

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 120

Artikel: Musik als Kunst des Ereignisses : Möglichkeiten künstlerischer
Forschung und Praxis
Autor: Pérez, Germán Toro
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927679>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Musik als Kunst des Ereignisses

Möglichkeiten künstlerischer Forschung und Praxis

Germán Toro Pérez

Germán Toro Pérez formuliert in diesem Essay Überlegungen zum gegenwärtigen Stand und zur Zukunft des alten Projektes «neue Musik» und wirft dabei vertiefende Blicke auf die künstlerische Forschung als möglichen Indikator des Wandels heutiger künstlerischer Praxis (zu der auch die zeitgenössische Musik gehört). In abnehmender Ausführlichkeit durchwandert Toro Pérez die Themenbereiche «künstlerische Forschung», «musikalische Form» und «Verhältnis von Musik und Sprache», um abschliessend einen Ausblick auf Entwicklungspotenziale neuer Musik fragend anzudeuten.

Der Beitrag basiert auf einem Manuskript zu einem Vortrag, der im Rahmen der 46. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik am 23. Juli 2012 in Darmstadt gehalten werden sollte (anstelle dessen referierte der Autor frei über das Thema «Form and Possibility»), und greift teilweise auf Thesen zurück, die Toro Pérez bei anderen Gelegenheiten bereits formulierte,¹ diese schärfend und wo notwendig revidierend.

FRAGESTELLUNGEN DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

Der Kern der gegenwärtigen Diskussion über künstlerische Forschung liegt in der sogenannten Forschung *in* der Kunst,² bei der künstlerische Praxis ein wesentliches Moment der Forschung wird und deshalb die Grenze zwischen Forschung und künstlerischer Praxis sich verwischt. Zu einer Bestimmung von künstlerischer Forschung gelangt die Debatte trotz umfassender Analysen nicht. Wenn Künstler ihre Tätigkeit kurzerhand zur Forschung erklären,³ bleibt eine gewisse Skepsis zurück. Weitere Formen der Forschung – *für* und *über* die Kunst – knüpfen an bereits existierende Forschungstraditionen an und lassen sich leichter von der künstlerischen Praxis unterscheiden, suchen aber genauso nach ihrer präzisen Definition. In der Entscheidungslosigkeit läuft die künstlerische Forschung Gefahr, zum Mysterium zu werden, das alles und nichts sein kann und daher nicht ernst genommen wird. Meint das Adjektiv *künstlerisch* eine neue Art der Forschung oder lediglich einen neuen Forschungsbereich? Ist die Schwierigkeit, zuvor klar abgegrenzte Bereiche wie Wissenschaft und Kunst auseinander zu halten, ein Zeichen dafür, dass bisher gültige Kategorien der Weltaneignung in eine kritische Phase eintreten und nach einer neuen Definition suchen? Oder ist

diese Schwierigkeit ein Zeichen für die Gefahren eines Denkens, das in der Hoffnung auf neue Möglichkeiten durch Grenzauflösungen wesentliche Unterschiede übersieht? Verschwindet die Differenz zwischen Wissenschaft und Kunst wirklich?

Diese Diskussion hat zwei Aspekte: einen ontologischen und einen politischen. Der ontologische stellt die Frage nach dem Wesen der Forschung und nach dem Wesen der Kunst heute und führt schliesslich zur Diskussion über das gegenwärtige Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst. Der politische Aspekt betrifft die Frage nach der Gültigkeit von historisch gewachsenen Hierarchien in der Wissenschaft, die sich in Bildungs- und Forschungsstrukturen widerspiegeln, und ist letztlich auch eine Frage der Verteilung von Ressourcen. Diesen Aspekt möchte ich hier nicht weiter behandeln.

FORSCHUNG, EXPERIMENT

Der Versuch, *künstlerische Forschung* durch Abgrenzung von der *wissenschaftlichen Forschung* zu definieren, kann nicht gelingen. Denn wir können davon ausgehen, dass das Hauptanliegen von Forschung (gleichgültig, welches Adjektiv davor

steht) darin besteht, Wissen zu generieren, revidieren, ergänzen und erweitern, das heisst: Erkenntnisgewinn zu ermöglichen. In der Auslegung Heideggers ist Forschung die Haupteigenschaft der modernen Wissenschaft: «Das Wesen dessen, was man heute Wissenschaft nennt, ist die Forschung.»⁴ Demnach ist Forschung der Vorgang, durch den die moderne Wissenschaft ihr Hauptanliegen, das *Erkennen*, verfolgt. Der Forschungsbegriff zeichnet die moderne Wissenschaft aus und unterscheidet sie von der Wissenschaftsauffassung des Mittelalters und jener der altgriechischen Kultur, die keine Forschung im Sinne eines kritischen, methodischen und systematischen, jedoch offenen Vorgangs kannten.

Künstlerische Forschung kann demnach als Forschung bezeichnet werden, die sich künstlerische Praxis als die Gesamtheit von Tätigkeit, Werk und Erfahrung mit dem Zweck aneignet, neue Erkenntnisse zu ermöglichen. Entscheidend dabei sind einerseits die Art von Erkenntnis, die Kunst in einem Forschungskontext imstande ist zu ermöglichen, und andererseits die Darstellungsformen, die dieser Erkenntnis angemessen sind. Die wesentliche Neuerung besteht darin, dass Kunstschaffende sich in den Dienst einer Fragestellung stellen und versuchen, mit den Mitteln ihrer Kunst zu ihrer Klärung beizutragen.

Die Affinität der modernen Kunst zur Forschung kann anhand der Rolle des Experimentellen – im Unterschied zum Experiment im Sinne der Naturwissenschaft – belegt werden. Die elektroakustische Musik liefert dazu ein sehr gutes Beispiel: Experimentelle Arbeit verstanden als freier, spielerischer Aneignungsprozess spielte in der Entwicklung der elektroakustischen Musik von Beginn an eine wichtige Rolle. Explorative, ergebnisoffene Erkundungsphasen gehören nach wie vor zu den wesentlichen Momenten der Bestimmung von Material, Spielart und Formgestaltung, bevor diese sich (wenn überhaupt) zu einem geschlossenen Werk verdichten. In der experimentellen Arbeit, in der das Machen die Möglichkeit sinnlicher Erfahrung eröffnet und sie über Reflexionsprozesse zur Erkenntnis führen kann, liegt der Ort, wo die künstlerische Praxis für die Forschung produktiv werden kann.

Der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst bleibt dennoch bestehen. Denn im Unterschied zur Wissenschaft ist Wissensgenerierung nicht das Hauptanliegen der Kunst, sondern vielmehr das Öffnen von Möglichkeiten der Erfahrung. An diesem Punkt gewinnt die epistemologische Frage, also die Frage nach der Art von Erkenntnis, die jeweils durch Wissenschaft und Kunst zugänglich wird, entscheidende Bedeutung. Darauf möchte ich nochmals zurückkommen.

ÖFFENTLICHKEIT, HALTUNG

Künstlerische Forschung impliziert ein verändertes Verhältnis sowie eine veränderte Haltung von Kunstschaffenden gegenüber der Öffentlichkeit.

Die künstlerische Praxis artikuliert sich auf der Basis von individuellen Positionen, die zwar in Beziehung zu anderen Positionen stehen können, aber in der Singularität der eigenen Arbeit und des einzelnen Werkes ihre präzise Ausprägung finden. Die künstlerische Forschung hingegen bedarf, wie jede andere Forschung auch, einer institutionellen Verankerung. Das bezeichnet Heidegger als den «Betriebscharakter der Forschung»:

«Das Verfahren, durch das die einzelnen Gegenstandsbezirke erobert werden, häuft nicht einfach Ergebnisse an. Es richtet sich vielmehr selbst mit Hilfe seiner Ergebnisse jeweils zu einem neuen Vorgehen ein. [...] Dieses Sichrichtenmüssen auf die eigenen Ergebnisse als die Wege und Mittel des fortschreitenden Verfahrens ist das Wesen des Betriebscharakters der Forschung.»⁵

In der Auffassung Heideggers muss Forschung in verbindlicher und systematischer Art und Weise auf vorhandenes Wissen – auch kritisch – zurückgreifen, um ein neues Forschungsvorhaben zu definieren. Die Funktion von Institutionen besteht darin, dieses Wissen verfügbar zu machen, was Individuen in der zunehmenden Komplexität moderner Wissenschaft nicht leisten

können und Künstler in der autonomen künstlerischen Arbeit nicht leisten müssen.

Die Forschungstätigkeit im Bereich der Elektroakustik und Computermusik hat sich bereits in ihrer ersten Phase in bestehenden oder entstehenden Institutionen wie Rundfunkanstalten, Universitäten und spezialisierten Instituten eingerichtet. Von Anfang an waren Kunstschaffende Partner der Forschungseinrichtungen, der Austausch mit ihnen und ihre Einbindung waren von zentraler Bedeutung für Forschungsprozesse. Besonders die häufige Doppelbegabung Komponist/Forscher wirkt bis heute als Katalysator für die Entwicklung der Forschung in diesem Bereich. Und dennoch hat die künstlerische Praxis in der elektroakustischen Musik an sich diesen Betriebscharakter nicht. Es ist stets das Individuum, auf dem Autonomie und Verantwortung ruhen. Kunstschaffende gehen selektiv und methodisch, aber nicht systematisch mit vorhandenem Wissen um.

Aus der institutionellen Bindung lässt sich schliesslich ein weiterer Aspekt ableiten: Künstlerische Arbeit im Kontext von Forschung ist an Fragen gebunden, die einer Öffentlichkeit nachvollziehbar gemacht werden sollen. Forschungsergebnisse sind offen und haben einen gemeinnützigen Charakter. Die Ergebnisse künstlerischer Tätigkeit hingegen sind auf die Singularität einzelner Werke und nicht auf eine allgemeine *Verwendung* ausgerichtet. In der künstlerischen Praxis tritt der Künstler als Individuum einer Öffentlichkeit gegenüber. In den Forschungsbetrieb hingegen zieht er sich im Dienst der Allgemeinheit zurück.

WAHRHEIT

Zusammenfassend können wir sagen: Künstlerische Forschung ist auf das Erkennen ausgerichtet, ist eingebettet in einen Forschungsbetrieb, und das gewonnene Wissen hat einen gemeinnützigen Charakter. Künstlerische Praxis ist auf sinnliche Erfahrung ausgerichtet, ist Ergebnis individueller Verantwortung und auf die spezifischen Eigenschaften eines Werkes bezogen. Zu einer schärferen Bestimmung des Unterschiedes zwischen Forschung und künstlerischer Praxis reichen diese Feststellungen aber nicht. Dazu müssen wir zur epistemologischen Frage zurückkommen.

Das Wesen der Kunst muss im Verhältnis zur Wahrheit gesucht werden. Auch Heidegger gründet seine Bestimmung des Kunstwerks in der Klärung dieses Verhältnisses: «Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit.»⁶ Aber auch die Forschung als Weise des Erkennens muss im Verhältnis zur Wahrheit befragt werden. Sie will erklären, was der Fall ist, das Ungesicherte als Wissen sichern und bereitstellen. Daraus entsteht die Konfusion, die Verschiedenes identisch aussehen lässt. Das Wissen, das durch die Forschung gesichert werden soll, bleibt immer provisorisch, bis es von neuen Erkenntnissen korrigiert, ergänzt oder abgelöst wird. Die Wahrheit, die durch künstlerische Erfahrung sichtbar wird, ist zwar unbeständig, weil sie immer als Ereignis erscheint, um wieder zu verschwinden, aber in dem Augenblick, in dem sie sich zeigt, ist sie

unbezweifelbar. Das sind zwei verschiedene Formen der Wahrheitsauffassung. Durch Forschung systematisch zusammengetragenes Wissen ist beständig, aber unsicher; durch Kunst eröffnete Wahrheit ist gesichert, aber flüchtig. Die Kunst eröffnet die Möglichkeit der Erfahrung von Wahrheit, aber sie garantiert sie nicht; das durch Forschung als bestgesichert angenommene Wissen muss ständig nach den Grenzen seiner Gültigkeit fragen.

Im Verhältnis zur Wahrheit liegt der Hauptunterschied zwischen Wissenschaft und Kunst als Formen der Weltaneignung. Darin muss auch der Hauptunterschied zwischen künstlerischer Forschung als Wissenschaft und künstlerischer Praxis liegen. Sie sind unterschiedliche Modalitäten der Wahrheitsuche und durch eine Art Unschärferelation verbunden, deshalb können wir weder auf das eine noch auf das andere verzichten und uns weder für das eine noch für das andere als das Richtige entscheiden. Die Differenz muss aber bestehen. Darin gründet die Möglichkeit ihrer gegenseitigen Befruchtung. Weder die Kunst hat es nötig, sich als Forschung auszugeben, noch die Forschung, sich als Kunst auszugeben.

FUNKTION, ÖFFENTLICHKEIT

Die Veränderung der musikalischen Form im Lauf der Geschichte geht mit der Entstehung von Öffentlichkeit ebenso einher wie mit der Öffnung der Kunst zur Wissenschaft. Mit der Verschiebung der Kunst aus dem Bereich des Heiligen in den Bereich des Gesellschaftlichen, vom Tempel in die Ausstellungshalle, von der Kirche in den Konzertsaal, und von dort weiter in den öffentlichen Raum hat sich die Kunst für die Wissenschaft geöffnet und hat nach und nach ihren hermetischen Charakter aufgegeben. Im Tempel war sie für die Wissenschaft unerreichbar. Jetzt ist sie in der Öffentlichkeit angesiedelt und greift in alle Bereiche gesellschaftlicher Tätigkeit ein. Einmal ist sie Werk, Aussage, Darstellung, ein anderes Mal ist sie individuelle Tätigkeit oder Erfahrung oder kollektiver und sozialer Prozess und kann im realen sozialen oder im virtuellen Raum entstehen. Eine der Eigenschaften der Kunst besteht heute darin, dass sie sich der Wissenschaft und somit der Forschung geöffnet hat.

SINNlichkeit

Die Öffnung der Kunst zur Wissenschaft und dadurch zur Forschung hat zur Folge, dass die Forschung angemessene Formen der Bindung an die Kunst finden muss. Die naturwissenschaftliche Forschung zum Beispiel bindet sich an ihren Gegenstand, die Naturvorgänge, durch ihre Exaktheit. Diese spiegelt sich im Experiment wider, wo ein bestimmter Vorgang im Voraus als Gesetz entworfen und im Experiment beherrschbar gemacht wird, in dem er beobachtet, berechnet und gemessen werden kann. Die Exaktheit bestimmt die Strenge der naturwissenschaftlichen Forschung. Alle Vorgänge müssen dieser Bedingung Rechnung tragen. «Die Wissenschaft wird zur Forschung durch den Entwurf und durch die Sicherung desselben

in der Strenge des Vorgehens.»⁷ Demnach wären wir der Frage, was künstlerische Forschung ist, ein Stück näher gekommen, wenn wir ihre Strenge bestimmen könnten. Welche Bedingung muss die künstlerische Forschung erfüllen, damit sie ihren Gegenstand angemessen behandeln kann? Worauf gründet ihre «Strenge»? Das kann nur im Wesen der Kunst selbst gesucht werden.

Wir können Kunsterfahrung als sinnliche Erfahrung und das Ergebnis künstlerischer Tätigkeit als sinnlich wahrnehmbare Form bezeichnen, wenn wir Form nicht als feststoffliche Gestalt, sondern als Möglichkeit von Beziehungen verstehen. Künstlerische Praxis ist eine Tätigkeit, welche die Welt sinnlich erfahrbar macht. Sinnliche Fasslichkeit ist die kunstspezifische Voraussetzung, die Bedingung für künstlerische Praxis und Erfahrung. Daher muss die «Strenge» künstlerischer Forschung damit zusammenhängen. *Sinnliche Fasslichkeit* bedeutet für die künstlerische Forschung das, was *Exaktheit* in der naturwissenschaftlichen Forschung ist. Deshalb muss künstlerische Forschung Formen der sinnlichen Untersuchung und Darstellung finden, die der Erkenntnis durch Kunsterfahrung angemessen sind. Das ist der gemeinsame Boden für künstlerische Tätigkeit und künstlerische Forschung.

ERKENNEN, ERFAHREN

In der Kunstmusik hat sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts ein Wandel von einer Ästhetik des Ausdrucks hin zu einer Ästhetik der Erfahrung vollzogen. Diese Wandlung kündigte sich bereits im Aufstieg der Instrumentalmusik am Ende des 18. Jahrhunderts an, als diese die Vokalmusik und somit das Wort als Träger der Inhalte in der Musik zugunsten autonomer Formgestaltung zurückdrängte.⁸ Der Stellenwert der Wahrnehmung und das Verständnis des Klanges als akustisches Phänomen haben die musikalische Praxis in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts grundlegend verändert. Neue Modalitäten der Erlebarkeit von Klang wie Interaktion und Immersion und die Entstehung von neuen Formen der Ausstellbarkeit von Klang im Kontext der Klangkunst verdeutlichen diesen Wandel. Komponieren bedeutet nicht mehr primär, etwas zum Ausdruck zu bringen bzw. *auszusagen*, sondern Möglichkeiten der Erfahrung durch Klang zu öffnen. Musikalische Form wird nicht allein durch syntaktische und rhetorische Strukturen beherrscht, sondern kann durch Klangprozesse und Klangphänomene vollständig bestimmt werden.

FORM UND WELT

Musik ist ein Teil der Welt, und die Gesetzmässigkeiten, die sie bestimmen, sind in der Welt sonst auch vorhanden. Alle musikalischen Formen entspringen aus grundlegenden Ordnungen und Archetypen. Von elementaren Prinzipien wie Wiederholung, Symmetrie, Kontrast, Nachahmung, Variation, Zustand und Prozess bis hin zu komplexen formalen Strukturen stehen alle Organisationsprinzipien in der Musik in Beziehung zu ausser-

musikalischen Phänomenen und Erscheinungen. Aus Sprache und Literatur stammende Satzbauprinzipien, die Dialektik reflektierende Formen wie das Modell des Sonatenhauptsatzes, nicht-lineare Ordnungen wie bei offenen und zufallsbasierten Formen, raum- und topologiebasierte Anordnungen sowie Strategien, die auf biologische, soziale und kognitive Modelle zurückgehen und zu generativen und interaktiven Prozessen führen, können als Beispiele aufgezählt werden. Aus der Erfahrung einer medialisierten Welt kommen neue Modalitäten der Raum- und Zeitwahrnehmung, Kognition, Wirklichkeitsbildung und Kommunikation hinzu, die ebenso das musikalische Denken beeinflussen. Können wir über Musik als etwas von der Welt Isoliertes nachdenken?

An dieser Stelle möchte ich auf eine Auffassung von Form aufmerksam machen, die ausserhalb der in der Diskussion über musikalische Form üblichen Polaritäten wie absolut/relativ, geschlossen/offen, dynamisch/statisch, linear/räumlich, determiniert/aleatorisch steht und sich dem Beziehungszirkel von Inhalt und Form entzieht. «Die Möglichkeit seines Vorkommens in Sachverhalten ist die Form eines Gegenstandes». Dieser Satz stammt aus dem *Tractatus logico-philosophicus* von Wittgenstein.⁹ Das Entscheidende dabei ist die Auffassung von Form als Möglichkeit, also als Gewebe von möglichen, aber nicht notwendigen Beziehungen. Sie existieren in einem logischen Raum unabhängig davon, ob wir uns ihrer bewusst sind. Sie können sich, je nach Situation, in unterschiedlicher Gestalt zeigen. Form ist dadurch nicht mehr die fixe oder bewegliche physikalische Disposition von Teilen, sondern existiert in Potenz, in der Konstellation von möglichen Beziehungen innerhalb eines Werkes. Was darüber schwebt, ist die Idee von Kontinenz, etwas, was potenziell vorhanden ist und dadurch sein kann, aber nicht zwingend sein muss. Damit wird die Idee von Offenheit in der Form anders möglich, und zwar ohne dass in den Werken diese Offenheit zum Beispiel durch Kombinatorik, Aleatorik oder Algorithmik unterschiedlich erscheint. Die Offenheit von Form als Möglichkeit entsteht nicht in der äusserlichen Veränderlichkeit der Werke selbst, sondern in den unterschiedlichen Möglichkeiten der Wechselwirkung zwischen Wahrnehmung und Kognition. Dafür müssen sie aber entsprechend angelegt sein und auf die Festigkeit von diskursiven und objektbezogenen Sequenzen verzichten.

Bei Webern ist in den Begriffen «Gestalt», «innerer Zusammenhang» und «Fasslichkeit» eine deutliche Affinität zur Idee von Form als Möglichkeit, wie sie Wittgenstein formulierte, zu finden. Die *Gestalt* ist nicht eine objekthafte musikalische Kategorie wie etwa ein Motiv, sondern eine abstrakte, vormusikalische Wahrnehmungsgrösse, die unterschiedliche mögliche Ausprägungen enthält. Die Forderung nach *innerem Zusammenhang* gewichtet das Gewebe von Beziehungen zwischen Bestandteilen wie Reihe und Gestalt stärker als die äussere, dramaturgische Disposition. Die Forderung nach *Fasslichkeit* wiederum unterstreicht die Funktion des kognitiven Apparats, welcher sämtliche formalen Beziehungen innerhalb des Werks im Hören erst sinnlich erfahrbar macht. Fasslichkeit ist die entscheidende Bedingung für die Formgestaltung. Auch bei Grisey, wo der Abstand zwischen den Klängen wichtiger wird als die Klänge

selbst, sind Spuren davon zu finden. Form entsteht in der Durchschreitung eines möglichen Raumes zwischen Anfangs- und Zielklang.

AUSSERMUSIKALISCHE MODELLE

«Nous sommes des musiciens et notre modèle est le son, pas la littérature ; le son, pas les mathématiques ; le son, pas le théâtre, ni les arts plastiques, ni la théorie quantique, ni la géologie, ni l'astrologie, ni l'acupuncture.»¹⁰

Diese Aussage Griseys von 1978 ist auch Ausdruck einer kritischen Haltung gegenüber Kompositionen, die aus der Beziehung zu aussermusikalischen Elementen hervorgehen (denken wir an Werke wie *Atlas Eclipticalis* von Cage, an die Formulierung einer stochastischen Musik bei Xenakis oder an Werke wie *Tierkreis* von Stockhausen) und in denen die musikalische Substanz – berechtigter- oder unberechtigterweise – Gefahr läuft, als Illustration aufgefasst zu werden. Im Ruf zurück auf das eigene Geschäft sollte die Akustik dem Musiker den Kernbereich der eigenen Disziplin wieder bewusst machen. Aber dieser Ruf war nicht frei von Widersprüchen. Akustik und Musik sind streng genommen zwei verschiedene Dinge. Akustik ist eine naturwissenschaftliche Disziplin, Musik ist eine Kunstform. Wissenschaft und Kunst sind zwei verschiedene Weisen der Welterfahrung, zwei verschiedene Formen der Wahrheitsauffassung. Wenn musikalische Form aus der Übertragung von Prozessen und Phänomenen der Akustik entsteht, so sind diese Ideen zunächst genauso extramusikalisch wie zum Beispiel theoretische Aspekte der Wahrscheinlichkeitstheorie oder der fraktalen Geometrie, selbst wenn die Tatsache, dass Klang mit den Mitteln der Akustik dargestellt und als Phänomen erklärt werden kann, dies zunächst verschleiern mag. Den Klang als Modell zu nehmen bedeutet noch immer, von einem Modell ausgehend einen Abstraktionsprozess in Gang zu setzen, an dessen Ende musikalische Form entstehen soll. Dabei spielt die Interpretation und Übertragung des Modells in Hinblick auf seine musikalische Umsetzung eine entscheidende Rolle. Das nennen wir «mapping» in Anlehnung an die Kunst der Kartographie, eine Kunst, welche Darstellungsvermögen und Vorstellungskraft verbindet, denn das Dargestellte ist nur als Reduktion erfassbar, es wird durch Konvention und individuelle Erfahrung wieder ergänzt und ist dadurch auch das Ergebnis von Deutung und Vorstellung. Die Zuordnung einzelner Teiltöne eines Spektrums zu komplexen Instrumental-

farben, die Ableitung von Intervallproportionen aus Phänomenen der Signalverarbeitung wie zum Beispiel der Ringmodulation oder die instrumentale Modellierung von Sinus-, Dreiecks- und Sägezahnwellen als motivische Gestalten bei Grisey sind Beispiele für solche Formalisierungsprozesse. Der Anschein einer rein akustischen Kunst und die beanspruchte Objektivität resultieren aus der naheliegenden Verbindung zwischen Klang als akustischem Phänomen und Musik einerseits und einer selbstreflexiven Haltung andererseits, bei der sich Komponieren als das «Nachdenken über den Klang» bestimmen lässt.

Und dennoch, allen Strategien von Kodierung, Übertragung und Formalisierung zum Trotz: Macht uns nicht das Hören immer wieder einen Strich durch die Rechnung, indem es vorgelegte Spuren gern verlässt und unvorhersehbare Richtungen einschlägt? Ist es uns trotz aller akustischer und psychoakustischer Erkenntnisse, trotz der Möglichkeit einer mikroskopischen und mikrozeitlichen Analyse des Klanges gelungen, ihn als Fundament der Erfahrung von Musik zu entzaubern? Der Widerspruch zwischen Autonomie und Weltbezug ist in der Position von Grisey enthalten, aber nicht gelöst.

MUSIK UND SPRACHE

Schon dank der Arbeiten von Carl Dahlhaus¹¹ und Albrecht Wellmer¹² verfügen wir über eine fundierte wie kritische Darstellung der vielschichtigen und komplexen Beziehungen zwischen Musik und Sprache. Eine grundsätzliche Identität im Denken, die als *Musik-ist-Sprache-Methapher* bezeichnet werden kann,¹³ hat sich über Jahrhunderte gefestigt und gründet auf unterschiedlichen Wechselbeziehungen und Denkmodellen: Die Idee von Musik als Ausdruck, die sich im Barock über die Rhetorik artikuliert und in der Romantik über die Auffassung von Musik als Gedanke oder als Aussage befestigt hat. Die Idee von Musik als Zeichensystem, als Darstellungssystem, das Symbole generieren und Klangereignisse als Zeichen deuten kann. Die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Musik und Sprache aufgrund von Eigenschaften wie kombinatorischer Syntax und Formelhaftigkeit.¹⁴ Die Idee von Musik als individuelle, wiedererkennbare Sprache eines Individuums, wie seine Stimme oder seine Handschrift Bestandteil seiner Persönlichkeit und seines Charakters sind. Die komplexe Verbindung von Text und Musik im Werk und das wechselnde Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik entlang der Musikgeschichte. Die unterschiedlichen Theorien über gemeinsame biologische Grundeigenschaften von Musik und Sprache und über ihre

evolutiven Wechselbeziehungen bzw. ihre gegenseitige Bedingung in der physischen und kognitiven Entwicklung von Menschen.

Die *Musik-ist-Sprache-Metapher* ist heute weiterhin intakt und wird als selbstverständlich übernommen und tradiert. Sie hat die Funktion, das lieb gewonnene Selbstbild des Künstlers als (Aus-)Sagender zu stützen, sie gibt eine so einfache wie beruhigende Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Kunst heute, und sie begünstigt das Aufrechterhalten eines gut funktionierenden Kunstbetriebes, in dem die Rollen klar verteilt sind. Dennoch ist sie nur eine Metapher, und als solche lediglich eine Denkhilfe, die unterschiedlich gut geeignet sein kann, musikalische Phänomene zu erklären, und uns deshalb nicht von der Notwendigkeit entlässt, weiterhin die Frage zu stellen, was Musik eigentlich sein kann.

«SEIN» HEISST «NEU-SEIN»

Wie entsteht Musik heute? Wie vollzieht sich der Übergang vom Klangereignis zum musikalischen Ereignis? Diese Frage wird nicht eindeutig beantwortet werden können, und doch muss sie immer wieder gestellt werden.

Aus der Beobachtung eines sich verändernden Verhältnisses von Kunst und Öffentlichkeit, inklusive der Öffnung von Kunst hin zur Forschung, verändert sich Kunst heute vom Objekt, von der Aussage hin zum Erfahrungsraum, zum Möglichkeitsraum. Komponieren heisst nicht, Aussagen zu treffen oder musikalische Objekte herzustellen, sondern Experimentierfelder zu bestellen, in denen Musik als sinnliches Ereignis entstehen kann.

Die Dualität zwischen einer absoluten und einer relativen Musik ist nicht mehr aufrecht zu erhalten. Auch nicht ihre diskursive Auffassung. Nicht das Sagen ist ihr Hauptanliegen, sondern die Eröffnung von Möglichkeiten sinnlicher Erfahrung als unverzichtbarer Form von Welterfahrung, von Wahrheitsauffassung. Musik ist aufs Engste mit der Welt und mit der Öffentlichkeit verwoben. Dadurch verwandelt sie sich zunehmend vom Objekt zum offenen Prozess, in dem ästhetische Erfahrung sich ereignen kann. Musik wird dadurch zu einer Kunst des Ereignisses, die nicht «sagt», sondern das Sein als «Ereignetes» zeigt, es «sich ereignen» lässt; die nicht etwas benennt, bestimmt, beschreibt, bedeutet, beziffert, beliefert oder bewirkt, sondern die etwas werden, etwas sein lässt. Kunst: Nicht Machenschaft, sondern Erscheinung. Werk: Ein Möglichkeitsraum.

Nicht das Neue an sich ist das Hauptanliegen der Kunst, sondern das Seiende. Nicht das, was *neu* ist, sondern das, was *ist*. Dadurch, dass die Kunst mit der Welt aufs Engste verbunden ist, ist das, was über Kunst sinnlich erfahrbar wird, immer ein Teil der Welt, und Kunsterfahrung ist dadurch immer Welterfahrung. Das Seiende ist immer anders, ist immer ein Werden, ein aus der Einzigartigkeit einer Konstellation im Jetzt sich Ereignendes. Es ist deshalb unwiederholbar und authentisch. Wenn es *ist*, dann ist es auch *neu*. Deshalb macht es keinen Sinn, etwas Neues an sich zu suchen, sondern etwas, das *ist*, das ein ontologisches Gewicht besitzt. Das wäre die eigentliche Voraussetzung einer *neuen* Musik.

- 1 Vgl. etwa Germán Toro Pérez, *Zum Unterschied zwischen künstlerischer Forschung und Praxis*, in: Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälich (Hrsg.), *Kunst und künstlerische Forschung*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2010 (= Zürcher Jahrbuch der Künste 2009, Band 6), S. 32–41; und ders., *Anmerkungen zu Rulfo / voces: vacío el cielo azul*, in: Lukas Haselböck (Hrsg.), *Klangperspektiven*, Hofheim: Wolke 2011, S. 271–285.
- 2 Vgl. etwa Henk Borgdorff, *The Debate on Research in the Arts*, Bergen: National Academy of the Arts 2006.
- 3 Vgl. Bruce Brubaker, *Questions Not Answers. The Performer as Researcher*, in: *Dutch Journal of Music Theory* 12/1, 2007, S. 66–87.
- 4 Martin Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in: ders., *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann 1950, §70, S. 76.
- 5 Ebd., S. 84.
- 6 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36), in: ders., *Holzwege*, §25, S. 21 (vgl. Anm. 4).
- 7 Martin Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, §73, S. 79 (vgl. Anm. 4).
- 8 Vgl. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik* (1967), Laaber: Laaber 1986, S. 91f.
- 9 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in: ders., *Werkausgabe in 8 Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, Band 1, S. 12.
- 10 Gérard Grisey, *La Musique: le devenir des sons*, in: Friedrich Hommel (Hrsg.), *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?* (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 19), Mainz 1984, S. 16–23.
- 11 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik* (vgl. Anm. 8).
- 12 Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009.
- 13 Die Begriffsbildung der «Musik-ist-Sprache-Metapher» erfolgt in Anlehnung an George Lakoff, Rafael E. Nuñez, *Where Mathematics Comes From. How the Embodied Mind Brings Mathematics Into Being*, New York: Basic Books 2000.
- 14 Sie ist Bedingung der Fähigkeit, musikalische Wendungen zu erinnern, sie im Augenblick abzurufen und in unterschiedlichen Kombinationen neu zu konfigurieren.