

[Was heisst hier Musik?] — Zum Buch von
Ulrich Mosch: *Musikalisches Hören serieller
Musik. Untersuchungen am Beispiel von
Pierre Boulez' «Marteau sans maître»*

Gerald Bennett

Das Thema von Ulrich Moschs ungemein reichem Buch ist die angebliche Kluft zwischen Hören und Lesen serieller Musik. Es untersucht die Behauptung der wissenschaftlichen Kritik, dass die serielle Musik sich auch dem aufmerksamen Hörer nicht mitteile, aufgrund ihrer Eigenart nicht mitteilen könne, und obwohl Mosch in seiner Arbeit viele Vertreter dieser Meinung zu Wort kommen lässt, verbirgt er erfreulicherweise nie seine Überzeugung, dass sie Unrecht haben. Als Gegenstand der Untersuchung wählt Mosch *Le Marteau sans maître* von Pierre Boulez. Es geht Mosch keineswegs um empirische Tests, die ermitteln sollten, ob der *Marteau* hörend „verstanden“ werden kann, sondern vielmehr um ein Nachdenken über die Bedeutung und das Zustandekommen von musikalischem Zusammenhang, dessen angebliches Fehlen für die Kluft zwischen Hören und Lesen verantwortlich sein soll. Gleich zu Beginn des Buches führt uns Mosch auf 40 Seiten durch faszinierende Analysen zweier Ausschnitte aus dem *Le Marteau sans maître*, um klar zu machen, was unter „serieller Komposition“ zu verstehen ist. Um über „musikalischen Zusammenhang“ zu diskutieren, führt Mosch den Leser anschliessend in zwei andere Gebiete ein. Einmal rekonstruiert er aus den relativ spärlichen schriftlichen Zeugnissen ein Bild von Boulez' Musikbegriff in den frühen 1950er Jahren, und schafft so Kriterien für die technische und ästhetische Untersuchung des Werkes hat. Faszinierend an dieser Diskussion ist, wie gleichsam nebenher der grosse Einfluss von René Leibowitz auf Boulez' musikalisches Denken—ein Einfluss, den Boulez seit 1951 konsequent verneint, oder zumindest herunterspielt—herausgearbeitet wird. Zum zweiten entwickelt Mosch ein komplexes Modell für die (hörende) Wahrnehmung serieller Musik, bei dem die Wahrnehmung nicht als statisches Phänomen, sondern als dynamischer Prozess des Erfahrens und Erlernens dargestellt wird. Schriften von Edmund Husserl zum inneren Zeitbewusstsein, die darauf hinweisen, dass jede Klangfolge als „Zeit-

objekt“ konstituiert werden kann, und die Mechanismen von zeitlicher Speicherung und Antizipation aufzeigen, werden ins Modell einbezogen, wie auch Aspekte der ästhetischen Theorien von Boris de Schloezer, einem nach Ende des Zweiten Weltkrieges schreibenden französischen Philosophen, insbesondere seine Idee, dass „comprendre esthétiquement, c’est refaire, recréer“.

Nach diesen einführenden Kapiteln wird der Leser zum Kernstück von Ulrich Moschs Buch geführt, den fast 100-seitigen Analysen von Ausschnitten aus den Zyklen „L’artisanat furieux“ und „Bourreaux de solitude“ aus *Le Marteau sans maître*. Ich habe den *Marteau* wenige Jahre nach Veröffentlichung der Partitur (hörend und lesend) kennengelernt, und ich setze mich analytisch immer wieder damit auseinander. Ich war dabei, als Lev Koblyakov in seinem russischen Wintermantel ins IRCAM einzog und einem verduztten Pierre Boulez die serielle Ableitung jeder Note der Partitur nachwies. Ich war dann auch ein eifriger Leser von Koblyakovs später erschienenem Buch (*Pierre Boulez. A World of Harmony*, Contemporary Music Studies, Bd. 3, Chur, etc. Harwood 1990) über das Tonmaterial des *Marteau*, obschon sich die Analysen dort fast immer im Aufzeigen der reihentechnischen Operationen, die zum tatsächlich verwendeten Tonmaterial geführt haben, begnügen. (Koblyakovs Leistung soll nicht geschmälert werden. Er verbrachte fünf Jahre in der Sowjetunion der 1970er Jahre mit dem Dechiffrieren der Partitur. Seine Arbeit stellte den ersten analytischen Durchbruch im Umgang mit dem *Marteau* dar.) Umso grösser ist dann meine Bewunderung für die glänzenden Analysen von Ulrich Mosch. Mosch hat Ausschnitte gewählt, für welche umfangreiches Skizzenmaterial in der Paul Sacher-Stiftung vorhanden ist, und seine Analysen strahlen nicht nur die Brillanz des Analytikers sondern auch die Autorität des Komponisten aus. Mosch betont, dass er nicht einfach die serielle Ableitung einzelner Bausteine aufzeigen, sondern vor allem deren „kompositorische Verknüpfung“ erklären will. Die Analysen sind absolut faszinierend, wenn auch nicht immer leicht zu verfolgen. Bei der Darstellung solch komplexer serieller Operationen ist es fast unvermeidbar, dass gelegentlich die Prosa etwas abflacht. Auch fordert zuweilen ein (seltener) typographischer Fehler in den Beispielen die Leserin und den Leser zum aktiven Nachvollzug heraus (beispielsweise S. 225-226, wo das Modell von S. 61 statt dessen Krebsform übernommen worden ist).

Von Lev Koblyakov haben wir gelernt (eigentlich war es seit Erscheinen von Boulez’ *Musikdenken Heute* klar), dass die Einheit der seriellen Ordnung der Tonhöhen bei Boulez nicht die Reihe, sondern eine Folge von Klangkomplexen ist. Von Ulrich Mosch erfahren wir viel mehr. Von den Analysen zu „Avant . . .“ und „Après l’artisanat furieux“ lernen wir,

wie die Automatismen des „Abtastens“, wie Mosch das Auswählen von Klangkomplexen aus grösseren Gruppierungen nennt, die harmonische Struktur der Musik bestimmen und wir verstehen, wie diese Strukturierung sich auf den formalen Ablauf auswirken kann. Wir erfahren, wie die beiden Sätze rhythmisch organisiert sind und verstehen, wie Klangkomplexe, Rhythmus, Dynamik und Artikulation zueinander in Beziehung gebracht werden, sodass ein serielles Ganzes entsteht. Schliesslich wird anhand der seriellen Befunde über die formale Artikulation der beiden Sätze nachgedacht. Bei den Analysen zu den „Commentaires“ zu „Bourreaux de solitude“ sind wir zunächst erstaunt über die Willkür der Reihenableitungen, die eher an Cage erinnern. Wir lernen die komplizierte Struktur des zweiten „Commentaire“ mit seinen mehrfachen Reihenabläufen (Mosch nennt sie „Mixturklänge“) und seinen „sperrigen und unhandlichen Bausteinen“ kennen. Wichtige Aspekte der Struktur des Vokalsatzes „Bourreaux de solitude“ werden vorgestellt, und Mosch bespricht dann den ganzen „Bourreaux de solitude“-Zyklus hinsichtlich der formalen Artikulation der Sätze untereinander. Hier, wie überall im analytischen Teil, ist es Mosch ein Anliegen, uns deutlich zu machen, in welchen Bereichen kompositorische Entscheidungen überhaupt zum Tragen kommen können, denn nach Auffassung von Boulez liegt das Wesen des seriellen Komponierens in solchen Entscheidungen und nicht in der Aufbereitung streng organisierten Materials. Am Schluss der beiden analytischen Kapitel kehrt Mosch zur anfangs gestellten Frage zurück: Was heisst serielles Komponieren?

Auf keinen Fall bedeutet serielles Komponieren blosses Ins-Werk-Setzen von Ausgangsstrukturen, obwohl es, wie die in dieser Hinsicht gegensätzlichen Beispiele „Après l’artisanat furieux“ und „Commentaire I“ und „II“ zeigen, ganz unterschiedliche Grade von Bindung der kompositorischen und formalen Artikulation an vorgegebene Schemata gibt. Komponieren heisst vielmehr, auf der Grundlage seriell erzeugter Materialfelder unter Berücksichtigung der jeweiligen Besonderheiten des spezifischen Materials musikalische Form mittels bestimmter Satztypen zu gestalten. Diese Satztypen stellen zugleich bestimmte Klangtypen vor. Der Kompositionsprozess besteht in der Auswahl der von bestimmten Gesichtspunkten geleiteten Anordnung und der Detailartikulation von Materialbausteinen, welche die seriellen Materialfelder bereitstellen. Das technische Verfahren der Komposition ist die Montage dieser Bausteine unter leitenden Gesichtspunkten. Die Formen beruhen nicht auf tradierten Schemata, sondern sind . . . aus dem Material in dem Sinne „erzeugt“, dass die einzelnen Abschnitte jeweils auf einer spezifischen Materialgrundlage gestaltet sind . . . (S. 312-313)

Ein vorletztes Kapitel mit dem Titel „Kategorien“ bringt eine Reflexion über die Folgen des bisher Festgestellten für grosse Kategorien

des musikalischen Denkens nach, insbesondere über das in der seriellen Musik veränderte Verhältnis zwischen Struktur und Klang: Dadurch, dass der Ansatz des seriellen Komponierens sich de facto als „Klang-Komposition“ darstelle, haben sich die tradierten Grenzen zwischen diesen beiden Kategorien verschoben. Explizit wird hier gefragt, was nun musikalischer Zusammenhang in seriellen Werken heisse. Husserls Gedanke der Konstitution von „Zeitobjekten“ kann helfen, einen Aspekt von Zusammenhang in serieller Musik zu begreifen. Zeitliches ist erkennbar in der Veränderung gegenüber Vorausgehendem und im Ermessen durchschrittener Distanz. Auch in Cages *Music of Changes* ist so Zeitliches zu erkennen. Worin unterscheiden sich also *Marteau sans maître* und *Music of Changes*, oder gleicht das total Determinierte wirklich dem total Indeterminierten? (Möglicherweise ist *Music of Changes* nicht das beste Gegenbeispiel, denn obwohl kompositorische Entscheide lokal durch Würfeln gefällt worden sind, bleiben die Tabellen und die ihnen innewohnenden Zahlenverhältnisse, aber auch die ihre Anwendung bestimmenden Regeln, die gleichen während des ganzen Werkes. Wer kann sicher sein, dass dieser äusserst konsequente Umgang mit einem eingeschränkten Material nicht Zusammenhang stiftend wirkt? Auf jeden Fall sind die Spuren der Durchstrukturierung beim Hören des Werkes sehr deutlich.)

Der entscheidende Unterschied besteht nun darin, dass es sich bei Cage – um im Bilde zu bleiben – um einen zufälligen Weg handelt, bei Boulez hingegen um eine geplante Reise durch eine artikulierte „Klanglandschaft“. Was die materiale Grundlage und die konkrete kompositorische Ausgestaltung der beiden ersten „Commentaires de ‚Bourreaux de solitude‘“ beispielsweise betrifft, so wäre eine solche Disposition und Gestaltung als Ergebnis eines Zufallsverfahrens wohl undenkbar. . . . Der Gegenstand [gemeint ist der „Marteau sans maître“], so wie er sich dem Hörer darbietet, beruht auf einer Konstruktion, einer konstruktiven Logik, die allein vom komponierenden Subjekt verbürgt ist. Solange noch keine weitergehenden Kriterien einer gelungenen formalen Gestaltung eines seriellen Werkes formuliert sind, muss man sich allerdings auf die „évidence sonore“ und die einleuchtende Konstruktion als Kriterien verlassen. (S. 334-335)

Man kann nicht umhin, nach 335 spannenden Seiten ob so wenig Handgreiflichem zu dieser entscheidenden Frage ein wenig enttäuscht zu sein. Kaum habe ich jedoch das Wort „enttäuscht“ geschrieben, will ich es schon wieder zurücknehmen, denn die vorausgehenden Seiten haben eine Grundlage geschaffen, und dies wohl erstmals im wissenschaftlichen Rahmen, auf der die Diskussion über das Wesen der ästhetischen Kohärenz der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt stattfinden kann. Diese Leistung scheint mir so wichtig zu sein, dass Bedauern

über das Fehlen einer schlüssigeren These über das Entstehen von musikalischen Zusammenhangs im seriellen Kontext absolut fehl am Platze ist.

Ein letztes Kapitel setzt sich kritisch mit zwei Arbeiten auseinander, die zu beweisen meinen, dass ein musikalisches Hören serieller, bzw. atonaler Musik nicht möglich sei. Die Kriterien in Bezug auf den Musikbegriff sowie die phänomenologische Vision der ästhetischen Wahrnehmung, die Mosch im Verlauf des Buches herausgearbeitet hat, leisten hier ihr Gutes und erhärten damit dessen zentrale Thesen. Es ist besonders befriedigend mitzuverfolgen, wie Mosch die reaktionären aber scheinbar wissenschaftlichen Argumente von Fred Lerdahl widerlegt, denn Lerdahl übte (zur Zeit des Abschlusses von Moschs Buch 1991) mit seinem Mitautor Ray Jackendoff seit Publikation ihres Buches *A Generative Theory of Tonal Music* 1983 einen lähmenden Einfluss auf die wissenschaftliche Diskussion der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus, dem entgegenzuwirken es immer noch gilt.

Mit der Frage nach der Schaffung musikalischen Zusammenhangs setzen sich Komponisten täglich auseinander, sie verfügen über grosses, allerdings verbal kaum formuliertes Wissen darüber, wie zeitlich geordnete Klänge Zusammenhang erzeugen können. Musikalischer Zusammenhang ist deutlich hörbar (was Mosch die „évidence sonore“ nennt), was man daran erkennen kann, dass heutige Studierende der Komposition im allgemeinen die Klanglichkeit der durchorganisierten Musik der 1950er und 1960er Jahre als verkrampft und unfrei empfinden und sich deshalb spekulativen kompositionstechnischen Operationen in ihrer eigenen Musik (hier, wie Mosch betont, wäre der Musikbegriff zu untersuchen) gegenüber skeptisch stellen. Auch Interpreten serieller Musik, die wegen der technischen Schwierigkeiten der Musik den Notentext sehr oft wiederholen müssen, lernen musikalischen Zusammenhang in den von ihnen gespielten Werken sehr genau zu hören. Und doch möchte man so gern wissen, was eigentlich gehört wird. Wenn dieses Buch keine schlüssige Antwort auf die Frage der Entstehung musikalischen Zusammenhangs im seriellen Kontext gibt, so liegt das eventuell nicht nur an der Schwierigkeit der Materie, sondern auch an den zur Untersuchung dieser Frage gewählten philosophischen Werkzeugen, die gleichsam auf dem Humus des philosophischen Idealismus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewachsen sind. Nach dem Ersten Weltkrieg, aber vor allem in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts hat man dank grosser Arbeit auf den Gebieten der mathematischen Logik, der Künstlichen Intelligenz und der Systemtheorie viel darüber gelernt, wie Objekte sich selbst konstituieren und unabhängig von den Mechanismen der Wahrnehmung Bedeutung erlangen. Wir wissen zu wenig, wie wir diese Erkenntnisse

auf ästhetische Gegenstände anwenden sollen, aber es ist anzunehmen, dass uns dies gelingen wird und dass wir dadurch der Vorstellung einer Lösung so schwieriger Fragen, wie Ulrich Mosch sie stellt, näher kommen.

Über dieses Buch gäbe es noch viel Lobendes zu sagen. So müsste ich beispielsweise vom berausenden Gefühl erzählen, in Gesellschaft eines Musikwissenschaftlers zu sein, der ähnlich vorausschauend und spekulativ über komplex Kompositionstechnisches nachdenkt, wie ein Komponist. Ich habe mich selten in einem Buch über Musik so gut aufgehoben gefühlt. Ich müsste von den vielen kurzen Exkursen berichten, die in wenigen Sätzen einen unerwarteten Winkel des zeitgenössischen Musikschaffens erhellen. Ich müsste vom immer stärker werdenden Eindruck erzählen, Zeuge einer intellektuellen Arbeit zu sein, welche das unerhörte Abenteuer und Wagnis der seriellen Musik erstmals in einem adäquaten geistigen Umfeld darstellt. Für die meisten Leser werden die Analysen den Schwerpunkt des Buches bilden, denn man kann sich nirgends sonst so eingehend über Pierre Boulez' kompositorisches Handwerk und musikalisches Denken in den frühen 1950er Jahren informieren. Nachhaltiger scheint mir jedoch die umsichtige, stets auf hohem Niveau stattfindende, vielen Verästelungen nachgehende Reflexion über die serielle Musik, diesen zerbrechlichen Gegenstand, für welchen grosses Interesse zu wecken heute schwierig ist. In seinem Buch hat Ulrich Mosch die serielle Musik mitten in eine aktuelle Diskussion über das Wesen der Musik als ästhetische Erfahrung gestellt, die alle interessieren muss, die über Musik nachdenken.

Dieser Text erschien ursprünglich in der *Dissonanz* Nr. 89 vom März 2005. Der Titel stammt vom Herausgeber.