

Tobias Eduard
Schick

Weltbezüge in der Musik Mathias Spahlingers

Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 80

Franz Steiner Verlag

Tobias Eduard Schick
Weltbezüge in der Musik Mathias Spahlingers

Beihefte zum

Archiv für Musikwissenschaft

herausgegeben von Albrecht Riethmüller

in Verbindung mit Ludwig Finscher, Frank Hentschel,
Hans-Joachim Hinrichsen, Birgit Lodes, Anne Shreffler
und Wolfram Steinbeck

Band 80

Tobias Eduard Schick

Weltbezüge in der Musik Mathias Spahlingers



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft
der VG WORT

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2018

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-11937-5 (Print)

ISBN 978-3-515-11938-2 (E-Book)

INHALT

Vorwort	9
Einleitung	11
1. Theoretische Grundlagen	25
1.1 Der historische Kontext politisch engagierter Musik	25
1.2 Spahlingers Auffassung der Beziehungen zwischen Musik und Politik	33
1.3 Zu den musikphilosophischen Leitvorstellungen von Spahlingers Komponieren	41
1.3.1 Das Verhältnis zur Tradition	42
1.3.2 Die Hintergrundordnung der Tonalität	43
1.3.3 Die Auflösung der tonalen Hintergrundordnung	46
1.3.4 Offenheit als wesentliches Merkmal der Neuen Musik	48
1.3.5 Neue Musik und die Auflösung von Gestalthaftigkeit	51
1.3.6 Neue Musik als bestimmte Negation von Tradition	56
1.3.7 Neue Musik, Ausdruck und das Verhältnis von Musik und Text	62
2. Inhaltliche Weltbezüge von Spahlingers textgebundener Musik	65
2.1 Zu <i>verfluchung</i> für drei Vokalistinnen mit Holzschlaginstrumenten (1983/85)	65
2.1.1 Die strukturelle Leitidee variativer Wiederholungen	69
2.1.2 Analyse der schwankenden Regelmäßigkeit rhythmischer Patterns	76
2.1.3 Zum Stellenwert von expressiver Textausdeutung	93
2.1.4 Kompositionstechnische Parallelen zu Nicolaus A. Huber und Helmut Lachenmann	96
2.1.5 <i>verfluchung</i> – Fazit und Interpretation	107
2.2 Zu <i>in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten</i> für Chorgruppen und Playback (1985)	109
2.2.1 Die Differenz von Wirklichkeit und ihrer medialen Reproduktion als künstlerische Leitidee	113
2.2.2 Zum Verhältnis von Text und Ausdruck	122
2.2.3 Das Verhältnis zwischen Ausdruck und kompositorischer Leitidee – Fazit und Interpretation	126
2.3 Das Verhältnis von Musik und Inhalt: Seitenblicke auf Luigi Nono ...	128
2.3.1 Musik und Politik im Werk Luigi Nonos	129

2.3.2	Der Stellenwert von Ausdruck – Vergleich der Konzeptionen von Luigi Nono und Mathias Spahlinger	135
3.	Strukturelle Analogien kompositorischer Ordnungen	137
3.1	Die Strukturanalogie von musikalischen und gesellschaftlichen Ordnungen	137
3.1.1	Reflexion von Ordnungen als „kompositorisches Leitmotiv“ ...	138
3.1.2	Zum Begriff der „kompositorischen Ordnung“	141
3.2	Zu <i>farben der frühe</i> für sieben Klaviere (1997–2005)	143
3.2.1	Das Verhältnis von Regel und Abweichung als Leitidee des IV. Satzes von <i>farben der frühe</i>	145
3.2.2	Analyse der unterschiedlichen Ausprägungen des kompositorischen Grundprinzips	147
3.2.3	Zu den formalen Strategien im IV. Satz von <i>farben der frühe</i> ..	180
3.2.4	Kontingenz und Veränderbarkeit von Ordnungen – Fazit der Analyse und Interpretation	182
3.2.5	Seitenblicke auf die anderen Sätze von <i>farben der frühe</i>	184
3.3	Bestimmte Negation als kompositorische Strategie	185
3.3.1	Bestimmte Negation in <i>farben der frühe</i>	185
3.3.2	Strategien bestimmter Negation in anderen Werken	191
3.3.3	Widersprüche und Aporien des Konzepts der bestimmten Negation	192
3.3.4	Bestimmte Negation als Leitidee von Spahlingers Komponieren	200
3.4	Exkurs: <i>passage/paysage</i> und die „allseitige Kontinuität“	202
3.5	Das schwebende Gleichgewicht kompositorischer Ordnungen in <i>doppelt bejaht</i>	205
3.5.1	Die Reflexion und Relativierung von Ordnungen in <i>doppelt bejaht</i>	213
3.6	Die Relativierung von Ordnungen – Seitenblick auf <i>verfluchung</i>	231
3.7	Zur Deutungsperspektive: Widerspiegelung und strukturelle Analogien	232
3.7.1	Zum Begriff der Widerspiegelung in der Ästhetik Georg Lukács’	233
3.7.2	Die Bedeutung der Strukturanalogie im pythagoreisch-platonischen Musikdenken	237
3.7.3	Strukturelle Analogien als Weltbezug der Musik Mathias Spahlingers	240
3.8	Bestimmte Negation und Utopie	245
3.8.1	Parallelen zur Konzeption der bestimmten Negation bei Theodor W. Adorno	245
3.8.2	Zum Verhältnis von Negation und Utopie bei Theodor W. Adorno	247
3.8.3	Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen als neue Utopie? ...	251

4.	Das autoreflexive Potential der Musik Mathias Spahlingers	259
4.1	Der erkenntniskritische Aspekt der Musik Mathias Spahlingers	261
4.2	Erkenntnistheoretische Voraussetzungen von Spahlingers autoreflexivem Ansatz	264
4.3	Beispiele für Spahlingers autoreflexiven Ansatz	268
4.4	Schwierigkeiten des Konzepts der autoreflexiven Wahrnehmung	275
4.5	Multiperspektivität der Wahrnehmung und Dialektik von Verstehen und Nicht-Verstehen	276
4.6	Wechsel verschiedener Hörhaltungen – Fazit	280
5.	Die Veränderung musikalischer Praxis durch alternative Musizierkonzepte	281
5.1	Die Einflüsse von Free Jazz und frei improvisierter Musik auf Mathias Spahlingers Musikdenken	281
5.2	Die Demokratisierung künstlerischer Produktion zwischen Utopie und pädagogischem Modell	286
5.2.1	Unterschiedliche Interaktionsmodelle in <i>vorschläge,</i> <i>konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des</i> <i>komponisten</i> (1993)	290
5.2.2	Musikalisches Handeln zwischen Freiheit und Determination. Die <i>vorschläge</i> im Vergleich mit <i>doppelt bejaht</i>	296
5.2.3	Das Verhältnis zur Musizierhaltung in frei improvisierter Musik	303
5.2.4	Die Auswirkung der Produktionsweise auf das kommunikative Handeln	304
5.2.5	Die gesteigerte Freiheit und Verantwortung des Publikums	306
5.2.6	Die ästhetischen Implikationen der Produktionsweise	307
5.2.7	Gemeinschaftliche Arbeit an einem uneinheitlichen Resultat. Die gesellschaftspolitischen Implikationen der Produktionsweise	310
5.2.8	Die Weltbezüge einer alternativen Produktionsweise – Fazit ...	315
5.3	Offene Musizierformen in der Neuen Musik	315
5.3.1	Kritik des Orchesterspiels und Aufbau alternativer Modelle	319
5.3.2	Vergleich mit Hans Zender, <i>MODELLE</i> (1971–73)	321
5.3.3	Vergleich mit Hans Wüthrich, <i>Kommunikationsspiele</i> (1973) ..	324
5.3.4	Vergleich mit Vinko Globokar, <i>Das Orchester</i> (1974)	328
	Schlussgedanken und Ausblicke	332
	Quellen und Literatur	336
	Quellen	336
	Literatur	338
	Register	349

VORWORT

Mathias Spahlinger ist ein Komponist, der das Verhältnis zwischen Musik und Gesellschaft intensiv reflektiert und die Weltbezogenheit von Musik verschiedentlich betont hat. Spahlinger kritisiert sowohl die Vorstellung einer von gesellschaftlichen Funktionszusammenhängen unabhängigen Musik als auch die Auffassung einer vorrangig politischen Musik als einseitige Verkürzungen von in Wahrheit komplexen und vielschichtigen Zusammenhängen. Musik und außermusikalische Wirklichkeit treten ihm zufolge auf unterschiedliche und facettenreiche Weise miteinander in Beziehung. Diese Auffassung schlägt sich auch in seiner eigenen Musik nieder. Eine systematische Untersuchung der Weltbezüge seiner Musik stand bislang allerdings noch aus. Diese ist jedoch insofern von Bedeutung, als die Reflexion von Weltbezogenheit einen zentralen Aspekt seiner Poetik darstellt und seine Musik sich ohne diese Dimension nur unzureichend erschließt. Die vorliegende Studie untersucht am Beispiel einer Reihe von Werken aus unterschiedlichen Schaffensperioden, welche Arten von Welthaltigkeit für seine Musik konstitutiv sind und stellt vier unterschiedliche Aspekte von Weltbezügen heraus.

Manche von Spahlingers textgebundenen Werken artikulieren außermusikalische, meist politische Botschaften. Es lässt sich jedoch auch seine Instrumentalmusik ohne Text symbolisch-politisch deuten, insofern ihre Faktur strukturelle Analogien zu gesellschaftlichen Verhältnissen aufweist. Seiner Musik kann darüber hinaus eine aufklärerische Funktion attestiert werden, da sie häufig die Bedingungen der Wahrnehmung thematisiert. Schließlich greift Spahlinger in manchen Werken in das soziale Gefüge der Musikproduktion selbst ein und entwirft Handlungsmodelle, die alternative Musizierformen zum Ziel haben. Insofern die Arbeit wichtige Werke aus unterschiedlichen Schaffensphasen untersucht und dadurch versucht, auch über das Thema „Weltbezüge“ hinausreichende zentrale Aspekte seines Gesamtwerks zu beleuchten, ist damit nicht zuletzt die Hoffnung verbunden, eine entscheidende Lücke in der Forschung über die Musik dieses wichtigen Protagonisten der Neuen Musik zu schließen.

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2016 an der Fakultät II der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden als Dissertation angenommen. Sie wäre nicht entstanden ohne die Unterstützung einer Reihe von Personen. Mein erster und besonderer Dank gilt Prof. Dr. Jörn Peter Hiekel für seine stete und umsichtige Betreuung der Arbeit. Ebenso danken möchte ich Prof. Dr. Wolfgang Lessing, der nicht nur die Begutachtung der Arbeit übernahm, sondern dem ich auch wichtige inhaltliche Hinweise verdanke. Der Studienstiftung des deutschen Volkes bin ich für die Gewährung eines Promotionsstipendiums zu großem Dank verpflichtet. Dem Franz Steiner Verlag Stuttgart, insbesondere Katharina Stüdemann, sowie dem Herausgeber der Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Prof. Dr. Albrecht Riethmüller, danke ich für die Aufnahme der Studie in die Reihe.

Dem Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT bin ich sehr dankbar für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses. Den Verlagen Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Boosey & Hawkes, Berlin, Peermusic Classical, Hamburg, sowie Universal Edition, Wien danke ich für die freundliche Genehmigung der Abdruckrechte für die Notenbeispiele. Adrian Nagel danke ich für seine gründliche und aufmerksame Durchsicht des Manuskripts. Silke Egeler-Wittmann und Prof. Dr. Matthias Hand-schick danke ich für die Schilderung ihrer Erfahrungen im Zusammenhang mit der praktischen Einstudierung von Spahlingers *vorschläge, konzepte zur ver(über) flüssigung der funktion des komponisten* (1993) und ihren damit verbundenen Einschätzungen der Chancen und Schwierigkeiten eigenverantwortlichen Musizierens. Mein ganz besonderer Dank gilt Prof. Mathias Spahlinger für die großzügige und vertrauensvolle Öffnung seines Privatarchivs, die es mir ermöglicht hat, in den Werkanalysen auch auf die Skizzen Bezug nehmen zu können, sowie für seine uneingeschränkte Bereitschaft, gerade in der Endphase der Arbeit über noch offene Fragen zu sprechen. In meiner Frau Katharina hatte ich nicht nur eine kompetente Gesprächspartnerin in der Diskussion über inhaltliche Aspekte sowie eine aufmerksame und kritische erste Leserin, sondern sie hat mich in der Entstehungszeit dieser Arbeit zudem seelisch und moralisch begleitet und mir auch über schwierige Phasen hinweggeholfen. Ihr sei diese Arbeit gewidmet.

EINLEITUNG

SYSTEMATISCHE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN MUSIK UND WELT

Musik kann nichts anderes sein als Bestandteil einer umfassenden Wirklichkeit und ist als solche notwendig in die Zusammenhänge des gesellschaftlichen Lebens eingebunden. Musik wird von der außermusikalischen Wirklichkeit geprägt und wirkt – wenngleich im Allgemeinen in geringerem Umfang – auf sie zurück. Musik ist zugleich jedoch auch eine Welt für sich. Als solche folgt sie ihren eigenen, ästhetisch und musiktheoretisch begründeten Gesetzmäßigkeiten und ist einmal mehr und einmal weniger unabhängig von gesellschaftlichen Funktionszusammenhängen. Der Grad an Teilautonomie der Musik ist nicht nur von individuellen künstlerischen Konzeptionen und intersubjektiven ästhetischen Leitvorstellungen, sondern in entscheidendem Maße auch von externen Faktoren abhängig. Gesellschaftliche Verhältnisse lassen Bedürfnisse entstehen, die die Genese von bestimmten Arten von Musik begünstigen und befördern, man denke nur an die sakrale Musik des Mittelalters, die höfische Repräsentationskultur des Absolutismus oder die Konzeption einer absoluten Musik im Rahmen der bürgerlichen Kunstreligion des 19. Jahrhunderts.¹ Mit Blick auf die Musikgeschichte lässt sich sagen, dass ein „Oszillieren zwischen Weltbezogenem und Weltabgewandtem“² geradezu als deren Konstante gelten kann. Als allgemeine Feststellung mutet die Auffassung des Doppelcharakters der Musik als „autonom und als fait social“³ nahezu als Selbstverständlichkeit an, doch lassen verschiedenartige funktionale Zusammenhänge und ästhetische Konzeptionen immer wieder andere Beziehungen zwischen Musik und außermusikalischer Wirklichkeit entstehen.

Der Philosoph Friedrich Bassenge hat unabhängig von konkreten Beispielen eine Systematik der Beziehungen von Kunst und Wirklichkeit entwickelt, die erhellend ist, insofern sie drei grundlegende Beziehungsmuster erkennen lässt:

1. Musik verfügt über einen Wirklichkeitsbezug, indem sie ein Stück Wirklichkeit ist:

„Das Kunstwerk ist zunächst einmal selbst ein Stück Wirklichkeit neben anderen; es ist, wie jedes Stück Wirklichkeit, in einem bestimmten Augenblick entstanden und ist, wie jedes andere solche Stück, dem Untergange ausgesetzt.“⁴

- 1 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München/Zürich 1991, S. 581–589.
- 2 Jörn Peter Hiekel, *Angekommen im Hier und Jetzt? Aspekte des Weltbezogenen in der Neuen Musik*, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von dems. und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. 69.
- 3 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 7), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 2003, S. 16.
- 4 Friedrich Bassenge, *Abbildung und Ausdruck*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jg. 8 (1960), H. 1/2, S. 119.

Selbst eine so flüchtige Kunstform wie die Musik basiert auf einem „materiale[n] Substrat“.⁵ Musik ist nicht denkbar ohne die Instrumente, auf denen sie hervorgebracht wird, ohne das Notenpapier, auf dem sie notiert wird und ohne die Luft, in der die Schallwellen sich ausbreiten können. Vor allem aber ist Musik auch Teil einer gesellschaftlichen Wirklichkeit. Musik ist gleichermaßen Teil des Lebens der Musiker wie der Rezipienten. Auch als Antithese zum Alltag bleibt Kunst Teil desselben. Sie ist eingebunden in gesellschaftliche Zusammenhänge und als solche von diesen abhängig. Gerade die Musik als voraussetzungsreiche Kunstform bedarf eines komplizierten und aufwändigen Produktionsprozesses – stellvertretend dafür sei nur die Orchestermusik des 19. Jahrhunderts genannt, die hochqualifizierte Musiker, hochwertige Instrumente, geeignete Räume und vieles mehr verlangt, um adäquat umgesetzt werden zu können. Indem die Gesellschaft die für die Entstehung von Musik notwendige Infrastruktur schafft, prägt sie gleichermaßen auch in starkem Maße die spezifische Beschaffenheit der Musik selbst, denn diese ist nicht von den konkret vorliegenden Voraussetzungen und Bedingungen unabhängig, sondern wird von diesen in starkem Maße mitbestimmt. Die gesellschaftlichen Voraussetzungen prägen jedoch nicht nur die Musik, sondern künstlerische Veränderungen können sich ihrerseits wiederum in der Gesellschaft niederschlagen, wie etwa das Beispiel Richard Wagners zeigt, der den Musikbetrieb zugunsten seiner Vorstellungen umzugestalten versuchte.

2. Musik verfügt über einen Wirklichkeitsbezug, indem sie auf die Wirklichkeit zurückwirkt:

„Das Kunstwerk ist nun aber nicht nur da, um da zu sein; es hat ein ‚Telos‘; es ist da, um aufgenommen, genossen, ‚konsumiert‘ zu werden; es wird hineingestellt in eine gesellschaftliche Wirklichkeit und wirkt auf ein ‚Publikum‘.“⁶

Musik entfaltet eine Wirkung, die vorübergehend oder bleibend sein mag. Sie kann Emotionen auslösen, beruhigend, verstörend oder aufrührend wirken. Sie kann manipulieren oder zum Nachdenken anregen. Musik hat also eine Funktion. Diese kann sehr ausgeprägt sein, etwa wenn Musik als Bestandteil kultischer oder ritueller Zusammenhänge auftritt oder, wie etwa im Fall des politischen Lieds, zu Gemeinschaftsstiftung und Identifikation beitragen will. Die Funktion der Musik kann jedoch aber auch, wie etwa in der Konzeption einer absoluten Musik, in den Hintergrund treten.

3. Musik verfügt über einen Wirklichkeitsbezug, indem sie Aussagen über die Wirklichkeit trifft:

„Das Kunstwerk steht also in Beziehung zu einer ‚abgebildeten‘ oder ‚ausgedrückten‘ Wirklichkeit.“⁷

Diese Auffassung impliziert, dass Musik eine über ihre klangliche Oberfläche hinausweisende Bedeutungsdimension besitzt. Darüber, was Musik auszusagen vermag, existieren vielfältigste und einander oftmals widersprechende Auffassungen.

5 Ebenda.

6 Ebenda, S. 120.

7 Ebenda, S. 124.

Diese reichen, ohne dass die Aufzählung einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben wollte, von Affekten, Gefühlen, Stimmungen, inhaltlichen Darstellungen (etwa von Naturerscheinungen) durch Tonmalerei, Ideen, poetischen Konzeptionen bis hin zur Widerspiegelung des Denkens oder des allgemeinen Lebensgefühls einer Epoche.⁸ Da Musik Sachverhalte aufgrund ihres Mangels an denotativem Potential nicht eindeutig benennen kann, tritt Musik, die verbalisierbare Inhalte kommunizieren will, häufig in Kombination mit Texten auf. In diesen Fällen wirkt die Musik oftmals emotionalisierend, unterstützt den Text oder aber interpretiert oder kommentiert ihn.

AUFBAU UND KONZEPTION DER ARBEIT

Die Weltbezüge der Musik Mathias Spahlingers lassen sich auf spezifische und intentionale Weise auf die eben genannten Aspekte beziehen. Daher sind auch sie von dem in Bassenges Systematik erfassten Perspektivreichtum gekennzeichnet. In der vorliegenden Arbeit werden nach einem ersten theoretischen Kapitel, das in Spahlingers Musikdenken einführt, in vier Hauptkapiteln vier zentrale Aspekte von Weltbezügen anhand exemplarischer Werke diskutiert.

Das 2. Kapitel wendet sich zwei Werken mit Text zu, die auf sehr eindringliche Weise eine politische Botschaft artikulieren. *verfluchung* für drei Vokalistinnen mit Holzschlaginstrumenten (1983/85) ist eine insistierende Anklage des Krieges, *in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten* für Chorgruppen und Playback (1985) ist von einer Auseinandersetzung mit der erschütternden Thematik des Welthungers gekennzeichnet. Spahlingers theoretische Äußerungen zum Verhältnis von Musik und Text legen nahe, dass seine Musik jedoch nicht traditionellen Strategien einer expressiven Ausdeutung des Textinhalts folgt.⁹ Die Leitfrage der Untersuchung dieser beiden Werke besteht daher darin, diese Vermutung zu überprüfen und das Verhältnis von Musik und Text genauer zu bestimmen. Es steht zu vermuten, dass in beiden Werken zwar Formen expressiver Textausdeutung auftreten, diese jedoch in den Hintergrund rückt, da jedes der Werke eine darüber hinausgehende künstlerische oder strukturelle Thematik aufweist, die die Struktur der Musik in besonderer Weise prägt.

Im 3. Kapitel werden mit *doppelt bejaht, etüden für orchester ohne dirigent* (2009) und dem IV. Satz aus *farben der frühe* für sieben Klaviere (1997–2005) zwei instrumentale Werke bzw. Ausschnitte aus diesen untersucht, die keine offenkundigen inhaltlichen Weltbezüge aufweisen. Die zentrale These dieses Kapitels besteht darin, dass die offenen, nicht-hierarchischen musikimmanenten Strukturen dieser Werke über sich hinausweisen und politische Implikationen besitzen, indem sie stellvertretende Modelle für andere Wirklichkeitsbereiche darstellen. Das sich auch im Umfang des Kapitels ausdrückende Gewicht dieses Aspekts entspricht der Bedeutung, die ihm im Schaffen Spahlingers zukommt. Die Offenheit und Verän-

8 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Methode der musikalischen Analyse*, in: ders., *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven 1979, S. 26.

9 Vgl. Kap. 1.3.7.

derbarkeit musikalischer Ordnungen, die als Analogie zu gesellschaftlichen Ordnungen deutbar ist, ist die Konsequenz musikphilosophischer Leitvorstellungen Mathias Spahlingers und prägt daher sein gesamtes Schaffen, wenngleich auch jedes Werk in spezifischer Weise. Nicht von ungefähr gilt daher die „symbolisch-politische Relativität von ‚Ordnungen‘“ als „zentraler, wenn nicht der zentrale Aspekt seines Komponierens“.¹⁰ Die spezifische Offenheit von Spahlingers Musik resultiert aus der bestimmten Negation traditioneller Strukturen und Formen. Daher wird in diesem Zusammenhang auch der Stellenwert dieser Denkfigur in Spahlingers Komponieren erörtert, sowie dem Verhältnis von bestimmter Negation und Utopie nachgegangen.

Das 4. Kapitel fragt nach der Funktion oder Wirkung von Spahlingers Musik. Mathias Spahlingers Musikdenken, hierin etwa demjenigen Helmut Lachenmanns ähnlich, ist stark von einer aufklärerischen Haltung geprägt. Sein Komponieren gilt als „radikal erkenntniskritisches“,¹¹ das etablierte ästhetische, kompositionstechnische und kommunikative Konventionen kritisch reflektiert und die Absicht verfolgt, „eingeschliffene Hör-Weisen durch kompositorische Versuchsanordnungen kritisch zu brechen“.¹² Seine Musik möchte den Hörer nicht in seinen Vorerfahrungen bestätigen, sondern zu kritischer Reflexion herausfordern, mit der Hoffnung, die Reflexion möge nicht auf das Hören von Musik beschränkt bleiben, sondern über diese hinaus eine weltverändernde Qualität erreichen. In diesem Zusammenhang werden die bereits analysierten Werke *doppelt bejaht* und *farben der frühe* noch einmal aufgegriffen sowie auch andere Werke gezielt thematisiert, um das autoreflexive Potential von Spahlingers Musik zu beleuchten.

Das 5. Kapitel thematisiert die Weltbezüge von Musik als Teil gesellschaftlicher Praxis und untersucht, inwieweit Spahlinger durch die veränderte Konzeption der Produktionsweise von Musik in *doppelt bejaht* und *vorschläge, konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten* gleichzeitig auch alternative Modelle sozialer Praxis entwickelt. In diesen beiden Stücken nimmt Spahlinger sich als Komponist zurück, weist den Musikern mehr Freiheiten und Verantwortung zu und verzichtet auf die Funktion des Dirigenten. Ziel ist eine offenere und freiere Musizierweise, die weniger von Hierarchien geprägt ist. Im Einzelnen wird analytisch untersucht, inwiefern Spahlinger das Verhältnis zwischen Komponist und Interpreten in den beiden genannten Stücken neu gestaltet, welche Entscheidungen er als Komponist weiterhin trifft und welche er an die Musiker delegiert. Insbesondere ist von Interesse, auf welchen strukturellen Prozessen – etwa Kommunikationsformen – der Entstehungsprozess der Musik basiert, wenn das herkömmliche Konzept einer Determination des Resultats in Form einer Partitur wegfällt. Zudem wird untersucht, welche Impulse Spahlingers Idee einer nicht-hierarchischen

10 Ulrich Tadday, Vorwort zu *Mathias Spahlinger* (= Musik-Konzepte Neue Folge, Bd. 155), hg. von dems., München 2012, S. 3.

11 Peter Niklas Wilson, Artikel *Mathias Spahlinger* [1992], in: *Komponisten der Gegenwart*, 48. Nachlieferung (2012), hg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, S. 2. Wilsons Artikel stammt von 1992, war bereits Bestandteil der Grundlieferung des Loseblattlexikons und wurde 2012 vom Verfasser der vorliegenden Arbeit aktualisiert und ergänzt.

12 Ebenda, S. 3.

Musizierweise vom Free Jazz empfängt und inwieweit er an in den 1970er Jahren verbreiteten Vorstellungen einer basisdemokratischen Produktionsweise von Musik anschließt und diese weiterentwickelt.

ZUM FORSCHUNGSSTAND

Alle dieser vier Aspekte von Weltbezügen sind bisher nur partiell untersucht worden. Während die inhaltliche Dimension des Politischen bislang nur sporadisch beleuchtet wurde,¹³ avancierte der Aspekt eines „Zersetzens von Ordnung“ bereits in einem der ersten Texte zu Spahlingers Musik zum Gegenstand der Forschung und wurde seitdem immer wieder aufgegriffen.¹⁴ Auch die auf eine Selbstreflexion der Wahrnehmung zielenden Versuchsanordnungen in seiner Musik wurden bisweilen untersucht,¹⁵ wie auch das Konzept einer veränderten Produktionsweise von Musik.¹⁶ Eine systematische Untersuchung der Weltbezüge in Spahlingers Musik fehlt jedoch bislang. Diese erscheint jedoch umso wichtiger, als diese außerordentlich vielschichtig und facettenreich sind und sich somit von einseitigen Konzeptionen einer politisch engagierten Musik, wie sie etwa in den 1970er Jahren diskutiert

- 13 Vgl. Wilson, Artikel *Mathias Spahlinger* sowie Marion Saxer, *Die „anderen Räume“ der Medien. Mathias Spahlingers in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten für Chorgruppen und Playback (1985)*, in: *Mathias Spahlinger* (= Musik-Konzepte Neue Folge, Bd. 155), hg. von Ulrich Tadday, München 2012, S. 114–129.
- 14 Vgl. insbesondere Peter Niklas Wilson, *Komponieren als Zersetzen von Ordnung. Der Komponist Mathias Spahlinger*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 149 (1988), H. 4, S. 18–22, Dorothea Ruthemeier, *Antagonismus oder Konkurrenz? Zu zentralen Werkgruppen der 1980er Jahre von Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger*, Schliengen 2012, S. 119–127 und Tobias Eduard Schick, *Aufbau und Zersetzung von Ordnungen. Zu einem zentralen Aspekt im Schaffen Mathias Spahlingers*, in: *Mathias Spahlinger* (= Musik-Konzepte Neue Folge, Bd. 155), hg. von Ulrich Tadday, München 2012, S. 31–46.
- 15 Vgl. Wilson, *Komponieren als Zersetzen von Ordnung*, Brian Kane, *Aspect and Ascription in the Music of Mathias Spahlinger*, in: *Contemporary Music Review*, Jg. 27 (2008), S. 595–609, Rainer Nonnenmann, *Was ist Musik? Mathias Spahlingers Konzept des Verstehens von Musik durch provoziertes Nicht-Verstehen*, in: *Berührungen. Über das (Nicht-)Verstehen von Neuer Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Bd. 52), hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2012, S. 92–110 sowie Rainer Nonnenmann, *Musik aus und alle Fragen offen. Auskomponierte Perspektivwechsel des Hörens am Beispiel von Werken Mathias Spahlingers*, in: *MusikTexte* 140 (2014), S. 45–53.
- 16 Vgl. Ortwin Nimczik, *Konstruktive Dekonstruktion: Musik von Mathias Spahlinger im Unterricht – Annäherungen und Beispiele*, in: *Klang und Wahrnehmung. Komponist – Interpret – Hörer* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 41), Mainz 2001, S. 165–193, Rainer Nonnenmann, „Gesetzt, wir hätten als Menschen produziert ...“ *Mathias Spahlingers Kommunikationsmodell* doppelt bejaht, in: *Programmheft der Donaueschinger Musiktage 2009*, hg. von der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen e. V., S. 39–47, Rainer Nonnenmann, „dass etwas Anderes im Anzug ist“. *Mathias Spahlingers individualisierte Orchesterkollektive*, in: *Mathias Spahlinger* (= Musik-Konzepte Neue Folge, Bd. 155), hg. von Ulrich Tadday, München 2012, S. 47–74, Rainer Nonnenmann, *Wider den Utopieverlust. Spahlingers „doppelt bejaht“ beschreitet neue Bahnen*, in: *Musik-Texte* 124 (2010), S. 57–63.

wurden,¹⁷ bewusst entfernen. Es ist daher nicht zuletzt das Ziel, noch bestehende „Einseitigkeiten oder Missverständnisse“¹⁸ in den Diskussionen über die politischen Aspekte von Musik durch diese Arbeit abzubauen. Spahlinger selbst hat mehrfach auf die Bedeutung der politischen Dimension von Musik hingewiesen¹⁹ und vehement eingefordert, auch die „sozialen und politischen implikationen“²⁰ einer vermeintlich autonomen Kunst zu reflektieren. Der Stellenwert, der der Weltbezogenheit von Musik in Spahlingers Schriften zukommt, lässt auch auf deren Bedeutung für seine eigene Musik schließen, wenngleich Spahlinger selbst betont: „wer musik nur politisch versteht, versteht von politik nichts“.²¹

Das zentrale Anliegen der vorliegenden Arbeit besteht darin, aus der Analyse einzelner Werke heraus deren Verbindungen und Schnittstellen zur außermusikalischen Wirklichkeit zu untersuchen. Aus der zielgerichteten Untersuchung der Weltbezüge erwachsen aber auch immer wieder darüber hinausgehende Fragen, die für Spahlingers Musik wichtig sind, so etwa jene nach dem Verhältnis zwischen bestimmter Negation und Utopie²² oder nach dem Verhältnis zu künstlerischen Konzeptionen anderer Komponisten. Aus diesem Grunde umfasst die vorliegende Studie auch Vergleiche zur Musik von Luigi Nono, Nicolaus A. Huber, Helmut Lachenmann, Vinko Globokar und anderen. Diese sind jedoch nicht systematischer Natur, sondern beziehen sich notwendigerweise auf einzelne Teilaspekte mit dem Ziel, das Spezifische von Spahlingers Komponieren hervortreten zu lassen.

ZUR AUSWAHL DER WERKE

Die Auswahl der betrachteten Werke folgt zwei Kriterien: Sie ist einerseits durch die Systematik der Weltbezüge bedingt. Nicht in allen Stücken sind alle vier Aspekte in gleichem Maße relevant, was mit Spahlingers Beobachtung korrespondiert, es sei nicht möglich, mehr als einen oder zwei von diesen gleichzeitig zu thematisieren.²³ Das Verhältnis von Komponist und Interpreten erfährt nur in *doppelt bejaht* und den *vorschlägen* eine grundlegende Modifikation. Die Untersuchung dieser Stücke drängt sich daher von selbst auf. Auch existieren in Spahlingers Œuvre eher wenig Werke, in denen ein offenkundig inhaltlicher Aspekt eine zentrale Rolle spielt, weshalb auch die Auswahl von *verfluchung* und *in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten* nahe lag. Ein erkenntniskritischer Impuls kann hingegen als Konstante von Spahlingers Musik gelten, weshalb es plausibel schien, im 4. Kapitel nicht einzelne Werke in den Mittelpunkt zu stellen, sondern

17 Vgl. Kap. 1.1.

18 Hiekel, *Aspekte des Weltbezogenen in der Neuen Musik*, S. 54.

19 Vgl. Kap. 1.2.

20 Mathias Spahlinger, *dies ist die zeit der konzeptiven ideologen nicht mehr*, in: *Freiräume und Spannungsfelder. Reflexionen zur Musik heute. Kolloquium im Rahmen der 20. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik*, hg. von Marion Demuth und Jörn Peter Hiekel, Mainz 2009, S. 57.

21 Mathias Spahlinger, *wirklichkeit des bewußtseins und wirklichkeit für das bewußtsein. politische aspekte der musik*, in: *MusikTexte* 39 (1991), S. 39.

22 Vgl. Kap. 3.8.

23 Vgl. Spahlinger, *dies ist die zeit der konzeptiven ideologen nicht mehr*, S. 56.

vielmehr paradigmatische Stellen aus unterschiedlichen Stücken exemplarisch zu untersuchen. Auch die Offenheit und Veränderbarkeit musikalischer Ordnungen ist ein genereller Aspekt von Spahlingers Komponieren. Die Entscheidung, *doppelt bejaht* zu thematisieren, ist vorrangig dadurch begründet, dass in diesem Stück musikalische Strukturen ausgebildet sind, die auch viele andere Werke Spahlingers prägen, die in dem Orchesterenvironment jedoch auf besonders exemplarische Weise hervortreten und somit hinsichtlich des Verständnisses von Spahlingers Musik Modellcharakter entwickeln können. *farben der frühe* ist dagegen deshalb Gegenstand der Untersuchung, da dieses Stück mit Sicherheit als zentrales und besonders wichtiges Werk Spahlingers gelten kann, bislang jedoch noch keine substantielle Sekundärliteratur zu diesem existiert.²⁴

METHODISCHE PROBLEME

In den letzten Jahrzehnten sind – ausgehend von Roland Barthes' berühmtem Aufsatz *Der Tod des Autors*²⁵ – im Umfeld poststrukturalistischer Theoriebildung zunächst in der Literaturwissenschaft, aber auch in der Musikforschung berechtigte Zweifel am Auslegungsprivileg des Autors entstanden. Der Selbstdeutung des Autors kommt kein Vorrang von vornherein zu, sondern sie tritt in Konkurrenz zu anderen Verstehenshypothesen. Dieser grundlegenden Skepsis ist auch die vorliegende Arbeit verpflichtet. Mathias Spahlinger ist wie wenige Komponisten musiktheoretisch, philosophisch und politisch überaus reflektiert. Seine Argumentationen beeindrucken durch ihre Stringenz, ihren Komplexitätsgrad und das sich hinter ihnen verbergende große Wissen. Da sein Komponieren stark einer Reihe von philosophischen und musiktheoretischen Leitvorstellungen folgt, scheint es allerdings nicht ratsam, seine theoretischen Reflexionen zu ignorieren. Um zu verstehen, warum Spahlinger so komponiert, wie er komponiert, ist den Analysen der einzelnen Werke daher ein Kapitel zu den Grundmotiven seines Musikdenkens vorangestellt. Die vorliegende Studie vollzieht methodisch eine Kreisbewegung: Sie geht von Spahlingers theoretischem Schreiben über Musik zu seinem Werk und von dort zur Theorie zurück. Dies ermöglicht eine Verhältnisbestimmung zwischen Theorie und Werk und deren kritische Reflexion.

Dem philosophischen System Georg Wilhelm Friedrich Hegels, auf den sich der Komponist oft beruft, nicht unähnlich, ist Spahlingers Musikdenken stark systematischer Natur und wirkt insbesondere dann plausibel, wenn man gewillt ist, ei-

24 *passage/paysage* für großes Orchester (1989/90) etwa wird – entscheidende Querverweise ausgenommen – nicht eigens thematisiert, da dieses bereits mehrfach Gegenstand ausführlicher Betrachtung war (vgl. Markus Hechtle, *198 Fenster zu einer imaginierten Welt. Versuch über die elementare Arbeit von Mathias Spahlinger in seinem Orchesterstück passage/paysage*, Saarbrücken 2005, Ruthemeier, *Antagonismus oder Konkurrenz?*, S. 140–158 sowie Neil Thomas Smith, *Mathias Spahlinger's passage/paysage and ,the Barbarity of Continuity'*, in: *Contemporary Music Review*, Jg. 34 (2015), S. 176–186).

25 Vgl. Roland Barthes, *Der Tod des Autors* [1968], in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis, Stuttgart 2000, S. 185–193.

nige Grundvoraussetzungen mit nachzuvollziehen. Dies hat jedoch zur Folge, dass Spahlingers Œuvre trotz seiner Vielfalt nicht aus einzelnen unzusammenhängenden Facetten besteht, sondern im Grunde alle Aspekte miteinander vermittelt sind. Dieser Sachverhalt stellt jedoch eine große Herausforderung für eine wissenschaftliche Arbeit dar, die nicht anders als sukzessiv und linear aufgebaut sein kann. So sind etwa die im 2. Kapitel besprochenen Werke dem Grunde nach ebenfalls von der radikalen Wandelbarkeit musikalischer Strukturprinzipien geprägt, die erst im 3. Kapitel Gegenstand der Untersuchung werden. Die Denkfigur der bestimmten Negation ist eine entscheidende Leitvorstellung von Spahlingers Komponieren, weshalb sie bereits im 1. Kapitel thematisiert ist, prägt jedoch auch die Faktur einzelner Werke (vgl. Kapitel 3) und hat Auswirkungen auf die Rezeption der Musik (vgl. Kapitel 4). Aus diesem Grund kommt die Arbeit nicht ohne zahlreiche Querverweise aus.

ZUM STELLENWERT DER KOMPOSITIONSSKIZZEN

Für diese Studie wurden Skizzen zu den Werken *roaiuGHFF (strange?)*, *in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten, verfluchung* und *farben der frühe* eingesehen. Während zu *roaiuGHFF (strange?)* nur vereinzelte Skizzenblätter und auch zu *in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten* nur ein überschaubares Skizzenmaterial existiert, sind die Skizzen zu *verfluchung* und insbesondere zu *farben der frühe* überaus umfangreich. Die Skizzen zu letzterem Werk füllen mehrere Leitz-Ordner und sind – wie die meisten Skizzen zu Spahlingers Werken²⁶ – systematisch in drei Stadien unterteilt. Das erste Stadium besteht aus einer Art Ideensammlung, die etwa verbale (Vor-) Überlegungen zur Konzeption, Zitate und erste Materialsammlungen beinhalten kann. Das zweite Stadium umfasst zumeist detaillierte Vorordnungen des Materials, die sich vorrangig auf die Aspekte der Tonhöhe und der Zeitgestaltung beziehen, sowie Strukturmodelle, die schon stark die endgültige Fassung der Reinschrift erkennen lassen. In einem dritten Schritt hat Spahlinger meist eine Art Particell oder „Vor-Reinschrift“ erstellt, in der die Struktur des Werkes schon vollumfänglich erkennbar ist, aber häufig noch manche Vereinfachungen oder Kürzel zu finden sind.²⁷

Die kompositorische Genese der einzelnen Stücke, die mit Hilfe der Skizzen nachgezeichnet werden könnte, besitzt für die Fragestellung der vorliegenden Studie einen nachrangigen Stellenwert. Der Einbezug der Skizzen erweist sich jedoch immer wieder als überaus erhellend, um bestimmte Vermutungen hinsichtlich

26 Dies gilt vor allem für die späteren Werke. In den Skizzen zu *verfluchung* ist diese Ordnung erst ansatzweise erkennbar.

27 In *farben der frühe* etwa besteht das Particell zumeist aus einem vierstimmigen Basissatz, in dem noch keine Verteilung der Töne auf die sieben Klaviere erfolgt ist. Das Particell von *verfluchung* beinhaltet lückenlos das gesamte Stück in seinem Verlauf, ist jedoch in einer Art Kurzschrift notiert, in der etwa Tonwiederholungen ausgespart sind. Zu Spahlingers Skizzen-Ordnung vgl. auch Ruthemeier, *Antagonismus oder Konkurrenz?*, S. 76f.

struktureller Zusammenhänge, aus denen sich weitergehende Schlussfolgerungen ableiten lassen, bestätigen oder widerlegen zu können. Dies betrifft in Bezug auf *farben der frühe* etwa einen nur mithilfe der Skizzen nachzuweisenden strukturellen Durchdringungsgrad, der erst die radikale Wandelbarkeit des Stücks – die konzeptionell allerdings zentral ist – eindrucksvoll deutlich werden lässt.²⁸

ZUR METHODE DER ANALYSE

Mathias Spahlinger vertritt die Auffassung, dass die Art und Weise des Gemacht-Seins von Musik politische Implikationen beinhaltet.²⁹ Diese Annahme setzt voraus, der strukturellen Dimension von Musik eine die musikimmanenten Beziehungen transzendierende Bedeutung zuzuschreiben. Dieser Annahme hat die Methode der Werkanalyse Rechnung zu tragen, wenn sie ihr – wie im Falle dieser Arbeit – folgt.

Musik inhaltlich oder semantisch zu interpretieren, hat eine lange Tradition. Dementsprechend vielfältig, sich überschneidend oder widersprüchlich sind die analytischen Methoden.³⁰ Die vorliegende Studie folgt dem Grundsatz nach einem weit verbreiteten methodischen Ansatz Hans Heinrich Eggebrechts,³¹ ergänzt diesen jedoch durch andere Theoriebausteine. Eggebrechts Methode der musikalischen Analyse basiert auf den beiden zentralen Begriffen „Sinn“ und „Gehalt“. Unter musikalischem Sinn versteht Eggebrecht das nach den Prinzipien eines spezifisch musikalischen Sprachsystems organisierte strukturelle Gefüge von Musik, unter Gehalt die Bedeutungsebene des musikalischen Sinns. Eggebrecht definiert Sinn und Gehalt bewusst nicht exklusiv. So ist musikalischer Sinn nicht an schriftlich fixierte Werke gebunden, sondern schließt etwa auch volkstümliche oder außereuropäische Musik mit ein.³² Der Gehalt von Musik kann von Affekten, Stimmungen, Programmen über den Ausdruck von zeit- und stilgeschichtlichen Momenten bis hin zu einer „affirmative[n], gesellschaftskritische[n] oder utopische[n] Funktion“ der Musik reichen.³³ Eggebrecht erteilt formalästhetischen Ansätzen eine klare Absage:

„Musik erschöpft sich nicht, nie und nirgends, in jenem vielbeschriebenen sog. ‚rein musikalischen‘ Sinn, sondern sie hat Gehalte, deren Interpretation allerdings so auf die Struktur-Analyse angewiesen ist, wie die Gehalte an den musikalischen Sinn geknüpft sind.“³⁴

28 Vgl. Kap. 3.2.2.

29 Vgl. Kap. 1.2.

30 Eine explizit inhaltsästhetische Deutung ist etwa das Ziel der musikalischen Hermeneutik, die in Anlehnung an Wilhelm Diltheys wissenschaftliche Hermeneutik um 1900 von Hermann Kretzschmar entwickelt wurde. Zur Geschichte und Methode der hermeneutischen Analyse vgl. etwa Hubert Moßburger, *Hermeneutische Analyse: Schönberg, Klavierstück op. 19,2*, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden* (= Grundlagen der Musik, Bd. 8), hg. von Felix Diergarten, Laaber 2014, S. 185–218.

31 Vgl. Eggebrecht, *Zur Methode der musikalischen Analyse*, S. 7–42.

32 Vgl. ebenda, S. 12.

33 Ebenda, S. 26.

34 Ebenda, S. 25.

Aus diesem Grund kritisiert Eggebrecht sowohl Ansätze, die sich mit einer Erklärung der innerstrukturellen musikalischen Zusammenhänge begnügen, als auch nicht auf Basis einer Analyse der Faktur erfolgende Deutungen, da erstere nicht zum Kern der Sache vordringen würden und letztere bloße Behauptung blieben.³⁵ Zentral für Eggebrechts Analyseansatz ist vielmehr der Gedanke, den Gehalt von Musik durch Interpretation ihres Sinns offenzulegen. Die von ihm propagierte Methode besteht aus den drei Schritten des Beschreibens, des Erklärens und des Deutens.³⁶ Die Faktur eines musikalischen Gebildes wird erstens beschrieben, zweitens immanent-strukturell analysiert und drittens interpretiert. Nach Eggebrecht ist es unausweichlich, dass bereits dem Erklären und Beschreiben ein Moment des Deutens innewohnt, da es kein neutrales, sondern nur immer schon semantisch vorgeprägtes analytisches Vokabular gebe.³⁷ Analyse sei deshalb immer nur vor dem Hintergrund systeminhärenter Deutungskonzepte möglich. Der Unmöglichkeit voraussetzungsloser Analyse gelte es sich daher bewusst zu sein.

Eggebrechts analytischer Ansatz wurde von Albrecht von Massow wieder aufgegriffen. Von Massow hält an den zentralen Kategorien des Sinns und Gehalts fest, modifiziert das Analysekonzept jedoch dahingehend, Sinn und Gehalt ineinzusetzen, worauf bereits sein Begriff des „musikalischen Formgehalts“ hindeutet.³⁸ Am Beispiel der Schlusswendung, die durch die Fortschreitung des Dominantseptakkords zur Tonika entsteht, erläutert von Massow die unauflösbare Verbindung von Form und Gehalt, die er im Gegensatz zu Eggebrecht im Formgehalt für gegeben sieht:

„Ihren musikalischen Gehalt, beschreibbar mit Begriffen wie *Hinzielen, Ankommen, Erreichen* und *Sich-Auflösen, Sich-Entspannen*, hat eine solche Schlußbildung nicht, sondern sie *ist* dieser Gehalt, welcher ihre Form ist, nämlich ein *Hinzielen, Ankommen, Erreichen, Sich-Auflösen* und *Sich-Entspannen*“.³⁹

Von Massows These ist nicht unwidersprochen geblieben.⁴⁰ In der Tat erscheint diese problematisch, machen doch bereits die Begriffe zur Bestimmung des Gehalts dieser Akkordverbindung deutlich, dass verschiedene ähnliche, aber nicht miteinander identische Möglichkeiten existieren, um den Gehalt derselben strukturellen Konfiguration zu beschreiben. Man könnte sagen, die beiden Akkorde, die funktionsharmonisch als „Dominante“ und „Tonika“ bezeichnet werden, sind formalstrukturell die Akkordverbindung Dominante-Tonika und haben die Bedeutung

35 Vgl. ebenda, S. 11 und 25. Die Methode der musikalischen Hermeneutik etwa wurde durch allzu spekulative Deutungen in Verruf gebracht (vgl. Moßburger, *Hermeneutische Analyse*, S. 185).

36 Vgl. Eggebrecht, *Zur Methode der musikalischen Analyse*, S. 22.

37 Vgl. ebenda, S. 23 f. sowie Stefan Rohringer, *Metapher und musikalische Analyse. Robert Schumann: Wintersonnenwende I*, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden* (= Grundlagen der Musik Bd. 8), hg. von Felix Diergarten, Laaber 2014, S. 164.

38 Albrecht von Massow, *Musikalischer Formgehalt*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 55 (1998), S. 269–288.

39 Ebenda, S. 279.

40 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Form und Gehalt in der Musik. Zu Albrecht von Massows Aufsatz „Musikalischer Formgehalt“*, in: ebenda, S. 288–290.

der Auflösung oder des Hinzielens.⁴¹ Auch ihr essentialistischer Zug lässt von Massows These fraglich erscheinen. Indem er den Gehalt der Akkordverbindung mit ihrer strukturellen Konfiguration ineinsetzt, verbindet er deren Deutung unauflöslich mit ihrer Materialität. Die Deutung des Gehalts wird gegenüber dessen geschichtlicher Wandelbarkeit invariant. Indem Eggebrecht den Gehalt als dem musikalischen Sinn inhärent, nicht jedoch als mit diesem identisch betrachtet, trägt er stärker als von Massow der Tatsache Rechnung, dass Gehalte wie das Hinzielen oder Ankommen nicht auf den Gesetzmäßigkeiten des musikalischen Materials, sondern auf dem historisch gewachsenen Konzept der harmonischen Tonalität beruhen.⁴² Diese Wandelbarkeit spricht nicht dagegen, Musik gehaltsästhetisch zu deuten, mahnt jedoch zur Vorsicht, den Gehalt, der einer Musik innewohnt, unauflöslich mit ihrer strukturellen Verfasstheit zu verbinden.

Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, den ontologischen Status des Gehalts abschließend zu klären. Methodisch wichtiger für die vorliegende Untersuchung ist vielmehr die Unterscheidung zwischen musikalischem und außermusikalischem Gehalt, die von Massow einführt.⁴³ Von Massows Ansatz erlaubt es, ohne Kenntnis zusätzlicher Informationen wie etwa einem vertonten Text, einer programmmusikalischen Beschreibung oder der Biographie des Komponisten Aussagen über die Bedeutungsdimension von Musik zu treffen, allein indem die immanent strukturellen Beziehungen der Musik interpretiert werden.⁴⁴ Dieser musikalische Gehalt bleibt, wie im Beispiel des Schlussakkords, der als Ankommen oder Hinzielen interpretiert wird, notwendig allgemein. Erst die Kenntnis weiterführender Informationen berechtigt dazu, ihn mit konkreten, außermusikalischen Gehalten zu assoziieren. Von Massow setzt eine methodisch wichtige Trennlinie, um unzulässige, nicht allein durch die strukturelle Konfiguration begründbare Deutungen zu verhindern. Ein Beispiel mag dieses Vorgehen verdeutlichen.

Anhand der Hinrichtungsszene im vierten Satz der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz beschreibt von Massow die Unterscheidung zwischen musikalischem und außermusikalischem Gehalt. Die Hinrichtungsszene kurz vor Schluss des Satzes (Ziffer 59 der Partitur) ist gekennzeichnet von einem in der Partitur mit „dolce assai e appassionato“ bezeichneten Klarinettensolo, das melodisch aus der „idée fixe“ besteht und durch einen scharfen Tutti-Akkord im fortissimo unterbrochen wird. Von Massow beschreibt den musikalischen Gehalt dieses besonderen

41 Vgl. ebenda, S. 289.

42 Vgl. dazu auch Kap. 1.3.2.

43 Vgl. von Massow, *Musikalischer Formgehalt*, S. 276–280.

44 In letzter Zeit wurden gehaltsästhetische Ansätze wieder verstärkt aufgegriffen, etwa von Harry Lehmann, der in seiner Musikphilosophie die These einer „gehaltsästhetischen Wende“ in der Neuen Musik vertritt (vgl. Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 90–126). Da Lehmann das Potential einer Ausprägung ästhetischen Gehalts im immanent-strukturellen Gefüge von Musik jedoch gering schätzt und das Gehalt-Paradigma vielmehr mit einer zu einseitigen Hinwendung zu einer „relationalen Musik“, die stark auf „Visualisierung“, „Theatralisierung“ und „Semantisierung“ (ebenda, S. 116) basiert, verknüpft, scheint Lehmanns Ansatz für die vorliegende Untersuchung kaum fruchtbar zu machen (vgl. auch Tobias Eduard Schick, *Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus*, in: *Musik & Ästhetik* 66 (2013), S. 47–65).

Wechsels als „einschneidend“ aufgrund des großen Kontrasts der zarten, leisen und einsamen Melodie im Gegensatz zum scharfen Tutti-Akkord, als „gegen sie gewendet“, weil es einen Wechsel vom Dur-Tongeschlecht der Melodie zur g-Moll-Harmonie des Akkords gibt und als „übermächtig, weil gegen diese eine Stimme die Überzahl der vielen Stimmen steht ...“.⁴⁵ Zu Recht weist von Massow darauf hin, dass der außermusikalische Gehalt der Hinrichtung im Gegensatz zum musikalischen Gehalt nicht allein aus der Struktur erschlossen, wohl aber mit einiger Berechtigung mit dieser Stelle assoziiert werden kann:

„Den Gehalt *Hinrichtung* hingegen hören wir nicht, sondern assoziieren ihn mit dem Gehörten, genauer diejenigen seiner Bewegungsabläufe, die mit denjenigen der Musik abstrakt vergleichbar sind.“⁴⁶

So ist es also möglich, das Klarinettensolo als die letzte individuelle Lebensäußerung eines Subjekts und den nachfolgenden einschneidenden Akkord als das herunterausende Schwert, das diesem ein endgültiges Ende bereitet, zu hören. Diese Deutung ist mit der Musik jedoch nur assoziativ verbunden und nur deshalb keine unzulässige Spekulation, weil sie durch das offengelegte Programm Plausibilität erhält.

Den Analysen insbesondere des 3. Kapitels liegt die auch durch Spahlingers Äußerungen gestützte⁴⁷ Annahme zugrunde, dass textlosen und vorwiegend nach musikimmanenten strukturellen Gesetzmäßigkeiten organisierten Stücken wie *farben der frühe* oder *doppelt bejaht* eine über ihre Faktur hinausweisende Bedeutungsebene inhärent ist. Deren Interpretation wird jedoch erschwert, da – anders als in *verfluchung* oder in *in dem ganzen ocean eine welle von empfindungen absondern, sie anhalten* in Form des vertonten Texts oder des Werkkommentars – keine expliziten Hinweise auf außermusikalische Inhalte existieren. Aus diesem Grund wird Eggebrechts analytischer Ansatz um Albrecht von Massows methodischen Schritt einer Unterscheidung zwischen musikalischem und außermusikalischem Gehalt ergänzt. Das methodische Vorgehen der Analysen von *farben der frühe* und *doppelt bejaht* besteht also darin, zunächst die strukturellen Zusammenhänge des musikalischen Gefüges zu beschreiben und zu erklären, um die Strukturbeziehungen dann auf einer abstrakten Ebene zu interpretieren. Diese abstrakte, in von Massows Terminologie als „musikalischer Gehalt“ bezeichnete Deutung wird in einem weiteren Schritt konkretisiert, indem sie mit Spahlingers politischem Denken in Verbindung gebracht wird – eine Übertragung, die auch aus der Autorperspektive plausibel erscheint, insofern Spahlingers schriftliche Äußerungen eine gesellschaftspolitische Deutung seiner Musik durchaus nahelegen.

Vor einer allzu direkten oder unmittelbaren Interpretation ist jedoch Vorsicht geboten. Die (gesellschaftspolitische) Deutung der Musik muss aufgrund der Eigenart der jeweiligen Zeichensysteme notwendig allgemein und mittelbar bleiben. Die Verbalisierung des ästhetischen Gehalts als Form eines Übersetzungsvorgangs bedingt Bedeutungsverschiebungen so notwendig wie das Zurückbleiben eines un-

45 von Massow, *Musikalischer Formgehalt*, S. 280.

46 Ebenda.

47 Vgl. Kap. 1.2.

übersetzbaren Restes. Der ästhetische Gehalt der Musik geht nicht in seiner außermusikalischen Bedeutung auf:

„Kunstwerke existieren, in denen der Künstler, was er wollte, rein und schlackenlos herausbrachte, während das Resultat zu mehr nicht geriet als zum Zeichen dessen, was er sagen wollte, und dadurch verarmt zur verschlüsselten Allegorie. Sie stirbt ab, sobald Philologen aus ihr wieder herausgepumpt haben, was die Künstler hineinpumpen, ein tautologisches Spiel, dessen Schema etwa auch viele musikalische Analysen gehorchen.“⁴⁸

Nach Adorno fordern Kunstwerke zugleich ihre Interpretation und verschließen sich vor ihr:

„Die Werke sprechen wie Feen in Märchen: du willst das Unbedingte, es soll dir werden, doch unkenntlich. Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.“⁴⁹

Dies ist es, was Adorno auch als Rätselcharakter der Kunst bezeichnet.⁵⁰ Adorno hält trotz dieser Aporie an der Notwendigkeit einer Interpretation von Kunstwerken fest,⁵¹ ohne sich aber der Illusion einer vollständigen Verstehbarkeit hinzugeben. Das Zurückbleiben eines „Unsagbaren“, eines ästhetischen Surplus gilt ihm vielmehr als Ausweis emphatischer Kunst.⁵² Durchaus ähnlich wie Eggebrecht versteht auch Adorno den Gehalt als eine nicht empirisch dingfest zu machende, dem Kunstwerk inhärente Bedeutungsebene, die in dessen Faktur begründet liegt, sie aber zugleich auch überschreitet:

„Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist kein unmittelbar zu Identifizierendes. Wie er einzig vermittelt erkannt wird, ist er vermittelt in sich selbst. Was das Faktische am Kunstwerk transzendiert, sein geistiger Gehalt, ist nicht festzunageln auf die einzelne sinnliche Gegebenheit, konstituiert sich durch diese hindurch. Darin besteht der vermittelte Charakter des Wahrheitsgehalts. Der geistige Gehalt schwebt nicht jenseits der Faktur, sondern die Kunstwerke transzendieren ihr Tatsächliches durch ihre Faktur, durch die Konsequenz ihrer Durchbildung.“⁵³

Claus-Steffen Mahnkopf beruft sich in seiner Konzeption des musikalischen Gehalts auf diesen zentralen Aspekt.⁵⁴ Unter dem Gehalt von Musik versteht Mahnkopf – in Abgrenzung zu inhaltlichen, etwa tonmalerischen Momenten – „gedankliche Entitäten – Ideen, poetische Konfigurationen, Modalitäten, Konzeptionen“,⁵⁵ die sich in der Struktur eines Werkes niederschlagen. Mahnkopfs These besteht darin, den individuellen Gehalt eines Werkes als mit einer in diesem realisierten ästhetischen Idee verbunden zu betrachten. Diese Idee gilt ihm als Leitinstanz für die kompositorischen Entscheidungen, die ein Komponist während des Entstehungsprozesses eines Werks treffen muss. Indem die Entscheidungen in ihrer Gesamtheit

48 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 194 f.

49 Ebenda, S. 191.

50 Vgl. ebenda, S. 182.

51 Vgl. ebenda, S. 193.

52 „Als konstitutiv aber ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo er fehlt: Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“ (ebenda, S. 184).

53 Ebenda, S. 195.

54 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Was heißt musikalischer Gehalt?*, in: *Musik & Ästhetik* 63 (2012), S. 55–69.

55 Ebenda, S. 63.

der ästhetischen Idee folgen, ist diese es, die die individuelle Gestalt eines Werkes prägt.⁵⁶ Aus dieser Perspektive versteht Mahnkopf auch Adornos oben zitierte Definition des ästhetischen Gehalts:

„Die Durchbildung ist die Totalität aller werkindividuellen Entscheidungen, die Konsequenz ist die jene begründende Instanz der ästhetischen Idee. Diese ästhetische Idee wandert auf diesem Wege ins Werk ein und kann, wenn es glückt, als Gehalt gedeutet werden.“⁵⁷

Mit Adorno weist auch Mahnkopf auf die Notwendigkeit einer philosophisch-diskursiven Interpretation des musikalischen Gehalts hin,⁵⁸ da erst durch diese die musikimmanente und begriffslose Erfahrung des Gehalts zu einer allgemeinen, über die Musik hinausweisenden Erfahrung werden könne.⁵⁹ Indem Mahnkopf den Gehalt als eine ästhetische Idee im Sinne Kants beschreibt,⁶⁰ wird deutlich, dass aber auch er nicht die Grenzen einer solchen diskursiven Deutungsweise übersieht.⁶¹

Für die vorliegende Untersuchung kommt Mahnkopfs Ansatz insofern Bedeutung zu, als dieser die Dimension des Gehalts als der Bedeutungsebene eines Kunstwerks mit der an Arnold Schönbergs Vorstellung des „musikalischen Gedankens“⁶² angelehnten ästhetischen Leitidee verknüpft. Wenn kompositorische Einzelentscheidungen an einer übergeordneten Konzeption ausgerichtet sind, folgt daraus jedoch, dass es nicht nur möglich wird, einzelne strukturelle Konfigurationen gehaltsästhetisch zu deuten, sondern auch ganze Werke als Verkörperung spezifischer Ideen zu interpretieren. Die Analysen von *doppelt bejaht*, *farben der frühe* und insbesondere von *verfluchung* werden zeigen, dass auch Spahlingers Werke häufig an ästhetischen Leitideen ausgerichtet sind, die die Faktur der Musik in entscheidender Weise bestimmen und gleichzeitig im Sinne einer Transzendenz des Faktischen über sich hinaus auch auf den Gehalt der Werke verweisen.

56 Vgl. ebenda, S. 64.

57 Ebenda, S. 66.

58 Vgl. ebenda, S. 65.

59 Vgl. ebenda, S. 68 f.

60 „unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff* adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“ (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (= Werke in 12 Bänden, Bd. 10), hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1977, S. 249 f.).

61 Vgl. Mahnkopf, *Was heißt musikalischer Gehalt?*, S. 67.

62 Vgl. ebenda, S. 65 sowie Arnold Schönberg, *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*, in: ders., *Stil und Gedanke*, Leipzig 1989, S. 96.

1. THEORETISCHE GRUNDLAGEN

1.1 DER HISTORISCHE KONTEXT POLITISCH ENGAGierter MUSIK

Anfang der 1970er Jahre rückte in der musikwissenschaftlichen Forschung die vormals nur wenig beachtete Frage nach der Weltbezogenheit der Neuen Musik plötzlich stark in den Vordergrund. Insbesondere ihre gesellschaftspolitische Funktion und Relevanz wurde vielfach kontrovers diskutiert, was insbesondere auf die zunehmende Sensibilität gegenüber der politischen Dimension vormals als vermeintlich unpolitisch betrachteter Lebensbereiche im Zuge der Ereignisse um das Jahr 1968 zurückzuführen ist. So rückte nach 1968 der Begriff der „engagierten Musik“¹ und mit ihm die Frage, inwieweit der Neuen Musik politische Relevanz zukommen könne, dürfe oder müsse, ins Zentrum musikästhetischer Debatten, was zahlreiche in dieser Zeit erschienene Texte dokumentieren.² Am Anfang der Diskussionen über die politische Dimension der Neuen Musik stand der Skandal, der sich anlässlich der Uraufführung von Hans Werner Henzes erster explizit politisch engagierter Komposition, des Oratoriums *Das Floß der Medusa*, ereignet hatte. Bereits im Vorfeld der Uraufführung wurde Henze vom *Spiegel* aufgrund seines Wandels vom bürgerlich etablierten zum dezidiert politischen, linksgerichteten Komponisten angegriffen. Nachdem am Abend der Uraufführung Studenten des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes am Dirigentenpult ein Plakat Che Guevaras, dem Widmungsträger des Werkes, sowie eine rote und eine schwarze Fahne angebracht hatten, wurde zunächst über deren Entfernung diskutiert, bis schließlich die Veranstaltung durch einen Polizeieinsatz abgebrochen wurde, ohne dass die Uraufführung stattgefunden hätte.³ Auch die Darmstädter Ferienkurse waren von der Diskussion dieses Themas bestimmt. Während es 1970 nur am Rande

- 1 Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik des 20. Jahrhunderts*, München 1969, S. 133–149.
- 2 Vgl. etwa den Kongressbericht der Tagung des Grazer Instituts für Wertungsforschung 1971, *Musik zwischen Engagement und Kunst* (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 3), hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1972, den Kongressbericht des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, *Über Musik und Politik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 10), hg. von Rudolf Stephan, Mainz 1971, den *Bericht über den 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart 1971*, hg. von Friedrich Christoph Reininghaus, Jürgen Habakuk Traber und Peter Rummenhölter, Stuttgart 1972 sowie die beiden aus Interviews mit Komponisten hervorgegangenen Publikationen von Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main 1971 und Ursula Stürzbecher, *Das große Fragezeichen hinter einer gesellschaftspolitischen Funktion der Musik*, in: Melos, Jg. 38 (1972), S. 142–149.
- 3 Vgl. Ernst Helmuth Flammer, *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem, dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze*, Baden-Baden 1981, S. 284 sowie Beate Kutschke, *Neue Linke/Neue Musik. Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 15. Überblicksdarstellungen über die Verbindungslinien zwischen Avantgardemusik und den politischen Ereignissen um „1968“ finden sich bei Flammer, S. 257–298 und Kutschke, S. 15–21.

des offiziellen Programms diskutiert wurde, kam es nach Protesten der Teilnehmer 1972 zu einer inhaltlichen Neuausrichtung und einer veränderten Organisation der Kurse.⁴ Das Thema der gesellschaftspolitischen Wirkung von Musik wurde dabei zu einem bestimmenden Schwerpunkt der Diskussion, unter anderem auch durch die Vorträge von Carl Dahlhaus⁵ und Reinhold Brinkmann,⁶ deren Thesen jedoch zum Teil von den Studenten heftig widersprochen wurde.

Ein wichtiger Referenzpunkt der Debatte bestand in der Diskussion über das politische Engagement in der Musik Hanns Eislers, dessen Schaffen bis dahin in der BRD kaum rezipiert und erst gegen Ende der 1960er Jahre entdeckt worden war.⁷ Eislers Anspruch einer politischen Funktion seiner Musik und ihre heterogene Stilikistik provozierten die Auseinandersetzung mit der Frage, inwieweit der politische und künstlerische Anspruch einer Musik miteinander vereinbar seien. Diese Frage wurde kontrovers diskutiert und zog ein breites Spektrum an Einschätzungen nach sich. Diese reichten von einem Vorwurf des kompletten Scheiterns der „westlichen Avantgarde“ und Herausstellung von Eislers Ansatz als Königsweg⁸ über eine abwägende Würdigung Eislers sowohl musikalisch als auch politisch,⁹ einer vorwiegend ästhetischen Würdigung insbesondere der dodekaphonen und als avanciert betrachteten Werke Eislers aus der Periode des amerikanischen Exils¹⁰ bis hin zur Diagnose eines völligen, zweifachen Scheiterns Hanns Eislers, da Eisler nicht nur die ästhetische Qualität der politischen Funktion der Musik unnötigerweise untergeordnet habe, sondern auch sein politisches Engagement wirkungslos geblieben sei.¹¹

Widersprüche und Aporien der Diskussion

Der Schlüsselmoment und zentrale Streitpunkt der Debatte bestand in der Frage nach der Vereinbarkeit von politischer Wirksamkeit und ästhetischem Niveau der Musik. Die Widersprüche zwischen diesen Polen wurden in argumentativ besonders plausibler, aber auch zugespitzter Weise von Carl Dahlhaus formuliert. Politisch

4 Vgl. hierzu Klaus Trapp, *Darmstadt und die 68er-Bewegung*, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946–1996*, hg. von Rudolf Stephan und Lothar Knessl, Stuttgart 1996, S. 369–375.

5 Carl Dahlhaus, *Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 13, hg. von Ernst Thomas, Mainz 1972, S. 14–27.

6 Reinhold Brinkmann, *Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik – Koreferat*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 13, hg. von Ernst Thomas, Mainz 1972, S. 28–41.

7 Allein vier Beiträge des Grazer Tagungsbands *Musik zwischen Engagement und Kunst* setzen sich explizit mit Hanns Eisler auseinander.

8 Vgl. Wilhelm Zobl, *Kritik der westlichen Avantgarde und ihrer ökonomischen Widersprüche – ausgehend von Hanns Eislers Überlegungen*, in: *Musik zwischen Engagement und Kunst*, S. 80–91.

9 Vgl. Hans-Klaus Jungheinrich, *Musik und Realismus – Einige Aspekte bei Hanns Eisler*, in: ebenda, S. 69–79.

10 Vgl. Rudolf Stephan, *Kleine Beiträge zur Eisler-Kritik*, in: ebenda, S. 53–68.

11 Vgl. Otto Kolleritsch, *Musik zwischen Engagement und Kunst*, in: ebenda, S. 94.

engagierte Musik gerate in einen Widerspruch zwischen Mittel und Zweck, der aus der sich seit dem 18. Jahrhundert vergrößernden Diskrepanz zwischen einem kompositorisch-ästhetisch fortgeschrittenen Bewusstseinsstand und dem Kenntnisstand und Geschmack eines breiten Publikums erwachse. Politische Musik müsse, um diesen Begriff zu verdienen, wirksam sein und zu einer realen gesellschaftlichen Veränderung beitragen:

„Um aber den Zweck zu erreichen, auf den sie zielt, muß sie sich den musikalischen Gewohnheiten und Vorurteilen der Hörer angleichen, in deren politisch-soziales Bewußtsein sie verändernd eingreifen soll. Musik erscheint als Mittel der Politik, als ein Stück Rhetorik in Tönen. Die politische Emanzipation, die gemeint ist, erschöpft sich jedoch nicht in sich selbst, sondern stellt ein Teilmoment einer allgemeinen Emanzipation dar, die auch die Musik umfaßt. Und umgekehrt ist nach marxistischer Überzeugung die schlechte und dumme Musik, die von allen Seiten auf uns eindringt ... Produkt, Ausdruck und Kitt einer miserabel eingerichteten Gesellschaft. Der politischen Unterdrückung entspricht demnach eine musikalische.“¹²

Um große Massen an Hörern erreichen und dadurch politisch wirksam sein zu können, müsse ein Komponist also Mittel und Techniken anwenden, die Ausdruck genau desjenigen vor-emanzipatorischen Bewusstseinsstands seien, der – auch mit Hilfe der Musik – eigentlich überwunden werden soll.¹³ Dahlhaus erklärt ästhetischen Anspruch und politische Wirksamkeit daher für unvereinbar:

„Politische Musik, die es verschmäht, der Versuchung zu musikalischer Demagogie, zur Spekulation mit dem Irrationalen nachzugeben, gerät also in den Zwiespalt, dass sie als Massenkunst gemeint ist, aber in Esoterik eingesperrt bleibt. Sie führt die paradoxe Existenz oder Pseudo-Existenz einer Volkskunst für Eingeweihte.“¹⁴

Nach Dahlhaus wird Musik entweder auf fragwürdige Weise zu einem bloßen Mittel zum Zweck degradiert oder hält an ihrem Kunstanspruch fest, muss sich dann aber mit politischer Wirkungslosigkeit bescheiden. Die Diskussionen über die politische Dimension und Bedeutung von Musik blieben über weite Strecken unfruchtbar, da sie häufig sehr polemisch¹⁵ und mit unscharfen sowie ideologischen Argumenten geführt wurden.¹⁶ Als eigentlicher Grund für die Aporien, in die sich die Debatte verwickelte, kann jedoch die Überzeichnung von ästhetischem Anspruch und politischer Wirksamkeit als unversöhnliches Gegensatzpaar gelten. Auch wenn Dahlhaus' Argumentationsgang fraglos plausibel ist, spitzt er doch die zu Recht diagnostizierte Problematik erheblich zu, indem er den Begriff der politischen Musik

12 Carl Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik*, in: ebenda, S. 8 f.

13 Diese Aporie ist nicht zuletzt auch der Grund für die schroffe Ablehnung von politisch-agitatorischer Musik als Mittel zum Zweck durch Helmut Lachenmann (vgl. Kap. 4).

14 Dahlhaus, *Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik*, S. 20.

15 Vgl. Frank Sielecki, *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolas A. Huber*, Saarbrücken 2000, S. 19.

16 Vgl. Beate Kutschke, *Politische Avantgardemusik. Kontinuität und Diskontinuität einer Idee*, in: *Kontinuitäten/Diskontinuitäten. Musik und Politik in Deutschland zwischen 1920 und 1970*, hg. von Heinz Geuen und Anno Mungen, Schliengen 2006, S. 165. Zu Dahlhaus' Argumentationsmuster vgl. ausführlich ebenda, S. 169–172 sowie Kutschke, *Neue Linke/Neue Musik*, S. 31 f.

letztlich nur für allgemein massenverständliche Musik gelten lässt.¹⁷ Die Tendenz, für eine Position Partei zu ergreifen, anstatt zwischen diesen zu vermitteln, ist aber kein Alleinstellungsmerkmal von Carl Dahlhaus. So wie er die Vorstellung einer autonomen, künstlerisch avancierten Musik einseitig zu verteidigen suchte, ergriffen andere Autoren Partei für die Idee von Musik als Mittel im Klassenkampf¹⁸ und diskreditierten die sich als autonom verstehende Musik als politisch reaktionär, da diese sich politisch neutral gebe, in Wahrheit dadurch aber die herrschenden Verhältnisse bestätige. Auch Spahlinger knüpft im Übrigen an diese zu Beginn der 1970er Jahre in linksintellektuellen Kreisen weitverbreitete Auffassung an, indem er noch in einem 2009 erschienenen Text die Funktion der autonomen Musik heute dadurch charakterisiert,

„ihre funktion zu verschleiern, zu verleugnen. ihre funktion als selbsterkennungsmerkmal, identifikationssphäre und selbstbespiegelung einer selbsternannten elite, ihr argumentationszusammenhang (selbst bei adorno), alles, was nicht bürgerliche autonomiekunst ist, als nicht eigentliche kunst zu diskreditieren.“¹⁹

Die dieser These zugrundeliegende und zweifellos zutreffende Annahme besteht darin, Musik nicht als vollständig funktionslos und von gesellschaftlichen Zusammenhängen abgelöst zu betrachten. Musik kann immer nur teilautonom sein. Aufgrund ihrer unausweichlichen sozialen Vorformung plädiert Spahlinger nicht zu Unrecht dafür, die „sozialen und politischen implikationen der kunst“²⁰ zu reflektieren, was aus seiner Sicht in den heutigen Debatten der Neuen Musik zu wenig stattfindet. Indem Spahlinger jedoch unterschiedslos alle Ansätze kritisiert, die den Eigensinn des Ästhetischen betonen, macht er Anleihen an einem bereits von Dahlhaus kritisierten Argumentationsmuster,²¹ das darin besteht, ästhetische Ansätze, die sich außerhalb des Argumentationszusammenhangs einer politischen Musik halten, pauschal abzuwerten. Die weitere Untersuchung wird jedoch zeigen, dass derartige polemische Überzeichnungen in Spahlingers Schreiben über Musik eher die Ausnahme sind und er vielmehr ein Bild der politischen Dimensionen von

17 Nicht in Bezug auf Dahlhaus' Text, sondern auf ein Muster der deutschen Nono-Rezeption, das im Übrigen durchaus von Dahlhaus beeinflusst worden sein dürfte, polemisiert Hanns-Werner Heister gegen die „unsägliche Diskussion über Wirkung und Wirkungslosigkeit. Sie wird, als Falle, in der Art einer Zwickmühle des Alles oder Nichts aufgebaut. Wenn schon gesellschaftliches Eingreifen gemeint ist, müssen alle angesprochen werden.“ (Hanns-Werner Heister, „*Freiheit oder/statt Sozialismus*“. *Einige Muster der bundesdeutschen Nono-Rezeption*, in: *Die Musik Luigi Nonos* (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 24), hg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1991, S. 273). Jürg Stenzl wies auf den (auch) funktionalen Charakter von Dahlhaus' Text hin, der im Zusammenhang mit seiner Entstehung kurz nach den Studentenprotesten von 1968 auch als Plädoyer für eine Teilautonomie der Musik gelesen werden müsse (vgl. die an den Vortrag von Nikša Gligo anschließende Diskussion in Nikša Gligo, *Luigi Nono, ein kämpfender Musiker*, in: *Die Musik Luigi Nonos*, S. 111).

18 Vgl. etwa Zobl, *Kritik der westlichen Avantgarde und ihrer ökonomischen Widersprüche*, S. 80–91.

19 Spahlinger, *die ist die zeit der konzeptiven ideologen nicht mehr*, S. 57.

20 Ebenda.

21 Vgl. Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik*, S. 14 f.

Musik zeichnet, das hinsichtlich seines systematischen Durchdringungs- und Differenzierungsgrads über die Debatten der 1970er Jahre weit hinausgeht.²²

Die offen postulierte oder unterschwellig prägende Vorstellung eines unveröhnlichen Antagonismus' zwischen einer politisch wirksamen, aber ästhetisch unbefriedigenden und einer künstlerisch avancierten, dafür politisch wirkungslosen Musik, die die Debatte über politisch engagierte Musik unfruchtbar werden ließ, ist auch durch ideologische Momente bedingt. Bereits 1983 hat Friedrich Spangemacher darauf aufmerksam gemacht, dass die pauschale Ablehnung politischer Musik durch Autoren wie Carl Dahlhaus nicht zuletzt daraus resultierte, politische Musik mit der wenig vorbildhaften Praxis der staatstragenden Massenlieder und Kantaten in den sozialistischen Ländern gleichzusetzen.²³ In der Tat scheint es plausibel, dass der Antagonismus der musikästhetischen Debatte von der Konkurrenz der ideologischen Systeme in Ost und West während des Kalten Krieges nicht unbeeinflusst geblieben ist,²⁴ wenngleich andererseits nicht bewiesen werden kann, dass Dahlhaus' Plädoyer für eine teilautonome Musik vorrangig in dieser Konstellation begründet liegt, da seine Vorbehalte auch einer generellen Aversion gegenüber dem Politischen in der Kunst geschuldet sein können.

Neuere Forschungsansätze zur politischen Dimension Neuer Musik

Die einseitige Zuspitzung in den Debatten der 1970er Jahre hat dazu geführt, dass jüngere Forschungsansätze selten an die damalige Konzeption einer politisch engagierten Musik anknüpfen, sondern diese in der Regel vielmehr als unfruchtbar zurückweisen oder aber zu erweitern suchen.²⁵

22 Vgl. hierzu insbesondere Kap. 1.2.

23 Friedrich Spangemacher, *Luigi Nono: Die elektronische Musik. Historischer Kontext – Entwicklung – Kompositionstechnik* (= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 29), Regensburg 1983, S. 22. Auf Dahlhaus' Blindheit gegenüber den ideologisch-politischen Momenten in seiner eigenen Argumentation weist auch Anne C. Shreffler hin (vgl. Anne C. Shreffler, *Cold War Dissonance: Dahlhaus, Taruskin, and the Critique of the Politically Engaged Avantgarde*, in: *Kultur und Musik. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges nach 1945 (Kongressbericht Hambacher Schloss 11.–12. März 2013)*, hg. von Ulrich J. Blomann, Saarbrücken 2015, S. 46–59).

24 Vgl. Ulrich J. Blomann, *Wie der Teufel das Weihwasser ...*, in: ebenda, S. 9–18 sowie Hanns-Werner Heister, *Kalter Krieg. Koordinaten und Konfigurationen – 1945 bis 1990, vorher und seither*, in: ebenda, S. 19–45.

25 Eine Ausnahme hierzu bildet in gewisser Weise Hanns-Werner Heister, der implizit am Paradigma der Direktheit und Allgemeinverständlichkeit politischer Musik festhält, indem er einerseits Musiktheaterwerke mit inhaltlich gesellschaftskritischen Impulsen sowie andererseits das Arbeiterlied als paradigmatische Ausprägungen politischer Musik hervorhebt, die politische Dimension einer auf offenkundige inhaltliche Momente verzichtende, dafür aber in sich kritisch reflektierten Musik, die die Hinterfragung und Veränderung gewohnter Wahrnehmungsweisen zum Ziel hat, hingegen als weitestgehend vernachlässigbar einschätzt (vgl. Hanns-Werner Heister, Artikel *Politische Musik*, in: *MGG 2*, Sp. 1666 f.). An anderer Stelle deutet Heister das Zurücktreten offenkundiger politischer Botschaften, denen sich die Musik unterordnet, zugunsten von selbst- bzw. materialreflexiven Musik-Konzepten (als Beispiele werden Mathias