiteren Verlauf fallen das intensive, deklamatorische Ausspielen der Phrase um das *es*''' mit einem stark betonten Vorhalt auf *fes* (Takt 4) und schliesslich die Verschärfung des vierten Achtels fast zu einer Sechzehntelnote in der *Cantabile*-Fortschreitung zu Takt 6 auf.

Gebauer: *Der «Klassikervortrag»: Interpretationspraxis bei Joseph Joachim*, unveröffentlichte Dissertation, Bern 2017. Kapitel: «Gestaltungskraft» und «Freispielen».

23 Heinz Becker: ««O Freunde, nicht diese Töne»: Vom Dramatischen in der Instrumentalmusik», in: Anke Bingmann u. a. (Hg.): *Studien zur Instrumentalmusik: Lotbar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*, Tutzing: Hans Schneider 1988, S. 309–324, hier S. 313.

24 Hans von Bülow (Hg.): *Beethoven: Sonaten und andere Werke: In kritischer und instruktiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen für Lebrende und Lernende*, Stuttgart u. Berlin: Cotta 1891 (Plattenummer 35), S. 113.

25 Frederic Lamonds Aufnahme dieser Passage aus Beethovens op. 110 von 1928 kann unter www.youtube.com/watch?v=SZ1WO3hn53U angehört werden (letzter Zugriff: 22. August 2017).

26 Vgl. Frederic Lamond (Hg.): *Beethoven Klaviersonaten* Bd. II, Berlin: Ullstein ca. 1918, S. 287.

27 Vgl. Charles Rosen: *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*, Yale: Yale University Press 2002, S. 240.

Lamond gewichtet so jeden Ton innerhalb der einzelnen <Äusserungen> entsprechend seiner harmonischen und semantischen Funktion. Dennoch hat man beim Zuhören nicht den Eindruck, einer aneinandergereihten Abfolge von lokalen Manifestationen klanglicher Schönheit zu folgen, wie es bei modernen Interpretationen oft der Fall ist. Bei Lamond bleibt durch das insgesamt relativ zügige Tempo und der trotz <Zerklüftung> zueinander in einem logischen Verhältnis stehenden Phrasen der Gesamtkontext immer gewahrt.

Im nun folgenden *Arioso* sind die zwei weit voneinander abgesetzten Niveaus von <Gesang> in der rechten Hand und harmonischem Hintergrund der linken Hand massgeblich. Lamond wählt auch hier genau aus, welche Kombination zwischen Akkord und Melodieton er zusammen anschlägt und wo er den weicheren Effekt des asynchronen Spiels einsetzt.

Obwohl Lamond die Akkorde der linken Hand hier den Melodietönen der rechten angleicht und nicht unabhängig weiterpulsieren lässt, entsteht dennoch der Eindruck von zwei sehr weit voneinander entfernten Ebenen. Lamond behandelt das Tempo sehr frei, verlangsamt und beschleunigt je nach emotionalem Gehalt. Man fühlt sich ähnlich wie bei den Liszt-Interpretationen von Friedheim und Weiss jedoch nie im Detail verloren – also in den Händen eines blossen <Ruderknechtes> – sondern geleitet von einem <Steuermann> mit Sicht auf das Ganze.²⁸

Der Pedalgebrauch ist beim Klavierrezitativ von ganz besonderer Wichtigkeit, denn analog zum Vibrato im Gesang hängt die Lebendigkeit und Konturierung der Deklamation sehr von der Handhabung dieses Gestaltungsmittels ab. An Lamonds kunstvollem Einsatz des Pedals wird die Notwendigkeit einer vielseitigen Quellengrundlage für die Interpretationsanalyse deutlich: In Takt 9 verlangsamt er die im letzten Viertel synchron in Sechzehnteln spielende Melodie und Begleitung stark, schlägt die Hände dabei asynchron an und <lüftet> zudem das Pedal. Damit ändert sich die Textur der linken Hand, sie tritt stärker in den Vordergrund. Ein auffälliger, <trockener> Effekt kommt zustande, der aus dem seit neun Vierteln etablierten Sechzehntel-Klangteppich klar heraussticht. Diesmal notiert Lamond auch in seiner eigenen Ausgabe das Aufhebungszeichen für das Pedal, setzt es aber zwei Viertel früher als im Urtext und in Bülow's Ausgabe. Allerdings kann der Notentext von Lamonds Ausgabe auch mit dieser charakteristischen Pedalangabe den in der Aufnahme festgehaltenen Eindruck bei weitem nicht vermitteln: Es gibt zahlreiche Parameter – in diesem Fall am auffälligsten die asynchronen Hände, das kunstvolle Rubato, die Textur des Anschlags und die subtile dynamische Modulation –, die nicht auf Papier zu bannen sind, sodass die Interpretationsforschung erst im Vergleich einer ganzen Reihe von Text- und Tonquellen dem Klavierspiel des 19. Jahrhunderts und hier speziell des Lisztkreises auf die Spur kommen kann. Diese umfassen Berichte über Liszts eigenes Spiel und seine im Unterricht vermittelten Grundsätze in Memoiren und Protokollen, Lehrwerke der Zeit, Notenausgaben aus dem Lisztkreis bis hin zu aussagekräftigen historischen Aufnahmen. Instruktive Ausgaben wie die Hans von Bülow's sind dabei besonders wertvoll, da sie es ermöglichen, den empirischen Befund der Tondokumente zu ordnen und intentionale Elemente von Zufälligem oder Misslungenem zu trennen.

28 «Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte!», vgl. Franz Liszt: «Ein Brief über das Dirigieren: Eine Abwehr [1853]», in: Lina Ramann (Hg.): *Franz Liszt's gesammelte Schriften*, 7 Bände, Leipzig 1880–1883, hier Bd. 5, S. 231.

Liszt strebte als Interpret der Symphonien und Klaviersonaten Beethovens immer nach einer Vermittlung seiner jeweiligen ‹poetischen Vision›. Es ging ihm darum, ‹Affekte nach programmatischen Gesichtspunkten [aufzustellen, zu entwickeln und auszudeuten; CK]›.²⁹ Diese spezifisch neudeutsche Interpretationshaltung steht im Gegensatz zur Auffassung von Musik als ‹tönend bewegte Formen›³⁰ des konservativen Lagers um Eduard Hanslick, Clara Schumann und Carl Reinecke. Poetische Visionen und programmatische Affekte sind allerdings eine schwer zu fassende Substanz, und so kommen Pianist_innen mit gegensätzlichen ästhetischen Grundsätzen am Ende interessanterweise oft zu ähnlichen Ergebnissen. Die oben beobachteten Gestaltungsstrategien in rezitativisch-rhapsodischen Passagen sind also keine Alleinstellungsmerkmale der Liszt-Schule, wohl aber ein Zeugnis für das Streben nach dem musikalischen Vorbild Franz Liszts, das seinen Nachfolger_innen weit über seinen Tod hinaus prägend im Gedächtnis blieb.

29 Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1913, S. 330.

30 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: R. Weigel 1854, S. 32.

Die Dislokation von Bass und Melodie im klassischen Gitarrenspiel – Eine quantitative und qualitative Studie zu Aufnahmen des *Exercice* op. 35/22 von Fernando Sor

«Just play what is written, that's enough», war ein Satz, den ich während meines Studiums der klassischen Gitarre ab und zu von meinen Dozent_innen hörte. Auch wenn diese Aussage ihre pädagogische Berechtigung haben mag, so verkennt sie doch, dass das Gitarrenspiel wesentlich von Spielkonventionen geprägt ist, die ausserhalb der Schriftlichkeit tradiert werden.¹ Die Weitergabe dieser Konventionen geschieht zum einen im Unterricht, zum anderen aber im Konzertsaal und mittels Tonaufnahmen: Musiker_innen imitieren einander und passen ihren Vortragsstil in einem oft stillschweigenden Prozess aneinander an.

Bestandteil dieses oralen Traditionsstranges des klassischen Gitarrenspiels ist die sogenannte Dislokation von Bass- und korrespondierender Melodienote. Dieser Begriff, der vom Musikwissenschaftler Neal Peres da Costa für Tasteninstrumente geprägt wurde, bezeichnet die zeitliche Verschiebung zweier vertikal übereinanderstehend notierter Töne.² Dabei wird in der überwiegenden Anzahl der Fälle der Basston vor der Melodienote gespielt.

Bislang steht noch eine Studie aus, die den Umgang mit Dislokation im Gitarrenspiel quantitativ und qualitativ untersucht. Mit diesem Aufsatz soll ein Anfang gemacht werden, um diese Lücke zu schliessen.

Zunächst soll darüber nachgedacht werden, wie der aus der Pianistik stammende Begriff der Dislokation auf das Gitarrenspiel anwendbar ist. Es folgt eine Fallstudie zu 46 Aufnahmen des *Exercice* in h-Moll op. 35/22 von Fernando Sor (1778–1839), an der gezeigt werden kann, dass die Verwendung der Dislokation im klassischen Gitarrenspiel erst in den 1980er-Jahren deutlich zurückgegangen ist. Dieser vergleichsweise späte Stilwandel ist Ausdruck äusserer Trends: der technischen Innovation, der Professionalisierung der Ausbildung und des Einflusses ästhetischer Positionen. Dabei wird deutlich – und dies ist die Hauptthese dieses Aufsatzes –, dass sich die Verwendung der Dislokation von einem global angewandten Mittel der Stimmendifferenzierung hin zu einem Mittel des Ausdrucks gewandelt hat, mit dem die Interpret_innen die harmonische und formale Struktur des Stückes gestalten. Schliesslich soll an zwei Fallbeispielen gezeigt werden, wie individuell unterschiedlich die Verwendung von Dislokation ausfallen kann. Dafür werden computergestützte Messmethoden, statistische Auswertungsverfahren sowie experimentelle Manipulationen der Aufnahmen eingesetzt.

1 Vgl. Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013, S. 163.

2 Vgl. Neal Peres Da Costa: *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, New York: Oxford University Press 2012, insb. Kap. 2 «Playing One Hand after the Other». Der Begriff kann auch auf Kombinationen mit Akkorden angewandt werden.

1. Dislokation – Begrifflichkeit

Die historische Verwendung des Gestaltungsmittels Dislokation wurde bislang erst für das Klavierspiel untersucht, in der beispielhaften Studie des Fortepianisten Neal Peres da Costa, der Dislokation als die «momentary separation between left and right hands»³ definiert. Die rechte Hand folgt dabei der Linken in der überwiegenden Anzahl der Fälle unmittelbar, und sowohl Bass- als auch Melodienoten können auf den metrischen Impuls fallen; das heisst, entweder wird die Melodienote retardiert oder aber die Bassnote antizipiert.⁴

Peres da Costa versucht den Begriff der Dislokation von der ähnlichen Praxis des unnotierten Arpeggierens abzugrenzen, wobei seine Argumentation in seiner eigenen künstlerischen Praxis fusst:

Some might argue that all these techniques [dislocation, metrical rubato and unnotated arpeggiation; CM] amount to one and the same thing: a way of creating rubato or displacement of time [...]. [...] However, when I use them in my own playing, I do have to think about them separately [...]. I feel therefore, that such complexity necessitates discussion of these as separate techniques.⁵

Auch wenn Peres da Costa nicht auf die spezifische Situation des Gitarrenspiels eingeht, sind seine Ergebnisse auch für diese instrumentale Kultur von Bedeutung, da sich die Gitarristen_innen des (frühen) 20. Jahrhunderts stark am Klavier als «Leitmedium» orientiert haben. Dabei ist für das Gitarrenspiel die Unterscheidung zwischen Dislokation und Arpeggierung insofern klarer zu ziehen als beim Klavierspiel, als viele Gitarrist_innen sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein der sogenannten *Apoyando*-Technik bedienen, um die Töne der Melodie dynamisch hervorzuheben. Bei dieser Technik ruht der Finger nach der Anschlagsbewegung auf der danebenliegenden Saite und dämpft diese, was die *Apoyando*-Technik für das Arpeggiospiel ungeeignet macht.

Interessanterweise fällt vielen Gitarrist_innen die Verwendung des *Apoyando*-Anschlags zur Hervorhebung einer Melodienote leichter, wenn der dazugehörige Basston etwas vor der Melodienote gespielt wird. So schreibt etwa David Tanenbaum vom San Francisco Conservatory of Music, dies «ermutige und erleichtere»⁶ die Verwendung des *Apoyando*.

Peres da Costa, der für seine Untersuchung schwerpunktmässig (Papierrollen-)Aufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts analysiert, weist überzeugend nach, dass die Dislokation im Klavierspiel jener Zeit zwar weit verbreitet, aber nicht unumstritten war. So war laut Peres da Costa die Praxis der Dislokation besonders im Kreis um Theodor Leschetizky zentrales Gestaltungselement.⁷ Andere Pianist_innen, darunter Ferruccio Busoni, lehnten Dislokationen aus ästhetischen Überzeugungen grundsätzlich ab und versuchten diese früher erworbene Gewohnheit abzulegen.⁸ Besonders faszinierend sind

3 Ebd., S. 45.

4 «The aural effect of dislocation is that sometimes the accompaniment sounds aligned with the beat or pulse, with the melody note sounding late. At other times it is the melody note that sounds aligned with the pulse, and the accompaniment sounds early. It is not always clear what relationship the right and left hands have to pulse, especially when dislocation occurs in conjunction with a modification of tempo.» Ebd., S. 46.

5 Ebd., S. 45f.

6 «[Striking the bass slightly ahead of the treble; CM] encourages and facilitates rest strokes.» Jim Ferguson/David Tanenbaum: *The Essential Studies: Study Notes, Insights and Commentary on Fernando Sor's 20 Estudios*, San Francisco: Guitar Solo Publications 1991, S. 15.

7 Vgl. Neal Peres Da Costa: *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, New York: Oxford University Press 2012, S. 51.

8 Vgl. ebd., S. 90f.

Peres da Costas Ausführungen zu Camille Saint-Saëns und Raoul Pugno, die sich gegen Dislokation aussprachen, sie aber selber häufig einsetzen.⁹ Ab den 1930er-Jahren nahm der Gebrauch von Dislokation im Klavierspiel signifikant ab, so Peres da Costa, obwohl sie einige Pianist_innen wie Etelka Freund und Benno Moiseiwitsch auch nach der Jahrhundertmitte gelegentlich einsetzten.¹⁰ Gegenwärtig sei Dislokation nur noch sehr selten zu hören, sowohl auf Aufnahmen als auch im Konzert.¹¹

2. Dislokation in historischer Perspektive

Um zu verstehen, wie sich der Gebrauch von Dislokationen im klassischen Gitarrenspiel im Laufe der Zeit entwickelt hat, wurden für die vorliegende Studie 46 Aufnahmen des *Exercice* in h-Moll op. 35/22 (Paris 1828) von Fernando Sor ausgewertet. Diese Etüde hat – wohl aufgrund der besonderen Sonorität ihrer Tonart – einen Stammpfad im pädagogischen Kanon der Gitarre inne und konnte sich auch im Konzertrepertoire etablieren, wie die zahlreichen vorliegenden Aufnahmen belegen (Abb. 1, S. 84).¹²

Aufgrund ihrer einfachen und weitgehend konstanten Struktur eignet sich die Etüde für eine Analyse der Dislokation besonders gut, da für den Grossteil der Dislokationen ähnliche Voraussetzungen herrschen und sie sich nur hinsichtlich ihrer Platzierung innerhalb der Phrasenstruktur und des harmonischen Gehalts unterscheiden. Ohne die Wiederholungen einzurechnen, sind insgesamt zwanzig Melodienoten mit einer Begleitung unterlegt. In der Mehrzahl der Fälle (16) handelt es sich jeweils um den Taktbeginn. In den restlichen vier Fällen liegt die Begleitung auf einer unbetonten Zählzeit (wie in Takt 13), oder der Takt weicht gänzlich vom Schema ab (Takt 30).

Untenstehende Tabelle gibt Auskunft über die hier untersuchten Aufnahmen der h-Moll-Etüde. Auch wenn einige in Diskografien aufgeführten Aufnahmen nicht beschafft werden konnten, stellt dies doch eine repräsentative Auswahl dar, in der auch sehr prominente Interpret_innen vertreten sind.¹³ Für die 2010er-Jahre wurden zwei professionell produzierte Clips auf Youtube miteinbezogen, die beide zurzeit über 25 000 Mal aufgerufen worden sind. Für einige Aufnahmen konnte auf die Originaltonträger zurückgegriffen werden, andere wurden über Streaming-Dienste wie die Naxos Music Library oder Spotify beschafft. Die jüngsten Aufnahmen, die zum Untersuchungszeitpunkt (Herbst 2016) auffindbar waren, stammen aus dem Jahr 2015.

#	Jahr	Disl. ^a	Interpret_in	Label
1	1929	21 ^b	Miguel Llobet	Parlophon [Neuausgabe Chanterelle CHR 001]
2	1929	19	Miguel Llobet	Odeon [Neuausgabe Chanterelle CHR 001]
3	1950	20	José Rey de la Torre	Allegro LEG-9013
4	1955	19	Andrés Segovia	Decca DL 9794

⁹ Vgl. ebd., S. 76f.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 46, 50 und 98f.

¹¹ «One hears it [dislocation; CM] only very occasionally nowadays in modern piano recordings and live performances.» Ebd., S. 46.

¹² Vgl. Jim Ferguson/David Tanenbaum: *The Essential Studies: Study Notes, Insights and Commentary on Fernando Sor's 20 Estudios*, San Francisco: Guitar Solo Publications 1991, S. 16.

¹³ Vgl. Jacques Châiné/Matanya Ophee: *The Orphee Data-base of Guitar Records*, Columbus: Editions Orphée 1990, S. 307.

Exercice op. 35 n° 22

Fernando Sor

Allegretto.

The image displays the musical score for Exercise op. 35 n° 22 by Fernando Sor, marked 'Allegretto'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of 48 measures, divided into eight systems of six measures each. Circled numbers 1 through 20 are placed below specific notes in the score, indicating potential dislocations. The notes are: 1 (measure 1), 2 (measure 2), 3 (measure 3), 4 (measure 4), 5 (measure 5), 6 (measure 6), 7 (measure 7), 8 (measure 8), 9 (measure 9), 10 (measure 10), 11 (measure 11), 12 (measure 12), 13 (measure 13), 14 (measure 14), 15 (measure 15), 16 (measure 16), 17 (measure 17), 18 (measure 18), 19 (measure 19), 20 (measure 20), 21 (measure 21), 22 (measure 22), 23 (measure 23), 24 (measure 24), 25 (measure 25), 26 (measure 26), 27 (measure 27), 28 (measure 28), 29 (measure 29), 30 (measure 30), 31 (measure 31), 32 (measure 32), 33 (measure 33), 34 (measure 34), 35 (measure 35), 36 (measure 36), 37 (measure 37), 38 (measure 38), 39 (measure 39), 40 (measure 40), 41 (measure 41), 42 (measure 42), 43 (measure 43), 44 (measure 44), 45 (measure 45), 46 (measure 46), 47 (measure 47), and 48 (measure 48). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Abb. 1: Das *Exercice* op. 35/22 von Fernando Sor; die umrandeten Zahlen bezeichnen die möglichen Dislokationen.

5	1956	16	Julian Bream	Westminster WST 14982
6	1959	20	Renata Tarragó	Hispavox HH 121-16
7	1962	20	John Williams	Westminster WST 17039
8	1962	16	Konrad Ragossnig	RCA 76518
9	1965	18	Alirio Díaz	Vanguard VSD-71135
10	1968	16	Narciso Yepes	Deutsche Grammophon 139364
11	1975	18	Alexandre Lagoya	Philips 6504 131
12	1976	16	Sérgio Abreu	Ariola 201 614 (veröffentlicht 1980)
13	1980	12	Turibio Santos	Erato STU 71268
14	1980	8	Michel Dintrich	Forlane – UM 3515
15	1986	4	Jakob Lindberg	BIS 293
16	1986	14	Arnaud Dumond	Pierre Verany 786103
17	1986	5	Manuel Barrueco	Menuet 160001-2
18	1988	20	Kazuhito Yamashita	Victor VDC22-24
19	1990	8	David Tanenbaum	GS. 1000C
20	1990	6	Masanobu Nishigaki	Fauem FMC-5016
21	1994	11	Norbert Kraft	Naxos 8.553007
22	1994	11	Timo Korhonen	Ondine ODE 816-2
23	1995	0	Lubomír Brabec	Supraphon SU 0004-2
24	1995	12	Shin-ichi Fukuda	Denon Records 78950
25	1996	8	Steven Novacek	Naxos 8.553341
26	1997	14	Magnus Gutke	Nosag deer meadow 1
27	1997	5	Hubert Käppel	AMA-Verlag Art.-Nr. 610191
28	1998	4	Göran Söllscher	Deutsche Grammophon 459 138-2GH
29	2000	1	Reza Ganjavi	Reza Ganjavi Music
30	2001	1	Eros Roselli	SOMM CD021
31	2002	7	Ahmet Kanneci	Sony Classical Popular Classics
32	2006	4	Mathias From	Classico CLASSCD381
33	2010	5	Eduardo Catemario	Decca 476 3924
34	2010	7	Christiano Porqueddu	Brilliant Classics 9205
35	2011	13	William Carter	Linn Records CKD 380
36	2012	6	Mårten Falk	DB Productions DBCD146
37	2012	14	Rob MacKillop	www.cdbaby.com/cd/robmackillop3 [21. April 2017]
38	2012	10	Miguel Javaloy	La Mà de Guido LMG 2119
39	2013	3	Wulfin Lieske	Oehms OC872
40	2014	8	Taso Comanescu	www.youtube.com/watch?v=AwUgzOriL4E [21. April 2017]
41	2014	0	Gohar Vardanyan	www.youtube.com/watch?v=mol7hhtIC-o [21. April 2017]
42	2014	9	Enea Leone	Brilliant Classics 94791
43	2014	0	Uroš Barič	Baros BR002
44	2014	3	Jeff Dwarshuis	https://www.cdbaby.com/cd/jeffdwarshuis [21. April 2017]
45	2015	9	Paolo Chierici	Dynamic CDS 7722
46	2015	3	Tariq Harb	Tariq Harb

a Anzahl Dislokationen.

b Llobet schlägt das *Eis* in Takt 31 zweimal an, sodass die nominelle Anzahl diejenige möglicher Dislokationen sogar übersteigt.

Durchschnitt liegt bei 18,3 Dislokationen pro Aufnahme), sind es ab 1980 maximal 70 Prozent der Bassnoten, meist aber deutlich weniger (der Durchschnitt liegt bei 7,2 Dislokationen pro Aufnahme).¹⁵

Äussere Gründe für diesen Wandel in den 1980er-Jahren sind vielfältig: Zunächst einmal ist er Ausdruck eines Generationenwechsels. Bezeichnend hierfür sind die Aufnahmen von Narciso Yepes, der 1927 geboren wurde (Aufnahme 1968; 16 Dislokationen) oder diejenige von Alexandre Lagoya, geboren 1929 (Aufnahme 1975; 18 Dislokationen). 1986, elf Jahre nach Lagoyas Aufnahme, veröffentlichen die beiden 1952 geborenen Musiker Jakob Lindberg und Manuel Barrueco ihre jeweiligen Aufnahmen der h-Moll-Etüde, in denen sich beide als sehr zurückhaltende Anwender von Dislokationen zeigen (Lindberg 4 Dislokationen; Barrueco 5 Dislokationen).

Mit diesem Generationenwechsel geht die zunehmende Institutionalisierung der professionellen Berufsausbildung im klassischen Gitarrenspiel einher. Während Barrueco und Lindberg beide ihre Instrumente an Hochschulen studieren konnten,¹⁶ mussten etwa die beiden führenden angelsächsischen Exponenten der klassischen Gitarre der früheren Generation, Julian Bream (*1933) und John Williams (*1941) für ihre Hochschulausbildung noch auf andere Instrumente ausweichen.¹⁷ Wenn auch sicherlich kein direkter Zusammenhang zwischen der Institutionalisierung der Ausbildung und der reduzierten Verwendung von Dislokationen besteht, so liegt es doch nahe anzunehmen, dass die Einbindung der Gitarre in akademische Curricula längerfristig zu einer Annäherung der idiomatischen Ausdrucksmittel an die Praxis dominierender Instrumente wie dem Klavier führte. Die späte Institutionalisierung der Ausbildung mag auch der Grund sein, dass der Rückgang des Einsatzes von Dislokationen im Vergleich zum Klavier mit rund fünfzigjähriger Verspätung eintritt.

Ein anderer Faktor, der möglicherweise auch zu einem veränderten Umgang mit Dislokationen in den 1980er-Jahren geführt haben könnte, ist der Rückgang der *Apoyando*-Technik. Wie oben erwähnt, fällt diese Technik vielen Gitarrist_innen leichter, wenn die Begleitnote zeitlich verschoben wird. Während in der spanischen Tradition um Gitarristen wie Miguel Llobet und Andrés Segovia und deren Nachfolger_innen in der Jahrhundertmitte das *Apoyando* eine zentrale Rolle spielte, verlor diese Technik in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung. So stellte etwa der wohl prominenteste Gitarrenpädagoge der zweiten Jahrhunderthälfte, Abel Carlevaro, in seiner *Escuela de la Guitarra* von 1979 fest: «we cannot continue to discuss the rest stroke [*Apoyando*; CM] as a system anymore.»¹⁸ Die Abkehr vom *Apoyando* hat insbesondere auch damit zu tun, dass das technische Gegenstück des *Apoyandos* – die sogenannte *Tirando*-Technik, bei der die danebenliegende Saite nicht berührt wird – klanglich weiterentwickelt wurde.¹⁹ Da im *Tirando* der synchrone Anschlag keine

15 Die Ausnahme ist Kazuhito Yamashitas Aufnahme von 1988, in der alle Bassnoten vorgezogen sind; Yamashita steht aber ohnehin für eine singuläre Interpretationshaltung abseits des Mainstreams.

16 Lindberg ist auch Lautenist.

17 Peter Sensier/Graham Wade: «Julian Bream», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (2002) (letzter Zugriff: 21. April 2017); Graham Wade: «Williams, John (vi)», in: Deane Root (Hg.): *Grove Music Online*, auf: <http://www.oxfordmusiconline.com> (o. J.) (letzter Zugriff: 21. April 2017).

18 Abel Carlevaro: *Escuela de la Guitarra*, Buenos Aires: Barry Editorial 1979. Zitiert nach der englischen Ausgabe Abel Carlevaro: *School of Guitar: Exposition of Instrumental Theory*, New York: Boosey & Hawkes 1984, S. 54.

19 «Das Apoyando erfüllt in der modernen Gitarrentechnik jedoch keine dynamische [sic!] Aufgaben mehr, denn ein ausgereiftes Tirando ist dem Apoyando heute klanglich und dynamisch ebenbürtig.» Thomas Offermann: *Moderne Gitarrentechnik: Integrative Bewegungslehre für Gitarristen*, Mainz: Schott 2015, S. 106.

zusätzliche Schwierigkeit darstellt, veränderte sich mit dem Zurückdrängen des *Apoyandos* möglicherweise auch die Haltung gegenüber der Dislokation.

Abschliessend kann festgestellt werden, dass sich seit dem Umbruch in den 1980er-Jahren ein breiteres Spektrum an Handlungsmöglichkeiten entwickelt hat. Drei Interpret_innen verzichten gänzlich auf den Einsatz von Dislokationen; je elf Gitarristen finden sich für die Bereiche von eins bis fünf bzw. sechs bis zehn Dislokationen pro Aufnahme; auf acht Aufnahmen finden sich zwischen 11 und 15 Dislokationen.

Diese grössere Bandbreite ist schwierig zu deuten, klare Muster sind nicht auszumachen. Um nur zwei Beispiele möglicher Gesetzmässigkeiten zu nennen: Aus der historisch informierten Aufführungspraxis liegen Aufnahmen mit nur vier Dislokationen (Jakob Lindberg 1986), aber auch mit vierzehn Dislokationen (Rob MacKillop 2012) vor; Aufnahmen mit pädagogischem Hintergrund haben eine beträchtliche Bandbreite: Gohar Vardanyan verzichtet gänzlich auf Dislokationen in ihrem Lehrvideo (2014), Hubert Käppel verwendet fünf Dislokationen in der CD zu seiner Etüdenedition (1997)²⁰ und David Tanenbaum kommt in seiner Aufnahme mit instruktivem Kommentar auf acht Dislokationen (1990).

Die interessanteste Feststellung für den Zeitraum nach 1980 ist vielleicht, dass nur in drei von 34 Aufnahmen ganz auf Dislokationen verzichtet wurde. Dies scheint die oben gemachte Beobachtung zu bestätigen, dass Dislokation nach wie vor integraler Bestandteil der oralen Tradition des Gitarrenspiels geblieben ist – wenn auch in zum Teil stark reduziertem Umfang.

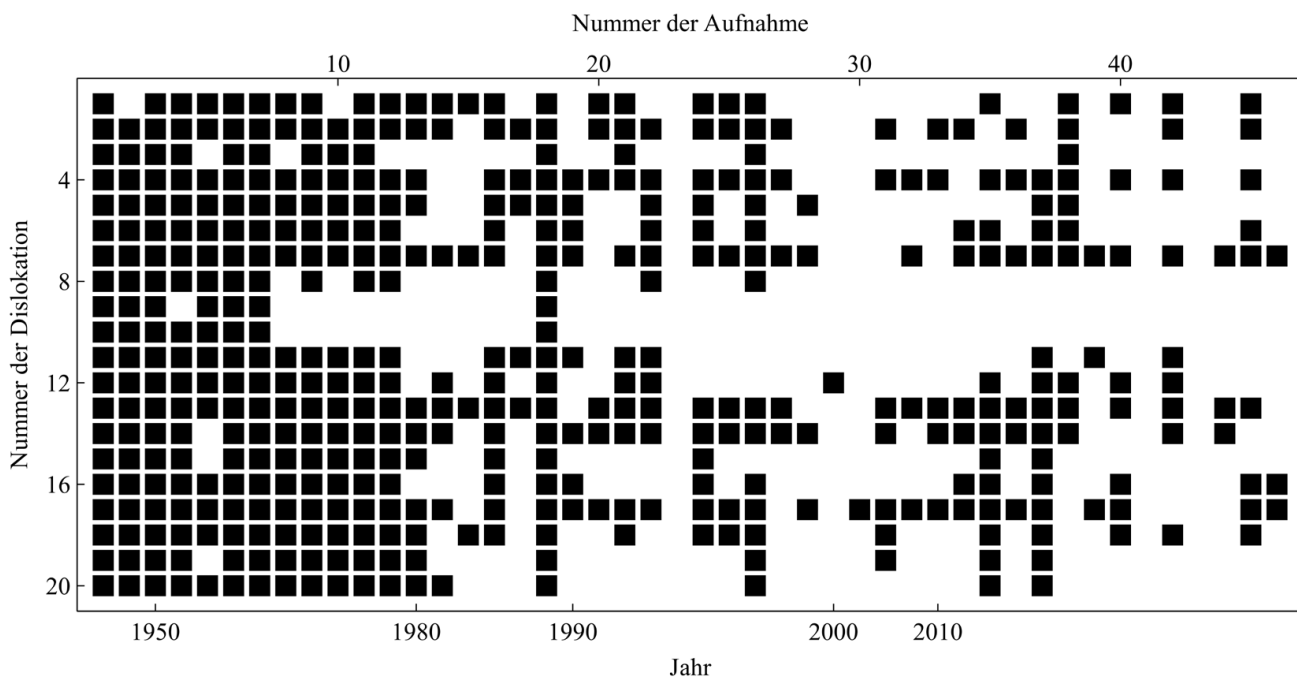


Abb. 3: Aufschlüsselung der einzelnen Dislokationen in Aufnahmen des *Exercice op. 35/22*, die jeweils durch schwarze Quadrate gekennzeichnet sind. An der y-Achse lassen sich die einzelnen Dislokationen ablesen, die im Notentext mit umrandeten Zahlen gekennzeichnet sind. Mittels der oberen x-Achse kann die jeweilige Nummer einer Aufnahme erschlossen werden (siehe die erste Spalte der Auflistung aller Aufnahmen). Die untere x-Achse markiert das Erscheinungsjahr der Aufnahmen; die verschiedenen grossen Intervalle entstehen aufgrund der unterschiedlichen Zahl von Aufnahmen pro Dekade.

²⁰ Vgl. Käppel, Hubert: *Die 44 wichtigsten Gitarrenetüden für die Mittelstufe: progressiv und nach technischen Schwerpunkten geordnet in: Arpeggien, Bindungen, Koordination, Lagenwechsel*, Brühl: AMA 1997.

3. Dislokation als Gestaltungsmittel

Der aus den 46 Aufnahmen erstellte Datensatz wurde auch hinsichtlich des Umgangs mit einzelnen Dislokationen ausgewertet, wodurch Aussagen über konkrete musikalische Entscheidungen der Interpret_innen möglich werden. Diese Daten sind in Abbildung 3 dargestellt, in der die erfolgten Dislokationen durch Quadrate repräsentiert sind.

In den ersten sieben Aufnahmen sind über 95 Prozent der Bass- und Melodienoten asynchron. Diese durchgehende Verwendung der Dislokation sollte unseres Erachtens nicht als primär expressives Mittel aufgefasst werden. Denn wie der britische Musikwissenschaftler Daniel Leech-Wilkinson gezeigt hat, ist die Abweichung von einer lokalen Norm eine entscheidende Ingredienz musikalischer Expressivität: «Expressive gestures involve sounding notes for longer or shorter, or louder or softer, or in some other way different compared to the local average.»²¹ Werden nun in einer Aufnahme (beinahe) alle Basstöne antizipiert, stellt dies die Norm dar und die einzelne Dislokation verliert ihr expressives Potenzial. Deshalb sollen hier zwei andere Erklärungsansätze vorgeschlagen werden: Dislokation als Mittel zur Verdichtung des Klangbildes und Dislokation als Mittel zur Stimmendifferenzierung.

Gerade in der ersten Jahrhunderthälfte ist in Berichten von Gitarrenrezitals zuweilen zu lesen, der Klang der Gitarre sei zu leise und zu wenig tragend, als dass das Instrument ernsthafte Verwendung im Konzertsaal finden könnte. Werden die Töne eines Intervalls nun nacheinander angeschlagen, entsteht ein insgesamt etwas dichteres Klangbild mit einer höheren Anzahl an Impulsen pro Zeiteinheit, was die Hörwahrnehmung bis zu einem gewissen Grad über die Defizite in der Lautstärke und *Sustain* (Klangdauer) hinwegtäuschen kann. Folgende Textstelle aus einem Bericht zu einem Konzert des Katalanen Miguel Llobet (1878–1938) suggeriert, dass dies eine bewusste Strategie der führenden Virtuos_innen war, um den «zupfigen, kurzatmigen Ton» der Gitarre, «der es nie zum eigentlichen Klange kommen lässt»²² aufzuwerten:

Nur eine phänomenale Technik und eine ganz eigenartige Behandlung vermag über solche Mängel hinwegzutäuschen, die Gitarre anscheinend zur Melodieführung befähigen. Das Geheimnis dieser Behandlung, die den Mangel an natürlicher Klangwirkung ersetzt, ist vor allem eine figurierte Stimmführung und eine reiche arpeggierte Begleitung. Der flüchtige Melodieton wird hierdurch so satt gefärbt, dass er das Ohr über seine wirkliche Dauer hinaus beschäftigt.²³

Auch wenn der Rezensent hier nicht spezifisch von Dislokation, sondern nur allgemein von «arpeggierter Begleitung» spricht, so liegt doch nahe, dass erstere hier mit gemeint ist, als Mittel, den «flüchtigen Melodieton» «satt» zu färben.

Neben der Verdichtung des Klangbildes verstanden die Gitarrist_innen, die sich durchgehender Dislokation bedienten, diese möglicherweise auch als Mittel, die verschiedenen Stimmen einer polyphonen Textur zu unterscheiden. Die h-Moll-Etüde ist ein typisches Beispiel für eine Satzstruktur, die ein feines Austarieren der Gewichtung der einzelnen Stimmen verlangt – eine Aufgabe, die bei der Gitarre allein von der Anschlagshand

21 Daniel Leech-Wilkinson: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM 2009, Kapitel 8.1, Paragraph 15, www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap8.html (2009) (letzter Zugriff: 21. April 2017).

22 O. Z.: «Konzert des spanischen Gitarre-Virtuosen Professor Miguel Llobet», in: *Allgemeiner Tiroler Anzeiger* 14 (1921) 222 (29. September), S. 5.

23 Ebd.

übernommen werden muss. Ein Grossteil dieser Differenzierung wird in der heutigen Gitarrentechnik durch dynamische Betonung der Oberstimme erreicht. Die horizontale Auflösung eines Intervalls mittels Dislokation hat jedoch ebenfalls zur Folge, dass die einzelnen Stimmen klarer zu unterscheiden sind.

Da zur Dislokation im klassischen Gitarrenspiel kaum Quellen vorliegen, sei hier auf eine von Peres da Costa diskutierte Aussage der Leschetizky-Schülerin Malwine Brée hingewiesen: «Auch Grundton und Melodienote müssen nicht immer zugleich genommen werden, sondern es wird die Melodienote ganz kurz *nach* dem Grundton angeschlagen, wodurch sie deutlicher hervortönt und weicher klingt.»²⁴ Dieser Effekt des «deutlicheren Hervortönens» der Melodie dürfte ein weiterer Grund für die durchgehende Verwendung von Dislokation in den älteren der hier betrachteten Aufnahmen darstellen. Da Dislokation aber ein vom spezialisierten Schrifttum ignoriertes Bestandteil der oralen Tradition des Gitarrenspiels darstellt, müssen hier Vermutungen genügen.

Die nächste Phase in der Verwendung von Dislokationen ist in Abbildung 3 gut erkennbar: Ab Aufnahme acht fallen die Dislokationen 8 bis 9 zunehmend weg. Die Dislokationsmöglichkeiten 8 bis 10 im Takt 30 der Etüde bilden durch die durchgehende Viertel- bzw. Achtelbewegung eine der wenigen Abweichungen vom vorherrschenden Taktschema. Von der Dislokation solcher Stellen wird in Klavierschulen um 1900 generell abgeraten, auch wenn die Texte dieser Praxis grundsätzlich positiv gegenüberstehen. Ein Beispiel ist folgender Auszug aus einer Klavierschule (1889) von Charles-Wilfrid de Bériot, Professor am Pariser Conservatoire de Musique, der eindringlich vor der Dislokation aller Noten einer Melodie warnt, da dies eine Art Synkopierung zur Folge habe:

Il est quelquefois d'un heureux effet de retarder un peu la note expressive sur la note profonde [...]; mais nous ne saurions trop recommander aux élèves d'éviter cet abominable défaut qui consiste à faire entendre chaque note du chant après la basse et de produire ainsi un effet de syncopes continues.²⁵

Möglicherweise leitete ein ähnliches Empfinden die Gitarristen (es sind nur Männer) ab Aufnahme 8, auf die Dislokation der Intervalle im Takt 30 zu verzichten. Eine andere Hypothese wäre, dass die satztechnisch ohnehin schon dichte Stelle nicht der zusätzlichen «Verdichtung» durch Dislokationen bedarf.

Wie schon in Teil 2 bemerkt und in Abbildung 3 leicht erkennbar, reduzieren die Gitarrist_innen ab 1980 den Einsatz von Dislokationen. Durch diese Entwicklung verliert die technische Funktion der Dislokationen als Mittel der Stimmendifferenzierung und der Strukturverdichtung an Bedeutung. Hält man sich an Leech-Wilkinsons oben erwähntes Paradigma der expressiven Geste als Abweichung von einer lokalen Norm, so wird deutlich, dass einzelne Dislokationen an expressivem Potenzial gewinnen, je stärker das synchrone Spiel zur Norm wird.

Die Reduktion der Dislokationen ab 1980 verteilt sich jedoch nicht gleichmässig über alle entsprechenden Möglichkeiten der h-Moll-Etüde. Einzelne Dislokationen werden kaum noch gespielt, während andere in der Mehrzahl der Aufnahmen zu hören sind. Dabei lassen sich von der formalen Gestalt des Notentextes determinierte Dislokationen und harmonisch bestimmte Dislokationen unterscheiden.

²⁴ Malwine Brée: *Die Grundlage der Methode Leschetizky*, Mainz: Schott 1902, S. 73 [Hv. wie im Orig.].
²⁵ Charles-Wilfrid de Bériot: *Mécanisme et Style: Le Vade-mecum du Pianiste*, Paris: Hamelle 1889, Teil 2, S. 7.

Die häufigste formal determinierte Dislokation seit 1980 ist Dislokation 13 (25x), mit der die Interpret_innen den Wiedereintritt der Reprise unterstreichen. An zweiter Stelle steht Dislokation 17 (24x), die den höchsten Ton des Stückes expressiv auflädt und die häufig in Kombination mit einem abwärts gerichteten *Portamento* am Ende von Takt 43 auftritt. Andere formal determinierte Dislokationen, die auch in der Mehrzahl der Aufnahmen nach 1980 zu hören sind, sind die Dislokationen 4 (22x), 14 (22x) und 2 (19x), die alle jeweils den Beginn einer achttaktigen Phrase markieren. Interessanterweise verzichten ab 1980 mehr als die Hälfte der Gitarrist_innen auf die Dislokation der Anfangsnote der Etüde (15x). Da der erste Teil des Stückes von den meisten Interpret_innen nicht wiederholt wird, entfällt für viele offenbar die Notwendigkeit, diese ohnehin exponierte Stelle mittels Dislokation zu unterstreichen.

Die h-Moll-Etüde weist keine komplexe Harmonik auf, sodass sich nur an einer Stelle eine wichtige harmonisch determinierte Dislokation ausmachen lässt: Dislokation 7, die in 25 Aufnahmen seit 1980 auftritt (ebenso oft wie Dislokation 13). Sie unterstreicht die harmonische Spannung des durch das *c* angedeuteten Neapolitanischen Sextakkords. Der andere prominente chromatische Moment der Etüde, die Zwischendominante bei Dislokation 11, wird hingegen nur in neun der 34 Aufnahmen seit 1980 durch eine Dislokation expressiv aufgeladen. Ein möglicher Grund ist, dass die verdichtete Achtelbewegung des vorherigen Taktes weitergedacht wird.

Bei den restlichen Dislokationen, deren Häufigkeit zwischen 14- und einmaligem Auftreten liegt, lassen sich keine Muster ausmachen. Hier dürften die individuellen Gewohnheiten und Vorlieben der Interpret_innen ausschlaggebend sein.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass sich der Einsatz von Dislokationen im klassischen Gitarrenspiel von einem fast durchgehend eingesetzten Mittel der Stimmendifferenzierung und Klangverdichtung durch sparsamere, gezieltere Verwendung zu einem Mittel der Gestaltung der formalen und harmonischen Struktur des Notentextes gewandelt hat.

4. Dislokation bei José Rey de la Torre und Andrés Segovia

Innerhalb der bisher diskutierten Entwicklungen lassen sich jedoch deutliche individuelle Unterschiede im Umgang mit Dislokation ausmachen. Um diese Bandbreite zu illustrieren, seien hier zwei Aufnahmen aus den 1950er-Jahren untersucht, in denen ein gegensätzlicher Umgang mit Dislokation auszumachen ist. Im Vordergrund steht dabei die Frage, wie die beiden Gitarristen Dislokationen zeitlich in die Achtelstruktur der h-Moll-Etüde einpassen. Aus Platzgründen muss hier auf eine umfassendere Analyse anderer wichtiger Parameter wie die dynamische Gestaltung der Dislokationen (Verhältnis von Bass zu Melodie) verzichtet werden. Methodisch könnte das Vorgehen unter dem in den britischen Performance Studies geläufigen Schlagwort ›Close Listening› subsumiert werden.²⁶

Die erste Aufnahme stammt von José Rey de la Torre und entstand 1950 für das Plattenlabel Allegro (#3 in der Tabelle).²⁷ Der Kubaner Rey de la Torre (1917–1994) studierte

26 Vgl. Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013, S. 135–175.

27 Vgl. José Rey de la Torre: *Rey de la Torre Plays Fernando Sor*, Allegro LEG 9013. Ursprünglich erschienen unter dem Titel: José Rey de la Torre: *Fernando Sor – Grand Sonata, Op. 22 AL 76*. Neue Ausgabe: *Andres Segovia and His Contemporaries: José Rey de la Torre & Andres*

beim katalanischen Virtuosen Miguel Llobet und verfolgte später vorwiegend in den USA eine erfolgreiche Karriere als Solist und als Pädagoge. Die zweite Aufnahme nahm Andrés Segovia (1893–1987), zweifellos der bekannteste klassische Gitarrist des 20. Jahrhunderts, 1955 für Decca unter dem Titel *Masters of the Guitar* auf (#4 in der Tabelle).²⁸ Zehn Jahre vor dieser Aufnahme hatte Segovia die oben erwähnte Sammlung von zwanzig Sor-Etüden herausgegeben, die in den folgenden Jahrzehnten weite Verbreitung erfuhr und viel zur nachhaltigen Popularität dieser Stücke beitrug.²⁹

Die beiden Aufnahmen wurden mit der für die Analyse historischer Tondokumente entwickelten Software *Sonic Visualiser* ausgewertet. Dabei wurde im Spektrogramm der Aufnahmen manuell für alle erklingenden Noten ein Zeitwert erhoben und bei halber Geschwindigkeit hörend überprüft. Hier ist eine gewisse Messunschärfe nicht zu vermeiden; so ist in einigen wenigen Fällen beispielsweise das Geräusch des auf die Saite treffenden Fingernagels des Interpreten zu hören, sodass eine letztlich subjektive Entscheidung getroffen werden musste, welchem Zeitintervall dies zugesprochen werden soll. Insgesamt dürfte die Messunschärfe allerdings im niedrigen Hundertstelsekunden-Bereich anzusiedeln sein.

In einem ersten analytischen Schritt wurden die Dauern der Dislokationen der beiden Aufnahmen in Relation zu dem jeweiligen lokalen Tempo gebracht. Als Dislokationsdauer wurde die Zeitspanne zwischen dem Beginn der Bassnote und dem Beginn der Melodienote definiert. Um die Daten zu vereinheitlichen, wurden nur Dislokationen des ersten Schlages eines Taktes berücksichtigt. Als Maß für das ‹lokale Tempo› wurde die Zeitspanne zwischen dem Anfang des fünften Achtels eines Taktes bis zum *Onset* des dritten Achtels des folgenden Taktes definiert. Sekunden dienen als Einheit für alle folgenden Berechnungen, da so alle Berechnungen mit derselben Maßeinheit durchgeführt werden konnten und für einzelne Viertelschläge Metronomwerte wenig sinnvoll sind. Diese Daten sind in Abbildung 4 visualisiert.

Die Unterschiede zwischen den beiden *Scatterplots* sind offensichtlich. In Rey de la Torres Aufnahme liegen die Dislokationen eng zusammen, die meisten bewegen sich in der Dauer von 0,1 bis 0,2 Sekunden. Der Wert für das lokale Tempo bewegt sich ebenfalls in einem kleinen Bereich, die meisten Datenpunkte liegen zwischen 1 und 1,5 Sekunden (das entspricht 80–120 M.M.). In Segovias Aufnahme hingegen sind die Dislokationen viel breiter gestreut, deren Dauern bewegen sich zwischen 0,1 und 0,4 Sekunden, die lokalen Tempi ungefähr zwischen 1 und 2,5 Sekunden (das entspricht 48–120 M.M.).

Rey de la Torres Aufnahme bewegt sich von der Tempogestaltung her in engeren Grenzen als Segovias Aufnahme und ist grundsätzlich schneller, sodass möglicherweise weniger Spielraum für die Ausgestaltung der Dislokationen verbleibt. Diese relativ homogenen Dislokationen erfüllen die oben diskutierten Funktionen der Stimmendifferenzierung und der Verdichtung.

Zwischen den verschiedenen Zeitwerten aus der unmittelbaren Umgebung der Dislokation und der Dauer derselben können in Rey de la Torres Aufnahme einige direkte Zusammenhänge festgestellt werden. Korreliert man das lokale Tempo (also die Dauer der einer Dislokation vorhergehenden und nachfolgenden Zählzeit) mit den Dislokationsdauern, resultiert daraus ein signifikanter Zusammenhang ($r = .530$; $p = .003$;

Segovia, Bd. 10, Doremi DHR-7854-6 (2005).

28 Vgl. Andrés Segovia: *Masters of the Guitar*, Decca DL 9794 (1950). Neue Ausgabe: *Andrés Segovia and His Contemporaries: José Rey de la Torre & Andrés Segovia*, Bd. 10, Doremi DHR-7854-6 (2005).

29 Vgl. Andrés Segovia: *Fernando Sor: Twenty Studies for the Guitar*, New York: E. B. Marks Music 1945.

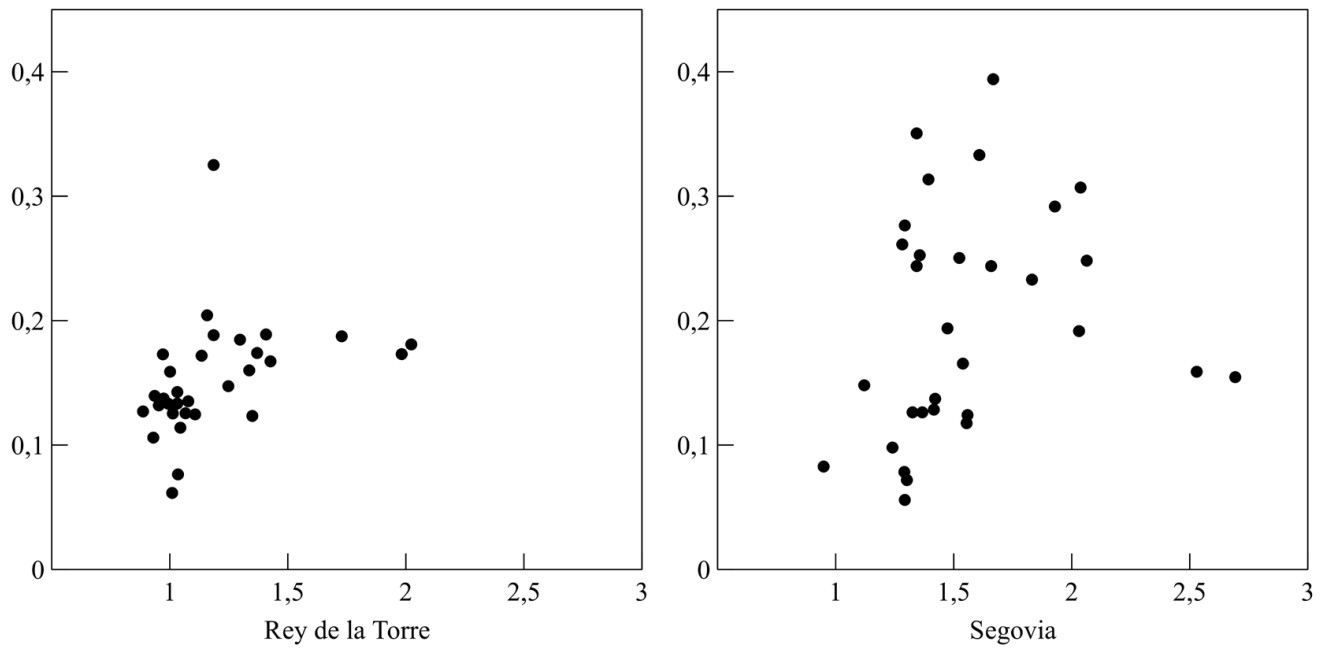


Abb. 4: Dauern der Dislokationen (y-Achse; in Sekunden) im Verhältnis zum «lokalen Tempo» (x-Achse; in Sekunden).

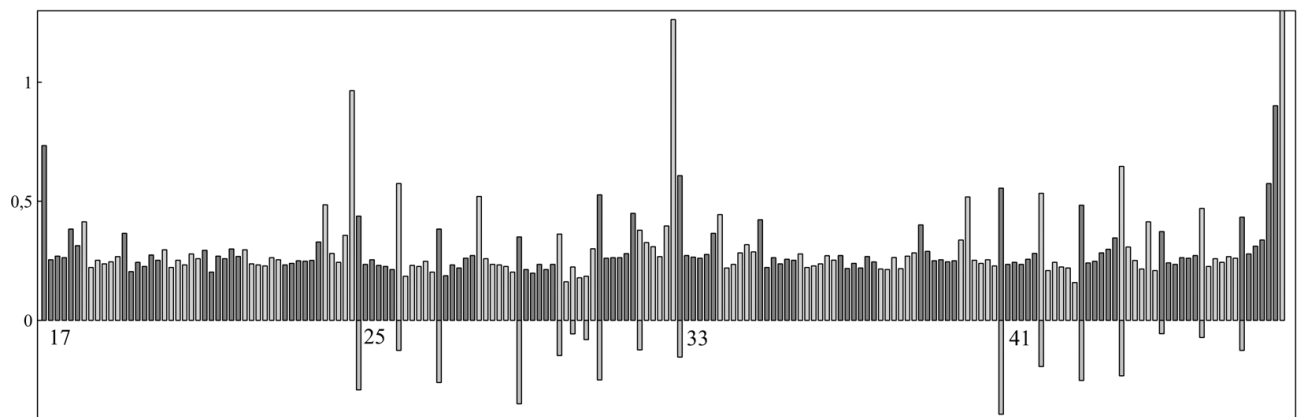


Abb. 5: Tondauern (in Sekunden) im zweiten Teil des *Exercice* in h-Moll in Segovias Aufnahme (jeweils erster Durchgang). Zur Orientierung sind die Takte unterschiedlich eingefärbt. Die Dauern der Dislokationen sind im negativen Bereich angegeben.

n = 30).³⁰ Signifikant ist der Zusammenhang der Dislokationsdauer mit der Dauer der vorhergehenden Zählzeit ($r = .528$; $p = .003$; $n = 30$). Subtrahiert man die Dauer der Dislokation von der Dauer der vorhergehenden Zählzeit, resultiert daraus noch ein mittlerer Zusammenhang zu den Dislokationsdauern ($r = .419$; $p = .021$; $n = 30$). Betrachtet man nur die Dauer der ersten Zählzeit eines Taktes und die dazugehörige Dislokation, fällt der Zusammenhang niedriger aus ($r = .319$; $p = .085$; $n = 30$). Insgesamt folgt also, dass die Dauer einer Dislokation bei Rey de la Torre zu einem gewissen Grad in die lokale Zeitstruktur eingebettet ist, wobei sie am ehesten von der Dauer des vorhergehenden Viertels abhängt.

Das interessanteste Ergebnis dieser Auswertung ist der relativ starke Zusammenhang zwischen der Dauer der Dislokationen und der Differenz der Dauern der zwei folgenden Achtelnoten auf Schlag eins ($r = .547$; $p = .002$; $n = 30$). Bei vielen Aufnahmen der h-Moll-Etüde lässt sich beobachten, dass die Interpret_innen die erste Achtelnote der Takte etwas über ihren nominellen Wert hinaus verlängern, wodurch die Melodienote an Gewicht gewinnt. Im Falle von Rey de la Torres Aufnahme korreliert die Dehnung der Melodienote signifikant mit der Dauer der Dislokation. Dies unterstreicht die Rolle der Dislokation als Mittel zur Hervorhebung der Melodienote.

Wie das Streudiagramm von Segovias Aufnahme vermuten lässt, sind bei ihm keine signifikanten Zusammenhänge zwischen den Dauern der Dislokationen und den diese umgebenden Zeitwerten auszumachen. Einen Deutungsansatz bietet wiederum Leech-Wilkinsons Theorie der Expressivität als Abweichung von der lokalen Norm. Im Gegensatz zu Rey de la Torre variiert Segovia die Dauern der Dislokationen sehr stark, sodass die lokale Norm immer wieder neu eingestellt wird. Durch diese Volatilität im Detail erreicht Segovia, dass die durchgehende Dislokation nicht allein der Stimmendifferenzierung und der Verdichtung des Klangbildes dient, sondern zu einem Mittel der Gestaltung der expressiven Dimension des Stückes wird.³¹

Ein Aspekt von Segovias Umgang mit Dislokation ist, dass er nicht nur mit deren Dauern flexibel umgeht, sondern ebenso mit den Dauern der dazugehörigen Melodienoten. In Abbildung 5 sind die Tondauern des ersten Durchgangs des zweiten Teils der h-Moll-Etüde in Segovias Aufnahme dargestellt, wobei die Dauern der Dislokationen im negativen Bereich dargestellt sind. Deutlich erkennbar ist, dass Segovia in vielen Takten, in denen die Melodienote mit einem Bass unterlegt ist, die Dauer des ersten Achtels markant verlängert. Rechnet man noch die Dauer der vorgezogenen Bassnote dazu, wird der nominelle Achtelwert zum Teil mehr als verdreifacht. Im Gegensatz zu Rey de la Torres Aufnahme besteht bei Segovia jedoch aufgrund seiner vielfältigen Zeitgestaltung kein statistischer Zusammenhang zwischen der Differenz der Dauern der beiden Achtelnoten auf Schlag eins und der Dauer der vorhergehenden Dislokation.

Um besser zu verstehen, welche Rolle die Dislokationen in Segovias Aufnahme spielen, wurden als Experiment die Bassnoten aus der Aufnahme herausgeschnitten und der so entstandene Track dem Original gegenübergestellt. Während die Aufnahme ohne Dislokationen trotz der häufig gedehnten Achtelnote zum Taktbeginn relativ nüchtern wirkt, so bewirkt die Beigabe der Bassnoten eine deutliche Steigerung des expressiven Gehalts. Dies ist insbesondere den langen und relativ lauten Dislokationen in den Takten 25, 29 und 41 zuzuschreiben, während die kürzeren (z. B. Takt 45f.) eher

30 Die Dislokation zu Takt 43 in der Wiederholung wurde ignoriert, da es sich eindeutig um einen Ausreisser handelt.

31 Die Dauern der Dislokationen in den Wiederholungen des zweiten Teils stimmen stark miteinander überein, was darauf hindeutet, dass sie fest eingeübter Bestandteil von Segovias Interpretation waren ($r = .961$; $p = .000$; $n = 15$).

der Stimmendifferenzierung dienen. Segovias nuanciertes Spiel mit den verschiedenen Formen der Dislokation war also wichtiger Bestandteil seiner interpretatorischen Toolbox und kombinierte die früheren Ansätze der ‹Dislokation als Mittel der Stimmendifferenzierung und Verdichtung des Klangbildes› mit dem jüngeren Ansatz der ‹Dislokation als expressives Mittel›.

Schluss

Die Verwendung von Dislokation ist ein Element der oralen Tradition des klassischen Gitarrenspiels, das bislang noch kaum untersucht worden ist. Mit diesem Beitrag wurde versucht, anhand einer Fallstudie aufzuzeigen, wie sich der Gebrauch dieses Gestaltungsmittels im 20. Jahrhundert verändert hat: von einem Mittel der Stimmendifferenzierung und der Verdichtung des Klangbildes hin zu einem sparsamer eingesetzten Mittel zur Gestaltung expressiver Gesten an harmonisch und formal wichtigen Punkten des Notentextes. Dieser Wandel geschah in den 1980er-Jahren und stellt eine verspätete Anpassung an allgemeine Tendenzen der Interpretationsästhetik westlicher Kunstmusik dar, die einhergeht mit anderen Umbrüchen in der Gitarristik wie etwa der Institutionalisierung der professionellen Ausbildung. Im Schlussteil wurde versucht, an zwei gegensätzlichen Aufnahmen nachzuweisen, dass sich bei näherer Betrachtung grosse Unterschiede im individuellen Umgang mit dem Gestaltungsmittel zeigen.

Es wäre wünschenswert, diese Studie in verschiedene Richtungen auszubauen: Bestehen Unterschiede in verschiedenen Repertoires? Gibt es innerhalb des breiten Traditionsstroms lokale Eigenheiten im Umgang mit Dislokation? Welche Rolle spielte die Entwicklung neuer Materialien für Saiten? Und schliesslich, da es sich bei Dislokation um eine ausserhalb der Schriftlichkeit tradierten Spielkonvention handelt: Was hätten die Mitgestalter_innen dieser Entwicklung zu erzählen?

Textilsammlungen in Kunstgewerbemuseen: Sammeln, Ausstellen und Bewahren historischer Textilien im 19. Jahrhundert – Ein Zwischenbericht

In der Textilsammlung des Metropolitan Museum of Art in New York befindet sich ein mittelalterliches Gewebe, aufgeklebt auf einen Karton (Abb. 1, S. 98).¹ Der Karton dient gleichzeitig als Bildträger für die gemalte Ergänzung des Textilfragments, die den Stoff zu einem grösseren Ganzen werden lässt. Dieses Objekt ist ein charakteristisches Beispiel für die Objekte, mit denen sich die hier umrissene Dissertation beschäftigt; es ist zugleich ein Puzzleteil bei der Beantwortung der zentralen Fragestellungen: Wie wurde in den Kunstgewerbemuseen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit den grossen Beständen historischer Textilien praktisch umgegangen? Inwieweit ist die museale Praxis anhand der erhaltenen Objekte und auf Grundlage schriftlicher Quellen nachvollziehbar? Welche Systeme zur Aufbewahrung und Ausstellung von Textilien wurden an den Museen entwickelt? Welche Konzepte stehen hinter der Entwicklung solcher Montageformen und Ausstellungsvorrichtungen und inwiefern war die museale Praxis mit der institutionellen Zielsetzung der Museen abgestimmt? Lassen sich aus den erhaltenen Dokumenten konservatorisch-restauratorische Praktiken ablesen, und – über den historischen Befund hinaus – welchen Beitrag leisteten die Museen zur Entwicklung der heutigen textilkonservatorisch-restauratorischen Disziplin?

Dieser kurze Zwischenbericht entstand nach einem Jahr intensiver Recherchen mit Aufhalten am Kunstgewerbemuseum Berlin, Museum für Angewandte Kunst in Wien, Victoria and Albert Museum London, Musée des Tissus in Lyon und am Metropolitan Museum of Art in New York. Im Folgenden werden exemplarisch zwei Themenbereiche aus der umfangreichen Materialsammlung herausgegriffen und vorgestellt, die sowohl einen inhaltlichen Einblick geben als auch das methodische Vorgehen widerspiegeln sollen.

¹ Metropolitan Museum of Art New York, Accession Number 07.243.4, vgl. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/463023> (letzter Zugriff: 1. Mai 2017).



Abb. 1: Seidengewebe, aufgeklebt auf Karton mit gemalter Ergänzung von Paul Schulze.

Das Kunstgewerbemuseum im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Das 1852 gegründete South Kensington Museum in London (heute: Victoria and Albert Museum) war das erste sogenannte Kunstgewerbemuseum. Der Name ‹Kunstgewerbemuseum› hat sich in der deutschsprachigen Forschungsliteratur spätestens mit Barbara Mundts Standardwerk von 1974 etabliert und wird hier stellvertretend für all jene Museen verwendet – auch die im englisch- oder französischsprachigen Raum –, die diesem Typus angehören.² Historisch begründet sich dieser Name bereits im 19. Jahrhundert, wie z. B. mit dem Berliner Gewerbe-Museum, das sich 1879 in Kunstgewerbe-Museum umbenannt. Gleichzeitig blieben andere Bezeichnungen geläufig wie beispielsweise ‹Museum für Kunst und Industrie›, ‹Museum für Kunst und Gewerbe› oder ‹Gewerbemuseum›. Das Aufkommen dieses Institutionstypus ist – sehr verkürzt – als Folge der rasanten wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu erklären, die gekennzeichnet waren durch die Industrialisierung, die Einführung der Gewerbefreiheit und die Förderung der Produktion von Massenware, die Erschließung neuer Märkte über Landesgrenzen hinweg und das Erstarken des Bürgertums als wachsender Abnehmerkreis von Produktionsgütern usw. Insbesondere im deutschen und englischen Raum entbrannte zugleich eine Auseinandersetzung um die Qualität gewerblicher Produkte, die in Folge der industrialisierten Produktion als qualitativ und ästhetisch mangelhaft betrachtet wurden. Konzepte zur Reform des sogenannten Kunstgewerbes wurden gefordert und scharf debattiert.

Die Gründung des South Kensington Museums ist als Reaktion auf die genannten politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen zu verstehen. Das Konzept des Museums wurde binnen weniger Jahre als erfolgreich angesehen und zahlreiche weitere Gründungen auf dem Kontinent schlossen sich in rascher Folge daran an, z. B. 1863 das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien (heute: Museum für Angewandte Kunst), 1867 das Gewerbe-Museum Berlin (heute: Kunstgewerbemuseum Berlin), 1874 das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und viele mehr.³ Das übergeordnete Ziel dieser Museen war die Förderung der heimischen Wirtschaft; ein erstarkendes Nationalbewusstsein gab den Bestrebungen Nachdruck: ‹Das bayrische Gewerbemuseum zu Nürnberg hat den Zweck, den industriellen Fortschritt, namentlich die Herstellung der Gewerbserzeugnisse des Landes in Bezug auf Schönheit der Form und technische Vollendung zu fördern›,⁴ wie es beispielsweise in den Statuten des 1869 gegründeten Nürnberger Museums unter §1 heisst. Um dieses Ziel zu erreichen, stellten die Museen Handwerkern und Gewerbetreibenden sog. Mustersammlungen – ‹dreidimensionales Anschauungsmaterial›⁵ – zur Verfügung, auf deren Grundlage qualitativ hochwertige und ästhetisch zufriedenstellende Produkte hergestellt werden sollten. Konstitutiv für die kunstgewerblichen Museen war somit ihr Bildungsauftrag, und mit ihrem deziert didaktischen Ansatz – basierend auf der Überzeugung von der Wirksamkeit von

2 Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München: Prestel-Verlag 1974.

3 Ebd., S. 48.

4 o. A.: ‹Statuten des Bayrischen Gewerbemuseums zu Nürnberg›, in: *Bericht über die Thätigkeit des Bayrischen Gewerbemuseums*, Nürnberg: G. P. I. Bieling 1873, S. 3–16, hier S. 3.

5 Susanne Netzer: ‹Die Wiederbelebung der Kunst in der Industrie›, in: Marie-Louise Plessen/Julius Bryant (Hg.): *Art and Design for All: The Victoria and Albert Museum: Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design*, München: Prestel 2011, S. 47–51, hier S. 47.

Vorbildern – entsprachen sie vollkommen dem Bildungsverständnis des 19. Jahrhunderts.⁶ Im Zentrum der Museumsarbeit stand also die Bereitstellung historischer Vorbilder. Überdies wurden musterhafte, zeitgenössische Industrieprodukte, ebenso Rohstoffe, Halbfabrikate und Maschinen gesammelt. Dass die permanenten Ausstellungen der Museen sich an den diversen Handwerkszweigen orientierten, lässt sich nicht zuletzt an der Aufstellung der Objekte nach Materialgattungen erkennen: Möbel, Porzellan, Glas, Keramik, Stickereien, Gewebe, Metallwaren usw.⁷ Zusätzlich zu den Mustersammlungen entstanden zahlreiche weitere Abteilungen: sogenannte Vorbilder- und Ornamentstichsammlungen mit grafischen und fotografischen Beständen, Bibliotheken, Zeichenräumen, naturwissenschaftlichen Laboratorien und nicht zuletzt die oft zeitgleich gegründeten und den Museen angegliederten Kunstgewerbeschulen. Diese waren integrale Bestandteile zur Erfüllung der institutionellen Zielsetzung. Zudem verstärkten ständige Vortragsreihen und Publikationen wie monatliche Periodika, Kataloge und Jubiläumsschriften die Aussenwirkung der Museen.

Die Kunstgewerbemuseen erlebten vor allem in den 1870er und 1880er-Jahren eine Zeit grosser Blüte, in der sie zeitweilig zu den meistbesuchten Museen zählten. Ihre Strahlkraft auf die Museumslandschaft war gross und andere Museen orientierten sich an ihrem Erfolgskonzept. Ihr Konzept galt nicht nur als innovativ, sondern bisweilen als alternativlos zur Gewährleistung der wirtschaftlichen Prosperität einer Nation.

Die Textilproduktion nahm im Zuge der Industrialisierung eine Vorreiterrolle ein und die Bedeutung textiler Ausstattungsgegenstände war vor allem für die wachsende bürgerliche Gesellschaftsschicht herausragend. Deshalb bildeten Textilien von Beginn an einen konstituierenden Bestandteil der Kunstgewerbemuseen. Üblicherweise setzten sich die Sammlungen aus Spitzen, Stickereien, Tapisseries und Geweben zusammen. Letztere – zweidimensionale Gewebe und Gewebefragmente – hatten einen hohen Stellenwert, weil ihre Rapportmuster als vielseitig einsetzbar galten. Diese wurden nicht nur von Entwerfern für die moderne Textilproduktion aufgegriffen, sondern konnten ebenso in anderen Gewerben Anwendung finden. Dazu gehörte zum Beispiel die Produktion von Tapeten, wie erst kürzlich eine Ausstellung im Deutschen Tapetenmuseum Kassel und die dazugehörige Publikation am Beispiel des Pariser Tapetenfabrikanten Paul Balin aufzeigte.⁸

Erhöhte Aufmerksamkeit erhielten Gewebe(muster) des Mittelalters. Denn bedingt durch die Säkularisierungsbestrebungen im Nachgang der französischen Revolution war die Auflösung mittelalterlicher Kirchenschätze erfolgt, sodass zahlreiche Textilien aus dem sakralen Kontext in Umlauf gerieten. Der Charakter der kunstgewerblichen Sammlungen ist geprägt von dem Schicksal, das diese Kirchenschätze erfuhren: Vollständig erhaltene Messgewänder wurden in ihre Einzelteile zerlegt, grosse Gewebeabschnitte in handliche Formate zerschnitten, um möglichst viele Museen mit dem vorbildhaften Material ausstatten zu können. Der Aachener Kanonikus Franz Bock ist zweifelsfrei die bekannteste Persönlichkeit, die diese Praxis verfolgte.⁹

Ein derartiges Vorgehen ist heute nicht mehr nachvollziehbar und nur verständlich, wenn man die damalige Zielsetzung der Museen in Betracht zieht, deren Hauptinteresse

6 Vgl. Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München: Prestel-Verlag 1974, S. 13.

7 Vgl. hierzu den Abdruck einiger Grundrisse kunstgewerblicher Museen in ebd., S. 253–289.

8 Vgl. Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): *Schöner Schein: Luxustapeten des Historismus von Paul Balin*, München: Hirmer 2016.

9 Vgl. dazu grundlegend Birgitt Borkopp-Restle: *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen: Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert*, Riggisberg: Abegg-Stiftung 2008.

in der ›Vervielfältigung‹ dieser vorbildhaften Muster für die Nutzbarmachung in den Sammlungen bestand. Auf diese Weise konnte eine Vielzahl der damals entstehenden Museen mit Gewebeabschnitten versorgt werden. Deshalb finden sich bis heute Abschnitte ein und desselben Gewebes in unterschiedlichen Kunstgewerbemuseen, teilweise sind ganze Sammlungsbestände identisch. So kommt es zu dem üblichen Charakter der Gewebesammlungen, die aus Tausenden von handlichen Stoffabschnitten bestehen. Das Londoner South Kensington Museum hatte schon 1867, also binnen 15 Jahren, eine Sammlung von 1300 Geweben zusammengebracht.¹⁰ Das Kunstgewerbemuseum Berlin verfügte um 1890 über eine Gewebesammlung von ca. 11 000 Stück,¹¹ und die 1880 gegründete Königliche Gewebesammlung Krefeld soll Ende des 19. Jahrhunderts an die 5 000 Textilien besessen haben.¹²

Montageformen und Einrichtungssysteme für Textilien

Das rasche Wachstum der Gewebesammlungen der Kunstgewerbemuseen machte die Entwicklung von Ausstellungs- und Aufbewahrungssystemen notwendig. So publizierte beispielsweise das South Kensington Museum 1876 einen illustrierten Katalog: *Drawings of Glass Cases in the South Kensington Museum, with Suggestions for the Arrangement of Specimens*.¹³ Mehrere Dutzend Abbildungen zeigen Ausstellungsmöbel für diverse Objekttypen mit genauen Angaben zu Massen und möglicher Verwendung der Montageformen. Da das Museum diese Ausstellungsmöbel zugleich zum Verkauf anbot, sind auch deren Preise aufgeführt. Unter den Modellen befindet sich ein «pillar stand with rotating frames [...] used for drawings, prints and woven fabrics».¹⁴ An einen säulenartigen Ständer wurden bis zu dreissig Rahmenpaare eingehängt, die wie die Seiten eines Buches geblättert werden konnten. Die dazugehörigen Rahmen entsprachen standardisierten Massen und wurden im gleichen Katalog auch separat angeboten. In einem Führer des Kunstgewerbemuseums Berlin von 1886 wird hingewiesen auf «wechselnde Ausstellungen hervorragend schöner Stücke der Sammlung in Wand-schränken und Drehgestellen und in Pultschränken».¹⁵ Es ist denkbar, dass es sich bei diesen ›Drehgestellen‹, die in Berlin Verwendung fanden, um den Typus handelt, den das Londoner Museum angeboten hatte.

Rahmen, wie sie an einem solchen Gestell montiert wurden, waren eine gängige Form der Aufbereitung zweidimensionaler Gewebe beziehungsweise Gewebefragmente. Bis

10 Vgl. Science and Art Department of the Committee of Council on Education (Hg.): *Analysis of the Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington Classified According to Material, and Subdivided According to Local Origin, for the Years 1852 to 1867*, London: [s. n.] 1869, S. 25.

11 Vgl. Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Führer durch die Ausstellung der Stoffsammlung, Gewebe und Stickereien, Gruppe I–VIII, 2. November 1899–2. März 1890 im Lichtbofe des Museums*, Berlin: W. Spemann 1890, S. 6.

12 Vgl. Annette Paetz genannt Schieck: «Transformation Process of the Jakob Krauth Textile Collection and Emergence of the Deutsches Textilmuseum Krefeld, Germany», in: Margherita Rosina (Hg.): *Collecting Textiles: Patrons Collections Museums*, Turin: Umberto Allemandi 2013, S. 47–61, hier S. 51.

13 Vgl. Science and Art Department of the Committee of the Council on Education, South Kensington Museum (Hg.): *Drawings of Glass Cases in the South Kensington Museum, with Suggestions for the Arrangement of Specimens*, London: Vincent Brooks, Day & Son 1876.

14 Ebd., Tafel 37.

15 Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums*, Berlin: W. Spemann 1886, S. 107.

heute haben sich unzählige solcher Holzrahmen in den Depots der Museen erhalten. Oft waren sie mit einem stabilen Leinengewebe bespannt oder mit einem Karton verstärkt. Die Stoffe wurden (teils ungeachtet ihrer Aussenmasse) aufgenäht, mit Nadeln angeheftet oder aufgeklebt. Standardisierte Aussenmasse und Rahmendicken erlaubten, die Gewebe platzsparend in einheitlichen Schränken zu verwahren. Nicht minder bedeutend war, dass die umfangreichen Sammlungen historischer Gewebe auf diese Weise im Sinne der Zielsetzung dieser Museen nutzbar gemacht werden konnten. Deshalb befanden sich solche Schränke häufig in eigens dafür eingerichteten Studienräumen oder ‹Kopier-Zimmern› – im Kunstgewerbemuseum Berlin zum Beispiel als ‹Stoff-Zimmer› bezeichnet, im englischsprachigen Raum als ‹textile study rooms› oder ‹textile study galleries› geläufig.¹⁶ Ob nun in Berlin, London oder dem Metropolitan Museum of Art in New York, diese Räume fungierten gemeinhin als Aufbewahrungsraum, Studier- und Arbeitszimmer in einem. In diesen Räumen wurden Gewebemuster zu Tausenden ‹benutzbar› gemacht. Die Montage in standardisierten Rahmen erlaubte es, die Rahmen leicht aus den passenden Schränken zu nehmen – ohne das Original selbst dabei anfassen zu müssen –, zum Studium auf Tischen aufzustellen und einfach wieder zu versorgen.

Die Textilsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums erhielt beim Umzug in einen Neubau 1881 für das erwähnte ‹Stoffzimmer› einen eigenen Raum im Obergeschoss des Gebäudes.¹⁷ Die Einrichtung des von Martin Gropius entworfenen Baus wurde in der Publikation *Glasschränke und Ausstellungs-Vorrichtungen im Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin* von 1886 vorgestellt. Darin wird die Einrichtung des Stoffzimmers auf drei grossformatigen Tafeln zentimetergenau beschrieben (Abb. 2, S. 103):¹⁸ Der Raum war circa 5 × 5 m gross und an drei Wänden von Schränken ausgefüllt. ‹[U]m den Raum möglichst auszunutzen›,¹⁹ befand sich noch einmal die gleiche Anzahl von Schränken auf einer Galerie, die man über eine Treppe erreichte. Eine Ansicht der Schränke vermittelt ein präzises Verständnis von deren äusserer Gestaltung und inneren Einrichtung. Die Gewebe lagen darin ‹auf Cartons mit flachen Holzrahmen aufgenäht›.²⁰ Zwei Standardmasse standen zur Verfügung, das eine halb so gross wie das andere; die Rahmen lagen seitlich auf Leisten, um sie leicht aus den Schränken heraus- und wieder hineinschieben zu können.

Das New Yorker Metropolitan Museum of Art (Met) folgte den europäischen Vorbildern und eröffnete 1910 einen ‹textile study room›, ‹well lighted and provided with chairs and tables for research work and sketching›.²¹ Mitarbeiter_innen des Museums standen dort beratend zur Verfügung, der Raum funktionierte jedoch durch ‹Selbstbedienung›: ‹the study room operates on the open-shelf system. [...] The frames may be removed from the shelves and the fabrics examined in the hand›.²² Eine Fotografie vom

16 Vgl. ebd., S. 122; zu der Verwendung von ‹textile study room› oder ‹textile study gallery› im englischsprachigen Raum vgl. Sarah Fee: ‹Before there was Pinterest: Textile Study Rooms in North American ‹Art› Museums›, in: Textile Society of America (Hg.): *Textile Society of America Symposium Proceedings*, Lincoln: University of Nebraska 2014, S. 1–13.

17 Vgl. Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Glasschränke und Ausstellungs-Vorrichtungen im Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin*, Berlin: Ernst Wasmuth 1886, S. 7.

18 Vgl. ebd., Tafel 17 sowie 18–19.

19 Ebd., S. 7.

20 Ebd.

21 Metropolitan Museum of Art (Hg.): *The Metropolitan Museum of Art: What it Offers to Dress and Textile Designers*, New York: Metropolitan Museum of Art 1940, S. 3.

22 Ebd., S. 4. In Berlin war man dagegen etwas restriktiver; dort wurden einem ‹die einzelnen Tafeln für besondere Studien von einem Beamten vorgelegt›, s. Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums*, Berlin: W. Spemann 1886, S. 107.

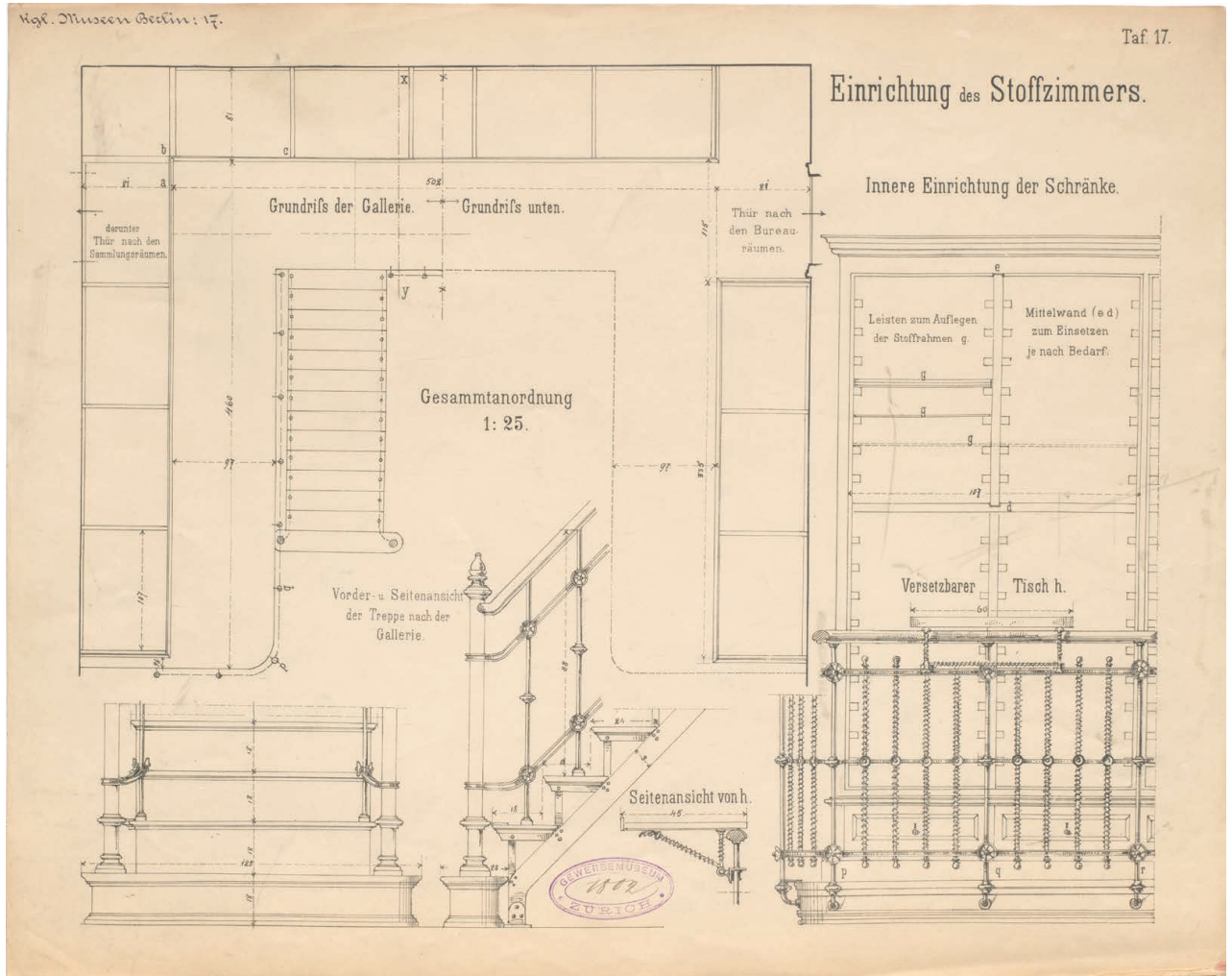


Abb. 2: Die «Einrichtung des Stoffzimmers. Innere Einrichtung der Schränke» im Berliner Kunstgewerbemuseum, 1886.

Beginn des 20. Jahrhunderts, unterschrieben mit «study room for textiles», veröffentlichte das Museum in dem Supplement *The Textile Collection and Its Use* seines Bulletins und gab damit Einblick in die Einrichtung des Raumes und die Nutzbarmachung der Textilsammlung:²³ Ein grosser hölzerner Schrank, der in nummerierte Segmente unterteilt ist, nimmt eine komplette Wand ein. In den einzeln verschliessbaren Abteilungen stehen senkrecht die mit Leinen bespannten Rahmen, die folglich alle dasselbe Mass haben. Insgesamt 2 000 Rahmen können in den drei Schränken des Raumes aufbewahrt werden. Die in den Rahmen befestigten Textilien werden zur Benutzung einfach herausgezogen und können auf Tischen aufgestellt werden.

Die Montage in Rahmen trug offensichtlich nicht nur der platzsparenden Aufbewahrung Rechnung, sondern auch der intuitiven Handhabung durch die Besuchenden, die so nicht Gefahr liefen, die historischen Stücke zu beschädigen. Die Vorzüge der Rahmen erklären auch ihren hohen Verbreitungsgrad in den Museen bzw. in deren Gewebesammlungen. Diese Montageform wurde offensichtlich als besonders zweckmässig erachtet, dem primären Sammlungszweck der Textilien nachzukommen, nämlich als Vorbilder *gebraucht* zu werden. Konservatorische Aspekte im Umgang mit den Textilien

23 Vgl. Metropolitan Museum of Art (Hg.): «The Textile Collection and Its Use» in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 10 (1915) 5, S. 3–11.

standen nach heutigem Verständnis zwar nicht im Vordergrund – ausgeblendet wurden sie aber nicht. In den Statuten des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien (heute Museum für Angewandte Kunst) heisst es z. B., dass alle aufgestellten Gegenstände «der Besichtigung, der Benützung und dem Studium möglichst zugänglich zu machen sind, soweit es sich mit der Sicherheit und Erhaltung derselben vereinigen lässt.»²⁴ Im Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbemuseums Berlin von 1886 wird zur «Stoffsammlung» darauf hingewiesen, das Material sei «seiner Vergänglichkeit wegen in festen Schränken [...] geordnet».²⁵ Und: Die Einrichtung des eben beschriebenen «Stoffzimmers» habe eine besondere Art der Aufstellung erfordert, da der Natur der Sache nach nur ein Teil dieser Gegenstände zur öffentlichen Besichtigung *dauernd* ausgestellt sein könne.²⁶

Gemalte Stoffe

Die kunstgewerblichen Museen verfolgten das Ziel, enzyklopädische Sammlungen anzulegen. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass in einem Berliner Museumsführer darauf hingewiesen wurde, ihre Stoffsammlung sei eine der vollständigsten des Museums und überhaupt die vollständigste dieser Art.²⁷ Doch nicht jedes Stück konnte erworben werden, wenn es z. B. Teil eines weltlichen oder kirchlichen Schatzes war oder eben als Unikat bereits Teil einer anderen Sammlung war. Um seinem Anspruch gerecht zu werden, eine möglichst lückenlose Mustersammlung anbieten zu können, griff das Berliner – wie auch andere Kunstgewerbemuseen – zu einem nach heutigem Empfinden ungewöhnlichen Mittel: «Was an Originalen nicht erreichbar, ist durch getreueste farbige Kopien ergänzt.»²⁸ Diese Kopien wurden «mit aller erdenklichen Planmäßigkeit»²⁹ in die Sammlungen integriert, da man deren Vorbildhaftigkeit ebenso hoch einschätzte wie die eines Originals. Damit ist ein weiterer, besonderer Objekttypus benannt, der in den Museen und ihren Gewebesammlungen eine besondere Rolle spielte: «gemalte Stoffe» sowie Gewebefragmente, deren fehlende Musterpartien durch Malerei ergänzt wurden. Diese faszinierenden Stücke sind bis heute in grosser Anzahl in den betreffenden Museen überliefert, haben in der Forschung bisher aber kaum Aufmerksamkeit erhalten.³⁰

Besonders frühe Beispiele gemalter Stoffe, die sich bis heute erhalten haben, stammen von dem Maler Julius Glinzki. Im Jahr 1855 – noch vor der Gründung des South Kensington Museum – wird gleich mehrfach über ihn berichtet. So schreibt etwa Jakob von Falke, Konservator des Germanischen Museums in Nürnberg (heute: Germanisches Nationalmuseum):

24 K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie: *Das kaiserl. königl. Österreichische Museum für Kunst und Industrie: Festschrift zur Eröffnung des Museums-Gebäudes am 4. November 1871*, Wien: Verlag des kaiserlich königlichen Museums 1871, S. 30.

25 Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbemuseums*, Berlin: W. Semann 1886, S. 107.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. Generalverwaltung der königlichen Museen (Hg.): *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbemuseums*, Berlin: Georg Reimer 1907, S. 151.

28 Ebd., S. 151.

29 Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München: Prestel-Verlag 1974, S. 80.

30 Gemalte Stoffe finden in Barbara Mundts Standardwerk kurz Erwähnung, vgl. ebd., S. 134.

Wir haben Gelegenheit gehabt, von einer Erfindung Kenntnis zu nehmen, welche innerhalb ihrer Gränzen Alles zu überbieten scheint, was die neueste Zeit Wunderbares auf dem Gebiete der Nachahmung geleistet hat. Diese noch namenlose Kunst [...] verdankt man dem Herrn Glinski aus Danzig, Maler in Berlin [...]. Seine Kunst giebt Stickereien und Webereien nicht nur in Zeichnung getreu wieder, sie ahmt auch das Colorit in täuschendster Weise nach [...]. Die Wichtigkeit dieser Erfindung [...] möchte vorzugsweise darin bestehen, daß sie alterthümliche Kunst- und Gewerbsgegenstände, insbesondere der Weberei und Stickerei, aufs Getreueste und allseitig copiert, so daß diese Nachbildungen die Originale vollständig zu ersetzen im Stande sind.³¹

Von Falke formuliert hier sehr früh – und mit besonderer Begeisterung –, was in den in der Folge gegründeten Kunstgewerbemuseen übliche Praxis werden sollte, nämlich die Integration gemalter Kopien in die Mustersammlungen, um diese zu vervollständigen. Im Wissen um die Verbreitung gemalter Stoffe, die tatsächlich im gesamten Untersuchungszeitraum von der Mitte des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts als Ergänzung der Bestände angefertigt beziehungsweise erworben wurden, belegt dieses Zitat, in welchem Masse Julius Glinski mit seiner Praxis im Sinne der institutionellen Zielsetzung der Kunstgewerbemuseen agierte. Seine gemalten Stoffe sind – genauso wie die unzähliger anderer – fester Bestandteil der Mustersammlungen gewesen.

Zur Biografie des um 1820 in Danzig geborenen Julius Glinski ist wenig bekannt.³² Belegt ist, dass er ab 1843 als Glasmaler an der eben erst gegründeten Königlichen Glasmalerei in Berlin-Charlottenburg angestellt und in seiner dortigen Funktion an den Erneuerungen der Fenster bedeutender sakraler Bauwerke beteiligt war, z. B. in Aachen, Magdeburg und Naumburg.³³ Dass er sich als junger Maler auch für die Flachornamentik mittelalterlicher Textilien interessierte, ist bezeichnend – er war kein Einzelfall. Im Gegenteil, auch das folgende Beispiel belegt, welche Bedeutung die textile Ornamentik für andere Gewerbe spielte.

Eine – im Vergleich zu Julius Glinski – bekanntere Figur ist die des belgischen Malers Jules Helbig (1821–1906), dessen *reproductions peintes* heute im Kunstgewerbemuseum Berlin aufbewahrt werden. Anne Boonen hat 2005 einen Katalog seiner Kopien publiziert, worin sie auch auf die engen Kontakte Helbigs zu Protagonisten im Umfeld der Museen aufmerksam macht.³⁴

Jules Helbig stilisiert die mittelalterlichen Gewebemuster in seinen Malereien. Diese «nüchterne» Umsetzung der textilen Ornamente korrespondiert mit Helbigs hauptsächlichem Betätigungsfeld, der Wandmalerei. Sein Schaffen war auf die Wiederbelebung mittelalterlicher Ornamente im Dienste seiner streng katholischen Ideologie ausgerichtet. Helbig setzte sich Zeit seines Lebens engagiert für die Erneuerung kirchlicher Wandmalereien ein und war an vielen Kampagnen, vor allem in seiner Heimatstadt Lüttich, beteiligt. Dass er sich gleichzeitig mit dem Kopieren von Stoffen beschäftigte,

31 Jakob von Falke: «Unternehmungen», in: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, Nürnberg: Verlag der artistisch-literarischen Anstalt des germanischen Museums 1855, Sp. 157–158.

32 Vgl. Ulrich Thieme/Fred. C. Willis (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 14, Leipzig: E. A. Seemann 1921, S. 256.

33 Vgl. ebd. Die Königliche Glasmalerei in Berlin-Charlottenburg existierte von 1843 bis 1905. Vgl. Martin Frank: «Das Königliche Glasmalerei-Institut in Berlin-Charlottenburg (1843–1905)», in: *Das Münster* 62 (2009) 2, S. 100–110.

34 Vgl. Anne Boonen: «Les reproductions peintes des tissus médiévaux par Jules Helbig (1821–1906): Formation d'une collection catalogue», in: *Gentse Bijdragen tot de Interieursgeschiedenis* (2005) 35, S. 63–131.

belegen die in Berlin und Lüttich erhaltenen Stoffkopien,³⁵ was wie bei Glinski wenig überraschend ist. Die mittelalterlichen Webornamente waren vielseitig einsetzbar, im Bereich der Wandmalereien konnten sie als Inspiration beziehungsweise als direkte Vorbilder dienen. So war ein intensives Studium des mittelalterlichen Formenrepertoires, wofür die textilen Muster einen unerschöpflichen Fundus bereithielten, Voraussetzung für Helbigs Schaffen als Wandmaler.

Eine weitere gängige Form des praktischen Umgangs mit Gewebefragmenten war, sie auf Karton zu kleben oder zu nähen und ihr Muster maltechnisch zu ergänzen. Ein unvollständiger – und damit im Sinne der institutionellen Zielsetzung weniger nützlicher – Musterrapport konnte auf diese Weise vervollständigt werden. Ein solches Zeugnis musealer Praxis an den kunstgewerblichen Museen stand am Beginn dieser Ausführungen. Die beeindruckend minutiösen Ergänzungen von Stoffen begegnen einem wie die beschriebenen Stoffkopien als fester Bestandteil der musealen Textilsammlungen. Paul Schulze (1854–1926), von 1883 bis 1926 Konservator der Königlichen Textilsammlung in Krefeld, die zur Weberei-, Färberei- und Appreturschule der Stadt gehörte (heute: Deutsches Textilmuseum), ist ein prominenter Vertreter. In zahlreichen Sammlungen haben sich die gemalten und maltechnisch ergänzten Stoffe des Krefelder Konservators erhalten. Daneben stehen unzählige weitere Maler_innen und Zeichner_innen, die sich für die Textilsammlungen der Kunstgewerbemuseen engagierten. Mitunter beschäftigten die Museen auch Mitarbeiter_innen, die diese Aufgaben an den eigenen Beständen übernahmen, wie die Schwestern Blanche (1850–1950) und Ada Hunter (Lebensdaten unbekannt) am South Kensington Museum in London.³⁶

Fazit

Die «Stoffzimmer» kunstgewerblicher Museen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie die gemalten Kopien historischer Gewebe und maltechnisch ergänzten Textilfragmente lassen beispielhaft nachvollziehen, wie mit den Textilsammlungen praktisch umgegangen wurde. Daneben stehen hier unerwähnt gebliebene Montagesysteme, die gleichermassen die museale Praxis prägten. Solche bis heute erhaltenen Objekte bilden die Basis des hier vorgestellten Dissertationsprojektes. Ihre Untersuchung gibt Einblick in die Frühzeit kunstgewerblicher Museen, einen in der historischen Museumsforschung bisher wenig beachteten Untersuchungsgegenstand. Dabei bieten ihre Depots neben den herausragenden Sammlungen angewandter Kunst eine grosse Bandbreite anschaulichen Materials zu ihrer Entstehungs- und Blütezeit, genauso wie in den institutionseigenen Archiven die rege Beschäftigung mit ausstellungstechnischen und konservatorischen Fragestellungen nachvollziehbar wird. Das hier beschriebene Dissertationsprojekt möchte also einerseits einen Beitrag zur Geschichte

35 Vgl. ebd. Das Leben und Wirken Jules Helbigs ist ausserdem nachzulesen in Anna Bergmans: «Der Maler Jules Helbig (1821–1906), ein Grenzgänger zwischen Rhein und Maas», in: Wolfgang Cortjaens/Jan de Maeyer/Tom Verschaffel (Hg.): *Historism and Cultural Identity in the Rhine-Meuse Region: Tensions between Nationalism and Regionalism in the Nineteenth Century*, Leuven: Leuven University Press 2009, S. 380–393.

36 «From the 1890s to the 1900s, Blanche F. Hunter and her sister Ada worked for the Museum producing watercolour copies of textile patterns (expanded from small fabric fragments) [...]» Victoria and Albert Museum: «Adoration of the Eternal Father», auf: <http://collections.vam.ac.uk/item/O742731/adoration-of-the-eternal-father-drawing-hunter-blanche-f/> (letzter Zugriff: 24. April 2017).

der Kunstgewerbemuseen und ihrer musealen Praxis anhand der reichen Gewebesammlungen leisten und in einem weiteren Schritt darlegen, welchen Beitrag die Kunstgewerbemuseen zur Entwicklung der Textilkonservierung als heute etablierte Disziplin leisteten.

Die «Seele der Nationalsee»? Zur politischen Dimension von Eichendorff- Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert

In kaum missverständlicher Parodie hat sich Joseph von Eichendorff in seinem wohl bekanntesten Werk *Aus dem Leben eines Taugenichts* über die seinerzeit in die Mode gekommene ›Nationalisierung‹ von Volksliedern lustig gemacht. In der Novelle begleitet der Protagonist eine vornehme Gesellschaft bei einem Bootsausflug, als es «auf einmal der andern lustigen Dicken von meinen zwei Damen» einfällt,

ich sollte ihr während der Fahrt eins singen. Geschwind dreht sich ein sehr zierlicher, junger Herr mit einer Brille auf der Nase, der neben ihr saß, zu ihr herum, küßt ihr sanft die Hand und sagt: «Ich danke Ihnen für den sinnigen Einfall! ein Volkslied, gesungen vom Volk in freiem Feld und Wald, ist ein Alpenröslein auf der Alpe selbst – die Wunderhörner sind nur Herbarien –, ist die Seele der Nationalsee.»¹

So erscheint es etwas ironisch, wenn Eichendorff in dieser Szene seine eigene Rezeptionsgeschichte vorwegnimmt.² Bereits im 19. Jahrhundert wird der Autor als besonders national verstanden, als Verkörperung eines numinosen ›Deutschen‹. Entscheidende Aspekte dabei sind ebenfalls in der *Taugenichts*-Szene enthalten: einerseits die Vorstellung von einem authentischen, zuweilen naiven ›Volk‹, mit dem der Adlige Eichendorff unmittelbar verbunden sei und andererseits – und dieser Aspekt bietet für folgende Überlegungen Anlass – der Gesang. Noch älter als die Wahrnehmung von Eichendorffs Werk als besonders deutsch ist der Allgemeinplatz, seine Gedichte als ›Lieder‹

1 Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in: Ansgar Hillach (Hg.): *Romane, Erzählungen* (= Joseph von Eichendorff: Werke 2), München: Winkler 1970, S. 565–573, hier S. 572.

2 Zur Eichendorff-Rezeption existiert inzwischen eine Fülle von Forschungsliteratur, wovon hier nur die Überblicksdarstellungen genannt seien: Martin Hollender: *Die politische und ideologische Vereinnahmung Joseph von Eichendorffs: Einhundert Jahre Rezeptionsgeschichte in der Publizistik (1888–1988)* (= Europäische Hochschulschriften: Deutsche Sprache und Literatur), Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997; Günter Niggel: «Einleitung», in: ders./Irmgard Niggel (Hg.): *Joseph von Eichendorff im Urteil seiner Zeit* (= Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Historisch-kritische Ausgabe 18), Stuttgart: Kohlhammer 1975, S. ix–xxxvi; Eberhard Lämmert: «Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland», in: Herbert Singer/Benno v. Wiese (Hg.): *Festschrift für Richard Alewyn*, Köln u. Graz: Böhlau 1967, S. 346–378, hier S. 348. Speziell zur musikalischen Rezeption vgl. Irmgard Scheitler: «... aber den lieben Eichendorff haben wir gesungen: Beobachtungen zur musikalischen Rezeption von Eichendorffs Lyrik», in: *Aurora* 44 (1984), S. 100–123.

aufzufassen, die sich geradezu zum Singen aufdrängen. Dazu hat nicht zuletzt der Autor selbst reichlich beigetragen, indem er einige seiner bekanntesten Gedichte in seinen Prosa-Erzählungen als diegetische, das heisst von Figuren in der Handlung vorgetragene Gesänge integrierte.

Die Anbindung Eichendorffs an das ›Deutsche‹ hatte nicht zuletzt mit der Nähe seiner Lyrik zum Volkslied zu tun. Diese war keineswegs allein ein Konstrukt seiner späteren Rezeption: Wie viele andere Autorinnen und Autoren der deutschen Romantik orientierte sich Eichendorff – trotz seiner oben beobachteten ironischen Distanz – am damals verklärten Vorbild des Volkslieds. Zeitgenössische Komponisten unterstrichen diese Verbindung weiter, indem sie seinen Texten volksliedhafte Melodien unterlegten und es, im Fall von «In einem kühlen Grunde» bzw. «Das zerbrochene Ringlein», sogar fertig brachten, ein Eichendorff-Gedicht als anonymisiertes ›Volkslied‹ zirkulieren zu lassen.³ Neben diesem Beispiel hält sich vor allem eine Vertonung des Gedichts «Der frohe Wandersmann» bzw. «Wem Gott will rechte Gunst erweisen»⁴ – ursprünglich im *Taugenichts* von der Titelfigur gesungen – noch heute in den Repertoires von volkstümlichen Ensembles. Besonders illustrativ ist ein Musikclip von 1974, in dem der Schlagersänger Heino letzteres Lied singt: Der Schauplatz ist ein Dorf, in dem die Industrialisierung so gut wie keine Spur hinterlassen hat; der Sänger wird von einem Chor aus blonden Kindern begleitet.⁵

Der Videoclip weist auf eine Konstante hin, die sich durch die ganze musikalische Eichendorff-Rezeption zieht. Dieser Aspekt tritt uns sowohl 1833, als «Der Frohe Wandersmann» vom Schweizer Komponisten Carl Theodor Fröhlich vertont wurde, als auch in der Interpretation von Heino in eher harmloser Form entgegen; eine politische Aussage wird nicht explizit gemacht, sie liesse sich aber daraus ableiten. Während des frühen 20. Jahrhunderts erfuhr die ›Nationalisierung‹ Eichendorffs in der Musik eine erhebliche Zuspitzung. Die bekannteste Eichendorff-Vertonung dieser Zeit ist beispielhaft hierfür. Für seine 1921/22 entstandene monumentale Kantate, in die insgesamt 23 Gedichte integriert sind, wählte Hans Pfitzner einen Titel, der Eichendorffs parodistische Formel ›Seele der Nationalseele‹ verblüffend nahe kommt – hier aber wohlgermerkt ohne jegliche Spur von Ironie: *Von deutscher Seele*.⁶ Bis heute wird gelegentlich versucht, die politische – um nicht zu sagen anklägerische – Dimension des Werks herunterzuspielen, die im Titel, aber auch in Abschnitten wie «Der

3 1814 von Friedrich Glück vertont. Otto Elben hält 1855 in seiner Abhandlung *Der volkstümliche deutsche Männergesang* fest: «Das Volkslied hat keinen Verfasser, keinen Komponisten; wenigstens kennt man ihn nicht: [...] wie viele wissen, daß das Lied: ›In einem kühlen Grunde‹ von Eichendorff gedichtet und von dem württembergischen Pfarrer Glück komponiert ist?» Otto Elben: *Der volkstümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine nationale Bedeutung*, Tübingen: Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung 1855, S. 242, zit. nach: Günter Niggel/Irmgard Niggel (Hg.): *Joseph von Eichendorff im Urteil seiner Zeit* (= Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Historisch-kritische Ausgabe 18), Stuttgart: Kohlhammer 1975, S. 1302.

4 1833 von Carl Theodor Fröhlich vertont.

5 Das Video findet sich auf einschlägigen Online-Plattformen, z. B. <https://www.youtube.com/watch?v=ORPVcrEC-XQ> (letzter Zugriff: 1. August 2017).

6 Zu *Von deutscher Seele* vgl. Robert Braunmüller: «Deutsche Seelen: Pfitzners Kantate und die Eichendorff-Rezeption», in: *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft: Neue Folge* 66 (2006), S. 14–29; John Williamson: «Some Implications and Problems of Stylistic Modernism in a Romantic Cantata», in: *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Neue Folge* 66 (2006), S. 30–45; ders.: *The Music of Hans Pfitzner*, Oxford: Clarendon Press 1992, S. 39–41, 255–277; Rudolf Stephan: «Hans Pfitzners Eichendorff-Kantate *Von deutscher Seele*», in: *Aurora* 48 (1988), S. 119–130. Zur Problematik der Pfitzner-Forschung und ihrer Einschätzung seiner politischen Rolle vgl. Hans R. Vaget: *Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006, S. 203–221.

Friedensbote» greifbar wird.⁷ Es ist reichlich dokumentiert, wie Pfitzners Zeitgenossen das Werk kaum anders denn emphatisch national, ja geradezu chauvinistisch verstanden haben. Der Dirigent Peter Raabe etwa, der das Werk demonstrativ in Aachen aufführte, als die Stadt nach dem Ersten Weltkrieg unter französisch-belgischer Besatzung stand, kommentierte enthusiastisch:

[W]er aber Ihre Kantate gehört hat, der weiß, was deutsch ist, oder was deutsch sein kann und deutsch sein soll! So gibt Ihr Geist und Ihr Gemüt uns allen die Hoffnung, daß es doch noch einmal anders werden wird, denn der Gott, der Eichendorff und Pfitzner werden ließ, der wollte keine Knechte!⁸

Während der Zwischenkriegszeit manifestierte sich in *Von deutscher Seele* ein Ressentiment-beladenes nationales Ideal, eine Antithese zur eigentlichen Lage des Deutschen Reichs während der Weimarer Republik. Dieser betont nationalkonservative Grundzug fiel auch Pfitzners Verleger auf, der den Komponisten anflehte, doch bitte einen weniger «aggressive[n]» Titel zu setzen.⁹ Pfitzner selbst erklärte seinen Titel 1924 mit einer Reihe von Klischees über den deutschen Nationalcharakter:

Ich habe ihn [den Titel; ST] gewählt, weil ich keinen besseren und zusammenfassenderen Ausdruck fand für das, was aus diesen Gedichten an Nachdenklichem, Übermütigem, Tieferstem, Zartem, Kräftigem und Heldischem der deutschen Seele spricht.¹⁰

Pfitzner steht keineswegs alleine da, wenn er Eichendorffs – vielfach betont unpolitische – Gedichte auf diese Art begreift. Vielmehr stand er mitten im Kontext einer Eichendorff-Rezeption, die bereits erheblich von einer nationalkonservativen Auslegung des Autors geprägt war. Als besonders deutsch wurde Eichendorff bereits von Autoren wie Theodor Fontane oder später Thomas Mann verstanden, um zwei prominente Beispiele zu nennen.¹¹ Gerade letzterer, der Eichendorff als zentrale Figur in seine *Betrachtungen eines Unpolitischen* aufnahm, führt mustergültig vor, wie sich nationalkonservative Denker

7 Dies geschieht nicht nur in den Reihen der Pfitzner-Gesellschaft, sondern beispielsweise auch im Programmheft, als die Kantate 2007 von Ingo Metzmacher und dem Deutschen Sinfonieorchester aufgeführt wurde: Habakuk Traber: «Von deutscher Seele: Zum Werk», in: [Programmheft] *Hans Pfitzner: Von deutscher Seele*, 3./4. Oktober 2007, Philharmonie Berlin [unpag.].

8 Peter Raabe an Hans Pfitzner, 2. März 1923, zit. nach Walter Abendroth: *Hans Pfitzner*, München: Langen/Müller 1935, S. 252.

9 Otto Fürstner an Hans Pfitzner, 16. Juni 1921, zit. nach Hans Pfitzner: *Briefe*, hg. von Bernhard Adamy, Tutzing: Hans Schneider 1991, Bd. 2, S. 281 (Kommentar zu Brief 293).

10 Pfitzner in einem Einführungstext von 1924, zit. nach Hans Pfitzner: *Sämtliche Schriften*, hg. von Bernhard Adamy, Tutzing: Hans Schneider 1987, Bd. 4, S. 448.

11 Laut Fontane sei der *Taugenichts* «nicht mehr und nicht weniger als eine Verkörperung des deutschen Gemüts, [...] nicht eines Standes bloß, sondern einer ganzen Nation. Kein andres Volk hat ein solch Buch.» Theodor Fontane an Paul Heyse, 1857, zit. nach Gunnar Och: «Der *Taugenichts* und seine Leser: Anmerkungen zur Rezeption eines Kultbuchs», in: Anne Bohnenkamp/Ursula Regener (Hg.): *Eichendorff wieder finden: Joseph von Eichendorff 1788–1857* (= Aurora: Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 67/68), Frankfurt a. M.: Frankfurter Goethe-Museum 2007, S. 86–95, hier S. 91. Mann widmete der Erzählung 1916 einen Aufsatz, in dem er den *Taugenichts* beschrieb als «überzeugend und exemplarisch deutsch, und obgleich sein Format so bescheiden ist, möchte man ausrufen: wahrhaftig der deutsche Mensch!» Thomas Mann: «Der *Taugenichts*», in: ders.: *Essays II: 1914–1926*, hg. von Hermann Kurzke (= Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 15), Frankfurt a. M.: S. Fischer 2002, S. 151–170, hier S. 158. Etwa die Hälfte des Aufsatzes wurde 1918 in die *Betrachtungen eines Unpolitischen* aufgenommen.

die vermeintliche Freiheit von einer als korrumpierend angesehenen Politisierung auf die Fahne schrieben: Deutsch sein hiess, von Politik «nichts zu wissen», was letztlich die Ablehnung der Demokratisierung zur Konsequenz hatte. Nicht trotz, sondern *weil* seine Werke weitgehend unpolitisch gehalten waren, bot sich Eichendorff für eine derartige Programmatik an.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Eichendorff-Rezeption weitgehend institutionalisiert, indem 1908 eine Historisch-Kritische Ausgabe erschien, 1913 die Deutsche Eichendorff-Gesellschaft (1917 Deutscher Eichendorff-Bund) und 1931 die Deutsche Eichendorff-Stiftung gegründet wurden, die alle eine publizistische Tätigkeit entfalteten: Neben der neuen Ausgabe erschienen 1910–1930 der *Eichendorff-Kalender*, 1918–1961 *Der Wächter* und 1929–1943 *Aurora – Ein romantischer Almanach* (die Eichendorff-Stiftung eröffnete 1935 zusätzlich das Eichendorff-Museum in Neisse). Obzwar vornehmlich regionalen Charakters, übten diese Gruppierungen nicht nur einen verhältnismässig grossen Einfluss auf die Eichendorff-Rezeption aus, sondern beteiligten sich auch am akademischen Diskurs. Spätestens nach dem Ersten Weltkrieg war es eine Selbstverständlichkeit, in Eichendorff eine nationale Identität verkörpert zu sehen, die in einem denkbar grossen Kontrast zu Demokratisierung, Liberalisierung, ja zur ganzen Aufklärung und «Rationalisierung» im Allgemeinen stand. Vielzitiert ist das Vorwort zur Gesamtausgabe, in dem Eichendorff der «deutscheste der deutschen Dichter»¹² genannt wird, aber eingebunden war dieser Gedanke in aller Regel in ein umfassendes kulturelles und politisches Programm, dem auch die publizistischen Organe der genannten Institutionen verpflichtet waren.

Diese politisierte Eichendorff-Rezeption konnte ab 1933 ohne grössere Hürden mit dem Nationalsozialismus verknüpft werden. *Dass* Eichendorff und der Nationalsozialismus bestens zusammenpassten, war eine Grundannahme; uneinig war man sich höchstens über die Frage, *wie* genau eine politisch konforme Eichendorff-Rezeption auszusehen hätte. In diesem Kontext findet sich eine Quelle, die eine Perspektive auf die Eichendorff-Vertonungen des schweizerischen Komponisten Othmar Schoeck bietet. Sein Biograf und langjähriger Vertrauter Hans Corrodi schrieb anlässlich Eichendorffs 150. Geburtstag 1938 eine Zeitungsnotiz, die er mehreren deutschen Zeitungen unterbreitete – drei davon waren Organe der NSDAP. Corrodi schliesst seinen Text, indem er sinniert:

Vielleicht hat Schoeck in seinen Eichendorffliedern sein Letztes, Lauterstes, Eigenstes und Deutschestes gegeben. In ihnen findet er immer wieder den Weg zur Schlichtheit des Volkstones zurück, zur Herzenseinfalt – bei höchster Differenziertheit –, zum Urklang deutschen Wesens.¹³

Was Corrodi versucht, ist offensichtlich. Er will Othmar Schoeck an die in Deutschland vorherrschende, nationalistisch geprägte Eichendorff-Rezeption anschliessen. Davon ausgehend lässt sich fragen, ob und wie Schoecks Eichendorff-Vertonungen in politischer Hinsicht zu verstehen sind. Von seiner intensiven Beschäftigung mit dem

12 Einleitung von Wilhelm Kosch, 1921: «Eichendorff ist nicht nur der populärste, sondern auch der deutscheste der deutschen Dichter. In ihm spiegelt sich der alte Geist des deutschen Volkes am reinsten wider; deutsches Glauben, Hoffen und Lieben, das deutsche Gemüt, der aufrechte Mannesstolz, die innige deutsche Naturfreude, Kindlichkeit, Sehnsucht.» Wilhelm Kosch: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Historisch-kritische Ausgabe* I, 1, 1921, S. viii, zit. nach Eberhard Lämmert: «Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland», in: Herbert Singer/Benno v. Wiese (Hg.): *Festschrift für Richard Alewyn*, Köln u. Graz: Böhlau 1967, S. 346–378, hier S. 348.

13 Hans Corrodi: «Eine Eichendorff-Oper», in: *Völkischer Beobachter*, 10. März 1938.

Autor stechen besonders zwei Werke heraus, die während der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft entstanden.

Die *Kantate* von 1934 gilt nicht nur als eines der wenigen dezidiert politischen Werke in Schoecks Œuvre, sie kann durchaus auch mit Pfitzners Eichendorff-Kantate verglichen werden. Überspitzt ausgedrückt: Schoeck hätte seine Kantate ohne weiteres ‚Von Schweizer Seele‘ nennen können. Anscheinend auf die politischen Umwälzungen der frühen dreissiger Jahre Bezug nehmend, erzählt Schoecks Textzusammenstellung von der Suche nach dem «sichre[n] Halt»,¹⁴ wie es im ersten Abschnitt heisst. Anders als in Pfitzners *Von deutscher Seele* spielt Schoeck mit den gewählten Gedichten auch explizit mit Feindbildern. Auf der einen Seite steht *Der neue Rattenfänger*, ein Chorsatz, in dem eine bedrohliche Menge ein politisches Programm der ‚Gleichmacherei‘ (Nivellierung) verlautbart, gepaart mit «Vaterländerei».¹⁵ Auf der anderen Seite parodiert Schoeck mit dem *Ratskollegium* eine Institution, die in ihrer eigenen Bürokratie gefangen ist.¹⁶ Damit zielt Schoeck einerseits auf die neu aufkommenden politischen Avantgarden von Kommunismus und Faschismus, andererseits auf das Feindbild der Antidemokraten, auf den «Parlamentarismus».¹⁷

Das positive Gegenstück zu diesen karikierten politischen Feindbildern findet sich in einem Abschnitt, den Schoeck mit «Vision» betitelt. In diesem Auszug aus dem längeren Eichendorff-Gedicht «Nachtfeier» wird der Rütlichswur beschrieben, der Gründungsmythos der Schweiz schlechthin. Mit seinen musikalischen Mitteln schafft Schoeck eine religiös anmutende Atmosphäre, die zu den derben Karikaturen der vorangegangenen Abschnitte einen starken Kontrast bildet:

Tag und Regung war entflohen,
Über'n See nur kam Geläute
Durch die monderhellte Weite,
Und rings brannten auf den hohen
Alpen still die bleichen Lohen,
Ew'ge Wächter echter Weihe,
Als, erhoben vom Verderben
Und vom Jammer, da die dreie
Einsam traten in das Freie,
Frei zu leben und zu sterben.¹⁸

14 Das Werk beginnt mit dem «Motto»: «Wo ist der sichre Halt? / So ferne, was wir sollen, / So dunkel, was wir wollen, / Faßt alle die Gewalt.» Joseph von Eichendorff: *Gedichte: Erster Teil*, hg. von Harry Fröhlich u. Ursula Regener (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Historisch-kritische Ausgabe* 1/1), Stuttgart: Kohlhammer 1993, S. 123.

15 «[...] Was! wir gering? Ihr vornehm, reich? / Planierend schwirrt die Schere, / Seid Lumps wie wir, / So sind wir gleich, / Hübsch breit wird die Misere! / Das alte Lied, das spiel ich neu, / Da tanzen alle Leute, / Das ist die Vaterländerei, / O Herr, mach uns gescheute!» Ebd., S. 177.

16 «Hochweiser Rath, geehrte Kollegen! / Bevor wir uns heute aufs Rathen legen, / Bitt' ich, erst reiflich zu erwägen, / Ob wir vielleicht, um Zeit zu gewinnen, / Heut sogleich mit dem Raten beginnen, / Oder ob wir erst proponieren müssen, / Was uns versammelt und was wir alle wissen? – / Ich muß pflichtgemäß voranschicken hierbei, / Daß die Art der Geschäfte zweierlei sei [...] [...] More solito hier, und dort ad acta, / Die Diener rennen, man flucht, verpackt da, / Der Staat floriert und bleibt im Takt da [...]» Ebd., S. 83.

17 Hans Corrodi nennt in merklich geladenem Vokabular «Parteizegänke», «lächerliche politische Krähwinkellei» und «Parlamentarismus». Hans Corrodi: *Othmar Schoeck: Eine Monographie* (= Die Schweiz im deutschen Geistesleben: Illustrierte Reihe 15), Frauenfeld u. Leipzig: Huber 1936, S. 271, 273, resp. 272.

18 Dritte Strophe von «Nachtfeier», 1810 datiert: Joseph von Eichendorff: *Gedichte: Erster Teil*, hg. von Harry Fröhlich u. Ursula Regener (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Historisch-kritische Ausgabe* 1/1), Stuttgart: Kohlhammer 1993, S. 139–40.

Aus heutiger Sicht mag Schoecks *Kantate* in ihrer Summe etwas rätselhaft erscheinen. Zuerst wird «Vaterländerei» angeprangert, dann wird einer der bekanntesten nationalen Mythen der Schweiz religiös überhöht; Kommunismus und Faschismus stehen in Abrede, aber ebenso, wie es scheint, die Demokratie.¹⁹

Schoeck stand mit solchen Ansichten in der politischen Landschaft der Schweiz der 1930er-Jahre jedoch keineswegs alleine da. Die sogenannte geistige Landesverteidigung, die in dieser Zeit ihren Anfang nahm, wies ähnliche Ambivalenzen auf.²⁰ Die unter dieser Bezeichnung betriebene Politik war zwar in erster Linie auf Abgrenzung gegen äussere Bedrohungen gerichtet – «Faschismus» ebenso wie «Bolschewismus» –, schloss aber eigene autoritäre und antidemokratische Züge mit ein. Während man sich im linken Spektrum vielfach auf die Schweiz des 19. Jahrhunderts und deren demokratische Tradition berief, war die Beschwörung von weiter zurückliegenden nationalen Mythen weitaus konsensfähiger. Mit der Besinnung auf eine vordemokratische, aber dennoch «freie» Schweiz weist Schoeck auch Berührungspunkte mit einem der schillerndsten politischen Vordenker der geistigen Landesverteidigung auf, Gonzague de Reynold, dessen Romantisierung des *Ancien Régime* und Förderung eines Ständestaats zwar nie breiten Anklang fanden, aber geteilt wurden, etwa von Bundesrat Philipp Etter, dem politischen Vater der geistigen Landesverteidigung, oder später von General Guisan, der während des Kriegs die Schweizer Armee führte.²¹

Der Blick auf *Kantate* kann dabei helfen, Schoecks wohl ambitionierteste Eichendorff-Vertonung zu verstehen: seine Oper nach der Erzählung *Das Schloss Dürande*. Dem Werk haftet der Ruf einer politischen Belastung an, wobei zum Teil diffus bleibt, worin diese genau besteht. Die Oper bildet zweifellos den Höhepunkt von Schoecks langjährigen Beziehungen zum nationalsozialistischen Deutschland und erlebte 1943, inmitten des Zweiten Weltkriegs, eine feierliche Uraufführung an der repräsentativsten Opernbühne Deutschlands, der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Ein Erfolg wurde das Werk freilich nicht, stattdessen verschwand es nach zwei kurzen Aufführungsserien in Zürich ganz von den Spielplänen. Möglicherweise, so mutmassen Schoecks Biografen bis heute, aus politischen Gründen.²²

19 Entsprechend unschlussig fällt die Sekundärliteratur aus, wohl nicht zuletzt deshalb, weil bereits Hans Corrodi in einer frühen Auflage seiner Schoeck-Biografie das Werk als anti-demokratisch auslegte, in einer späteren Auflage aber als Auseinandersetzung mit den «Zeitereignissen», namentlich der «Frontenbewegung», d. h. den schweizerischen Nationalsozialisten. Hans Corrodi: *Othmar Schoeck: Bild eines Schaffens*, Zürich: Huber 1956, S. 222.

20 Eine umfassende Darstellung steht noch aus; nützliche Ansätze finden sich bei Ursula Amrein: «*Los von Berlin!*»: *Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das «Dritte Reich»*, Zürich: Chronos 2004, S. 25–197; Philipp Sarasin: «Metaphern der Ambivalenz: Philipp Etters «Reden an das Schweizervolk» von 1939 und die Politik der Schweiz im Zweiten Weltkrieg», in: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 177–190; Hans-Ulrich Jost/Kurt Imhof: ««Geistige Landesverteidigung»: Helvetischer Totalitarismus oder antitotalitärer Basiskompromiss? Ein Streitgespräch», in: Schweizerisches Landesmuseum (Hg.): *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998: Bildentwürfe einer Nation*, Zürich: Chronos 1998, S. 364–379; Josef Mooser: «Die «Geistige Landesverteidigung» in den 1930er Jahren: Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 47 (1997) 4, S. 685–708.

21 Vgl. Urs Altermatt/Martin Pfister: «Gonzague de Reynold: Gegen Rassenantisemitismus und gegen die Juden», in: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte* 92 (1998), S. 91–106; Aram Mattioli: *Zwischen Demokratie und totalitärer Diktatur: Gonzague de Reynold und die Tradition der autoritären Rechten in der Schweiz*, Zürich: Orell Füssli 1994.

22 Vgl. etwa die Darstellungen bei Beat A. Föllmi: *Othmar Schoeck ou le maître du lied* (= *Mélophiles* 27), Genève: Papillon 2013; Chris Walton: ««Von Blut rein und gut»: Hermann Burte und *Das Schloss Dürande*», in: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen: Essays über Alban Berg, Ferruccio Busoni, Hermann Hesse, James Joyce, Thomas Mann, Max Reger, Igor Strawinsky und andere*, Winterthur: Amadeus 2002, S. 135–161.

Neben dem solchermassen ‹belasteten› Kontext der Aufführung scheint vor allem das Libretto problematisch. Schoeck wandte sich dafür an Hermann Burte, einen deutschen Dichter, der seinerzeit als Lyriker, Mundartdichter und Bühnenautor bekannt war. Er engagierte sich auch stark als politischer Autor, welcher den völkischen und deutschnationalen Kreisen nahestand und nach 1933 propagandistisch tätig wurde.²³ Laut Chris Walton, einem Biografen von Schoeck, hat Burte in seiner Adaption von Eichendorffs Vorlage ganz im Sinne einer nationalsozialistischen Ideologie ausgelegt. Dafür spreche etwa das Vokabular wie auch vielsagende Hinweise etwa auf ‹reines Blut›. Im Zentrum steht jedoch ein explizit politisches Thema, das auch in der Vorlage behandelt wird.²⁴

Die Novelle erzählt nämlich die Geschichte einer Liebesbeziehung, die von der Französischen Revolution ins Tragische gewendet wird: Gabriele, eine Försterstochter, die in (der erfundenen Ortschaft) Dürande, das in der Provence liegen soll, lebt, verliebt sich in einen Unbekannten, der, so stellt es sich bald heraus, der junge Graf von Dürande ist. Renald, der Bruder von Gabriele, ahnt hinter der heimlichen Beziehung jedoch nur das Schlimmste. Eine Konfrontation zwischen dem Bruder und dem Grafen, seinem Dienstherrn, spitzt den anbahnenden Konflikt so zu, dass Renald im Zuge der Revolution das Schloss Dürande stürmt. In seiner blinden Wut tötet er nicht nur den Grafen, sondern versehentlich auch seine Schwester. Als er über seinen fatalen Irrtum aufgeklärt wird, sprengt er schliesslich sich selbst und das Schloss in die Luft.

Laut Chris Walton wurde die Revolution in Burtes Adaption von Eichendorffs Novelle deutlich an das Feindbild des ‹Bolschewismus› geknüpft, sodass man auch leicht vermuten könnte, die Darstellung der gewaltigen Revolution lege eine Assoziation mit der russischen Oktober- oder der deutschen Novemberrevolution nahe. Dafür sprechen auch einige Indizien: So wird zum Beispiel die Revolution an einer Stelle als ‹die erste Welle der großen roten Flut›²⁵ bezeichnet; ein Volksverhetzer, der die Massen anzettelt, paraphrasiert auch eine bekannte Parole aus dem *Kommunistischen Manifest*: ‹Volk von Paris! Was hast du zu verlieren? / Nur deine Ketten, aber weiter nichts!›²⁶

Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Eichendorff-Rezeption erscheint Waltons Lesart durchaus plausibel. Die nach 1933 einsetzende Rezeption bediente vielfach das Modell von Prophezeiung und Erfüllung: Was Eichendorff und mit ihm die deutsche Romantik erträumt haben, würde vom Nationalsozialismus in die Tat umgesetzt werden. Programmatisch erklärte Rainer Schlösser, eine Schlüsselfigur der nationalsozialistischen Kulturpolitik (und später Präsident der Eichendorff-Stiftung): ‹Eichendorffs Glaube an die kommenden Geschlechter und ihren ehrlichen Kampf ist nicht zuschanden geworden. Im Gegenteil, er hat durch uns Nationalsozialisten seine Bestätigung erst recht gefunden.›²⁷

Einen dankbaren Anschluss boten die Aspekte von Eichendorffs Werken, die sich einer nationalkonservativen Interpretation fügten. *Das Schloss Dürande* wäre als solches Beispiel zu verstehen. Wie so viele seiner Zeitgenossen blickte Eichendorff mit einer relativ konservativen Perspektive auf die Umwälzungen der Französischen Revolution, welche

23 Ausführlicher bei Simeon Thompson: ‹Hermann Burte als ‹Nazi-Dichter›. Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von *Das Schloss Dürande*›, in: Thomas Gartmann/Simeon Thompson (Hg.): ‹Als Schweizer bin ich neutral›, *Schoecks Oper Das Schloss Dürande und ihr Umfeld*, Schliengen: Argus 2018 (in Vorbereitung).

24 Vgl. Chris Walton: ‹‹Von Blut rein und gut›: Hermann Burte und *Das Schloss Dürande*›, in: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen: Essays über Alban Berg, Ferruccio Busoni, Hermann Hesse, James Joyce, Thomas Mann, Max Reger, Igor Strawinsky und andere*, Winterthur: Amadeus 2002, S. 135–161.

25 Hermann Burte/Othmar Schoeck: *Das Schloss Dürande*, Wien: Universal-Edition 1943, S. 67.

26 Ebd., S. 43.

27 Rainer Schlösser: ‹Das einfältige Herz›, in: *Aurora* 5 (1935), S. 3–7, hier S. 7.

die napoleonischen Kriege nach sich zog und somit auch das Ende vom nachträglich verklärten Deutschen Reich. Die Erzählung lässt sich auch als Darstellung dieses tiefen Einschnitts verstehen: Eine altbewährte, allerdings auch schwächelnde Ordnung wird gestürzt; die Ideale der Aufklärung, denen auch ein Stück weit Recht gegeben wird, dienen den Revolutionären als blosser Vorwand zur Gewalt.²⁸

Die Tatsache, dass dieser Stoff, wohlverstanden in einer Adaption eines propagandistisch aktiven Autors, auf der repräsentativsten deutschen Opernbühne aufgeführt wurde, legt die Vermutung nahe, die Eichendorff-Rezeption hätte hier in einer stark ideologisierten Form einen neuen Höhepunkt erreicht. Schliesslich galten auch den Nationalsozialisten die Französische Revolution und die Aufklärung oder die sogenannten ‹Ideen von 1789› als ein wichtiges Feindbild, quasi als negativer Referenzpunkt. Goebbels hatte 1933 in Bezug auf die nationalsozialistische ‹Machtübernahme› erklärt: ‹Damit wird das Jahr 1789 aus der Geschichte gestrichen.›²⁹ Überdies liess sich das Feindbild Französische Revolution beliebig mit anderen Feindbildern verknüpfen, etwa mit den Juden – sie wären für die Revolution verantwortlich gewesen und hätten auch von der daraus hervorgegangenen Judenemanzipation profitiert – oder mit dem ‹Bolschewismus›, der letztlich aus den Lehren der Aufklärung hervorgegangen sei.

Im dritten Akt der Oper spitzt sich der Konflikt erheblich zu. Dabei bindet Burte die Handlung viel näher in den historischen Rahmen ein. Renald wird nach der Konfrontation mit dem Grafen politisch radikalisiert. Als die Revolutionäre Renald aus dem Gefängnis befreien, führt er sie mit einem Lied an:

Es geht eine Morgenröte
Über die graue Welt.
Sie mahnt mich: Töte, töte!
Und stoße, was da fällt!³⁰

Von daher ist reichlich Skepsis geboten, wenn Schoecks Apologet Hans Corrodi die Oper als Verurteilung des Nationalsozialismus verstanden wissen wollte.³¹ Noch in seinen Tagebüchern hatte der Biograf die an sich näherliegende Deutung der Revolution als Analogie zum Bolschewismus erörtert, diese Auslegung aber Burte und dem deutschen Publikum zugeordnet – demgegenüber hätte Schoeck mit seiner Auffassung der Revolution als Anspielung auf den Nationalsozialismus seinen eigenen Stoff missverstanden.³² Dass Schoeck bereit war, Eichendorff als Gewährsmann für ein politisches Bekenntnis zu verwenden, beweist schon die *Kantate*. So liegt es durchaus nahe, bei seiner Interpretation des ohnehin politischen Stoffs von *Schloss Dürande* einen ähnlichen Hintergrund

28 Vgl. Helmut Koopmann: ‹Der Zweifel als mörderisches Prinzip und das Raubtier Revolution: Joseph von Eichendorff, Das Schloß Dürande›, in: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter: Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*, Tübingen: Max Niemeyer 1989, S. 143–170; ders.: ‹Eichendorff, Das Schloss Dürande und die Revolution›, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 89 (1970) 2, S. 180–207; Klaus Lindemann: *Eichendorffs Schloss Dürande: Konservative Rezeption der Französischen Revolution: Entstehung, Struktur, Rezeption, Didaktik* (= Modellanalysen Literatur 1), Paderborn u. a.: Schöningh 1980; Meino Naumann: *Fabula docet: Studien zur didaktischen Dimension der Prosa Eichendorffs* (= Aurora-Buchreihe 3), Würzburg: Eichendorff-Gesellschaft 1979, S. 43–71.

29 Zit. nach Wolfgang von Hippel (Hg.): *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit?: Die Französische Revolution im deutschen Urteil von 1789 bis 1945*, München: dtv 1989, S. 344; dort auch weitere Dokumente zur zeitgenössischen Rezeption der Revolution.

30 Hermann Burte/Othmar Schoeck: *Das Schloss Dürande*, Wien: Universal-Edition 1943, S. 69.

31 Vgl. Hans Corrodi: *Othmar Schoeck: Bild eines Schaffens*, Zürich: Huber 1956, S. 297f.

32 Vgl. Hans Corrodi: ‹Erinnerungen an Othmar Schoeck: Tagebücher› (undat. Typoskript, Zentralbibliothek Zürich), S. 956 (18. April 1943).

zu vermuten. Gerade aber die Verknüpfung mit dem älteren Werk eröffnet eine bislang unbeachtete Perspektive: Statt die Oper *entweder* als eine Verurteilung des ‚Bolschewismus‘ oder des ‚Faschismus‘ zu verstehen, lässt sich *Das Schloss Dürande* vor dem Hintergrund der politischen Situation der Schweiz betrachten. Die *Kantate* zeigt deutlich, dass sich Schoecks Ansichten aus dieser Zeit mit dem bürgerlichen Mainstream deckten: ‚Bolschewismus‘ und ‚Faschismus‘ wurden als zwei Seiten derselben unheilvollen Medaille verstanden, die mehr gemeinsam hätten, als ihre Feindschaft vermuten liesse. In diesem Sinne ist *Das Schloss Dürande* als tiefkonservatives Bekenntnis zu verstehen, das sich gegen jede radikale Politik richtet. Überhaupt erscheint darin Politik prinzipiell als Unheil, womit die Oper letztlich unbewusst auch auf Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* rekurriert, ihrerseits ein konservatives und auch nationalistisches Bekenntnis, in dem Eichendorff als unpolitisches Ideal zelebriert wird. Die anti-politische Haltung des *Schloss Dürande* ist besonders in der Behandlung von politischer Musik greifbar: Das oben zitierte Lied Renalds stellt nur eines von mehreren Revolutionsliedern dar, welche die Revolutionäre immer wieder anstimmen; zudem verwendet Schoeck die *Marseillaise* als Orchester-Motiv, das immer wieder bedrohlich aufscheint.

Diese als zerstörerisch gezeigten Kräfte finden ihr eigentliches Gegenstück nicht etwa im *Ancien Régime* oder den – hier ebenfalls vertretenen – Royalisten, sondern in der Protagonistin Gabriele. Als reines Mädchen vom Land verkörpert sie eine Unschuld, die bei ihrem ersten Auftritt musikalisch unterstrichen wird – mit einem Volkslied. Und wieder handelt es sich, wie bei den ersten Eichendorff-Vertonungen aus dem 19. Jahrhundert, um ein artifizielles Volkslied in konstruiert volkstümlicher Vertonung:

Sie stand wohl am Fensterbogen
Und flocht sich traurig ihr Haar,
Der Jäger war fortgezogen,
Der Jäger ihr Liebster war.
Und als der Frühling gekommen,
Die Welt war von Blüten verschneit,
Da hat sie ein Herz sich genommen
Und ging in die grüne Heid'.³³

Trotz regelrecht impressionistischer Begleitung durch das Orchester ist die Gesangsstimme so einfach wie nur möglich gehalten, mit rhythmisch gleichmässigen Schritten durch die Tonleiter oder durch Akkordbrechungen. Damit ordnet Schoeck die «Seele der Nationalseele» eindeutig einer imaginierten Vergangenheit zu, die erst durch eine unheilvolle politische Entwicklung ihr Ende gefunden hätte.

Mit dem *Schloss Dürande* ist der letzte Höhepunkt einer Entwicklung markiert, die die Eichendorff-Rezeption in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts prägte. Die Oper lässt sich nicht nur in Umfang und Anspruch mit Pfitzners *Von deutscher Seele* messen: Beide Werke sind sehr stark dem politischen Kontext ihrer Entstehung verhaftet. Während aber Pfitzner die in Eichendorff manifestierte ‚deutsche Seele‘ zugleich in eine Vergangenheit und in eine Zukunftstoptie projiziert, deren Restauration respektive Erfüllung der Nationalsozialismus für sich beanspruchen konnte, ist die ‚heile Welt‘ bei Schoeck in erster Linie von einer Politisierung bedroht. Wenngleich eine vergleichbare konservative Haltung zuweilen auch von den Nationalsozialisten aufgenommen und vertreten wurde, durfte der Nationalsozialismus selbst aus der Sicht eines zeitgenössischen Schweizer Publikums vor allem als Teil dieser unheilbringenden Politisierung verstanden werden

33 Hermann Burte/Othmar Schoeck: *Das Schloss Dürande*, Wien: Universal-Edition 1943, S. 5.

sein. Die Oper deshalb als regimekritisch, gar als Akt des ‹Widerstands› zu bezeichnen, wäre übertrieben. Doch fügt sich das *Schloss Dürande* der kulturkonservativen, dem Nationalsozialismus gegenüber ambivalenten geistigen Landesverteidigung, wofür auch die Stellungnahme des Germanisten Emil Staiger illustrativ ist: Als Schoeck 1943 der erste Musikpreis der Stadt Zürich überreicht wurde, unterstrich Staiger, wie deutsche Hörer angesichts der Eichendorff-Vertonungen des schweizerischen Komponisten «unbeschreibliches Heimweh» empfinden würden,³⁴ nach einer Lebenswelt also, die in Deutschland der Vergangenheit angehören würde, in der Schweiz aber noch sorgsam bewahrt werde.

34 Emil Staiger: «Othmar Schoeck: Ansprache bei der Verleihung des Musikpreises der Stadt Zürich am 21. November 1943 im Stadthaus», in: ders.: *Musik und Dichtung*, Zürich: Atlantis 1947, S. 99–108, hier S. 107f.

9 Immanuel Brockhaus

Dieser Beitrag setzt sich mit Termini der Erhöhung, Erhabenheit und Stilisierung, kurz Sublimierungsbegriffen in populärer Musik auseinander. Gegenstand des Artikels ist die Bedeutung und Anwendung von Begriffen wie *recognizable*, *signature*, *legendary* und *iconic*. Diskutiert wird, wie diese Begriffe in der Pop- und Rockmusik im Allgemeinen und im Besonderen auf den semantischen Ebenen der enzyklopädischen und journalistischen Distribution verortet sind. Zunächst werden Komponenten der Sublimierung – Verehrung, Idolisierung und Religionisierung – in Pop- und Rockmusik erörtert, um dann auf der Basis von exemplarischen Analysen die Begriffsanwendungen einzugrenzen und genauer zu fassen.

25 Heike Fiedler

Mein Beitrag untersucht die Beziehung zwischen Performance und Schreiben am Beispiel einer Lesung von Christophe Tarkos. Im Mittelpunkt der semiotischen Analyse stehen die Interaktion oder ‚das Dazwischen‘ der Zeichensysteme ‚Körper‘, ‚Geste‘, ‚Tontechnik‘ und ‚Text‘. Ziel der Analyse ist es, das in dieser Interaktion hervorgebrachte Mehr an Bedeutung offenzulegen, welche nicht mehr allein über den Text produziert wird. Dieser für Theater und Performance geläufige Aspekt ist im Falle von Autor_innenlesungen kaum untersucht. Letztendlich trägt die Praxis performender Autor_innen zu einer Erweiterung des Begriffes Schreiben bei.

39 Marc Kilchenmann

Im Werk des amerikanischen Komponisten Ben Johnston (*1926), einem der pointiertesten Vertreter der sogenannten *Extended Just Intonation*, kommt eine Vielzahl von historischen, stilistischen und theoretischen Einflüssen zusammen. Dieser Beitrag diskutiert die Voraussetzungen von Johnstons Musiksprache – unter anderem Harry Partchs *Just Intonation* – und weist auf die vielfältigen, zum Teil unerwarteten Querverbindungen von Johnstons Denken zu Ansätzen anderer Akteure wie Russolo, Carrillo und Wyschnegradsky hin.

53 Philippe Kocher

Dieser Aufsatz thematisiert die Verwendung von Computertechnologie zur Realisation komplexer Tempostrukturen in Instrumentalmusik. Dazu werden Möglichkeiten der technologieunterstützten Kompositions- und Aufführungspraxis diskutiert und musikhistorisch kontextualisiert. Als eigener Beitrag zu dieser Thematik wird ein mathematischer Formalismus zur Berechnung von synchronisierbaren Tempoprogressionen beschrieben. Im Zentrum steht dabei die Frage nach der ästhetischen Signifikanz solcher technologischen und mathematischen Hilfsmittel.

67 Camilla Köhnken

Zeitgenössische Quellen dokumentieren den besonderen Stellenwert, den Franz Liszt und sein Schüler_innenkreis dem rhetorisch ausgefeilten und emotional aufgeladenen Vortrag rezitativer Passagen beimassen. Im Vergleich vielfältig bezeichneter instruktiver Ausgaben massgeblicher Protagonist_innen mit deren auf historischen Aufnahmen dokumentierten Interpretationen lassen sich Gestaltungsstrategien herauskristallisieren, die integraler Bestandteil des Musikdenkens der ‚Neudeutschen Schule‘ waren.

81 Cla Mathieu

Die Dislokation von Bass und Melodie ist eine Konvention des klassischen Gitarrenspiels, die hier anhand von 46 Aufnahmen einer Etüde von Fernando Sor untersucht wird. Dabei kann um 1980 ein Wandel in der Spielpraxis konstatiert werden, bei dem die durchgehende Dislokation zur Stimmendifferenzierung von einem punktuellen Einsatz derselben als Mittel zur Gestaltung expressiver Gesten abgelöst wurde. Überlegungen zu den Ursachen für diesen Wandel und eine Detailstudie ergänzen den Text.

97 Nora Rudolf

Der vorliegende Beitrag ist eine Zusammenfassung des Dissertationsprojekts *Textilsammlungen in Kunstgewerbemuseen – Sammeln, Ausstellen und Bewahren historischer Textilien im 19. Jahrhundert*. Ausgehend von historischen Montagesystemen werden Präsentationsstrategien der Kunstgewerbemuseen in ihrer Blütezeit untersucht. Durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Beständen soll ein Beitrag zur Geschichte der Museen sowie zur Forschungsgeschichte historischer Textilien und ihrer Konservierung geleistet werden.

109 Simeon Thompson

Zwei Aspekte der Rezeption Joseph von Eichendorffs spitzten sich während der Zwischenkriegszeit erheblich zu: Einerseits die Konnotation des Dichters als besonders deutsch und andererseits die Vertonung seiner Werke. Besonders politisch aufgeladen ist Hans Pfitzners Kantate *Von deutscher Seele* sowie Othmar Schoecks *Kantate* und dessen Oper *Das Schloss Dürande*: Die Werke stehen in engem, aber unterschiedlichem Bezug zum breiteren Diskurs um Eichendorff.

9 Immanuel Brockhaus

This paper addresses the aggrandizing terminology of exaltation, elevation and stylization as used in Pop music discourse. Specifically, it scrutinizes the use and meaning of terms such as ‘recognizable’, ‘signature’, ‘legendary’ and ‘iconic’ and discusses how they are employed in Pop and Rock music in general and in encyclopedias and journalism in particular. Following an explication of key aspects of aggrandizement (veneration, idolization, worship) in Pop and Rock, this paper will distinguish and define how the aforementioned terms are applied discursively with reference to generic examples.

25 Heike Fiedler

My contribution examines the relation between performance and writing in a poetry reading by Christophe Tarkos. It offers a semiotic analysis of this reading which focusses specifically on the interaction or ‘In-betweenness’ of the sign systems ‘body’, ‘gesture’, ‘sound technology’ and ‘text’. The aim of this analysis is to demonstrate the importance of this interaction by which surplus meaning beyond what is set down in writing is produced. This ability, so commonly ascribed to theatre and performance, has hardly been investigated with respect to poetry readings. Yet it is precisely through such readings that the idea of ‘writing’ is enlarged.

39 Marc Kilchenmann

In his work, the American composer Ben Johnston (born 1926) – one of the foremost representatives of so-called *Extended Just Intonation* – draws on a wide range of historical, theoretical and stylistic influences. This essay discusses the makings of Johnston’s work, which developed from Harry Partch’s *Just Intonation*, and highlights the oftentimes unexpected connections to concepts of microtonal composers such as Russolo, Carrillo and Wyschnegradsky.

53 Philippe Kocher

This paper addresses the application of computer technology as a means of achieving complex tempo structures in instrumental music. It discusses and historically contextualises possibilities of computer-aided composition and performance practice and proposes a formalism for the calculation of synchronisable tempo progressions as a distinct contribution to this field. Specifically, this paper is concerned with the aesthetic significance of the usage of such technological and mathematical means.

67 Camilla Köhnken

Contemporary sources document the particular value Franz Liszt and his students accorded the rhetorically elaborate and emotionally expressive performance of recitative-like passages. A comparative analysis of instructive editions and textbooks written by proponents of this artistic practice with their own performances as preserved on historical recordings and early piano rolls will help identify the stylistic strategies which formed an integral part of the musical conception of the ‘New German School’.

81 Cla Mathieu

Classical guitar playing frequently implies dislocation of bass and melody, as this paper demonstrates with reference to 46 recordings of an étude by Fernando Sor. However, a noticeable shift in performance practice occurred around 1980 which

saw constant use of dislocation to differentiate between voices being displaced by its selective use to create expressive gestures. This paper offers additional reflections on the underlying causes for this shift as well as a detailed analysis of dislocation as a stylistic device in two recordings of the aforementioned étude.

97 Nora Rudolf

This paper presents a summary of the doctoral dissertation project *Textile Collections in Museums of Applied Arts – Collecting, Exhibiting and Preserving Historical Textiles in the Nineteenth Century*. Based on an analysis of extant historical mountings, the dissertation explains and discusses strategies of textile presentation employed by museums of applied arts during their prime. The objective of this project is to gain insight into the history of both the museums themselves and that of historical textiles and their conservation as objects of study.

109 Simeon Thompson

The German author Joseph von Eichendorff was the subject of many interpretations laced with nationalist discourse, but also of countless musical settings. Both aspects of this reception were closely linked and reached something of an apotheosis between the two World Wars. The works of Hans Pfitzner (*Von deutscher Seele*) and Othmar Schoeck (*Kantate, Das Schloss Dürande*) are especially politically charged, representing contrasting reactions to the broader discourse surrounding Eichendorff.

Immanuel Brockhaus lehrt Popkultur mit Schwerpunkt Musiktechnologie an der HKB. Der Pianist und Komponist forscht im Bereich Sound Studies und Kulturwissenschaften. Seine 2016 angenommene Dissertation *Kultsounds – Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960–2014* erschien 2017 bei transcript.

Heike Fiedler ist Autorin, Übersetzerin und Künstlerin. Sie performt in den Bereichen Text, Ton und Bild und bewegt sich zwischen Improvisation und Komposition. Sie arbeitet mit Echtzeitprojektionen wie modul8 und Ableton live und liest ebenso gerne *unplugged*. Publikationen bei spoken script und miniZoé sowie in zahlreichen Revuen und online-Zeitschriften.

Marc Kilchenmann studierte Fagott (Solistendiplom 1998) und Elementare Musikpädagogik. Er verbindet eine rege Konzertaktivität mit einer Dozentur an der HKB und vielfältigen Tätigkeiten als Komponist, Verleger und Programmgestalter. An der GSA promoviert er mit einer Arbeit zur mikrotonalen Musiksprache Ben Johnstons.

Philippe Kocher studierte Klavier, elektroakustische Musik, Musiktheorie, Komposition und Musikwissenschaft in Zürich, Basel, London und Bern. Er ist Dozent für Musiktheorie und Computermusik an der Zürcher Hochschule der Künste sowie wissenschaftlicher Mitarbeiter am dortigen Institute for Computer Music and Sound Technology (ICST).

Die Pianistin Camilla Köhnken verfolgt seit ihrem Studium u. a. bei Pierre-Laurent Aimard eine weltweit erfolgreiche Konzertkarriere als Solistin und Kammermusikerin. Daneben forscht sie an der HKB zur Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts und promoviert gegenwärtig an der GSA zu den Gestaltungsidealen der Liszt-Tradition.

Cla Mathieu studierte klassische Gitarre an den Musikhochschulen in Basel, Bern und Sion. An der Universität Bern absolvierte er den Master in Research on the Arts und ist aktuell Doktorand an der GSA. Gegenstand seiner Dissertation sind Fragen der Interpretation und Technik im Gitarrenspiel des frühen 20. Jahrhunderts.

Nora Rudolf studierte 2008–2013 Textilkonservierung/-restaurierung an der Abegg-Stiftung, Riggisberg, und schloss 2014 ihren Master in Research on the Arts an der Universität Bern ab. Seit September 2015 ist sie Doktorandin an der GSA und seit 2014 wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Geschichte der textilen Künste (Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern).

Simeon Thompson studierte an der Universität Zürich und schloss sein Doktorat in Germanistik an der Universität Bern ab. Seine Dissertation zu Othmar Schoecks Oper *Das Schloss Dürande* entstand im Rahmen eines SNF-Forschungsprojekts der HKB.

Beiträge der Graduate School of the Arts I (2017)
Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer
und Thomas Gartmann

Redaktion: Cla Mathieu, Christoph
Moor, Bettina Ruchti
Endlektorat: Marcel Behn
Gestaltung: Büro 146
Schrift: Ueli Hofmann
Druck: Ackermanndruck AG, Köniz

© by Graduate School of the Arts und
bei den Autorinnen und Autoren
Bern 2017

ISBN: 978-3-9524098-6-2
ISBN: 978-3-9524098-7-9 (elektronische Version)
ISSN 2571-6328
ISSN 2571-6336 (elektronische Version)
DOI: 10.7892/boris.106069



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0
International Lizenz

Kontakt:
Graduate School of the Arts (GSA)
Muesmattstr. 45
Postfach
3000 Bern 9
Tel. +41 (0)31 631 54 75
info@gsa.unibe.ch
www.gsa.unibe.ch

u^b

b
UNIVERSITÄT
BERN

HKB
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne

