

Gregor Herzfeld

# **Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik**

Charles Ives bis La Monte Young

Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 60

Franz Steiner Verlag

Gregor Herzfeld  
Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen  
amerikanischen Musik

BEIHEFTE ZUM  
ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

---

herausgegeben von  
Albrecht Riethmüller

in Verbindung mit  
Reinhold Brinkmann, Ludwig Finscher,  
Hans-Joachim Hinrichsen,  
Birgit Lodes und Wolfram Steinbeck

Band 60

Gregor Herzfeld

# **Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik**

Charles Ives bis La Monte Young



Franz Steiner Verlag 2007

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und  
Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT

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

ISBN 978-3-515-09033-9



ISO 9706

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der  
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig  
und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung,  
Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare  
Verfahren sowie für die Speicherung in Datenver-  
arbeitungsanlagen.

© 2007 Franz Steiner Verlag GmbH.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Druck: Printservice Decker & Bokor, München

Printed in Germany

## INHALTSVERZEICHNIS

DANK.....	9
EINLEITUNG .....	11
1. CHARLES IVES .....	25
1.1. Zeit bei Ives und der Einfluss Ralph Waldo Emersons.....	26
1.1.1. Essay und Zeit bei Emerson.....	26
1.1.1.1. Zur Zeitlichkeit der essayistischen Form .....	27
1.1.1.2. Stil.....	35
1.1.1.3. Inhaltliche Aspekte – Epiphanie und Prozess .....	39
1.1.1.4. Form und Inhalt .....	45
1.1.2. Essayistische Zeitlichkeit bei Ives .....	47
1.1.2.1. Form – essayistisches Komponieren in der <i>Concord Sonata</i> .....	49
1.1.2.1.1. Zur Bedeutung der Form für Ives kompositorisches Denken .....	50
1.1.2.1.2. Analyse der Zeitgestaltung im <i>Emerson</i> -Satz .....	54
1.1.2.2. Inhaltliche Aspekte in <i>Decoration Day</i> .....	74
1.1.2.2.1. Hinführung - Der Essay <i>Emerson</i> .....	75
1.1.2.2.2. Das Programm.....	81
1.1.2.2.3. Die Komposition .....	83
1.1.2.2.3.1. Bemerkung zum zeitlichen Gehalt von Zitaten .....	83
1.1.2.2.3.2. Analyse .....	85
1.1.2.2.4. Resümee – Epiphanie und Biografie in einer Skizze .....	94
1.1.2.3. Form und Inhalt .....	98
1.2. Zeit, Zahl und Kosmologie in musikalischen Experimenten .....	99
1.2.1. Henry David Thoreau .....	100
1.2.2. Epiphanie und Zahl.....	104
1.2.2.1. <i>Three Quarter-tone Pieces</i> (1923–24).....	104
1.2.2.2. <i>Largo Risoluto No. 1</i> (ca. 1909–10) .....	108
1.2.2.3. <i>Scherzo: All the Way Around and Back</i> (ca. 1907–08) .....	112
1.2.2.4. <i>Universe Symphony</i> (1915–1928).....	114
1.3. Zusammenfassung – Ein Widerspruch bei Ives? .....	119
2. HENRY COWELL.....	122
2.1. Die Zeitauffassung und ihr theosophischer Hintergrund .....	122
2.2. Die Zeitgestaltung in experimentellen Werken.....	126
2.2.1. Clustertechnik .....	127
2.2.2. String-Piano-Technik.....	131

2.2.3. Die Idee der Harmonie in den Innovationen der <i>New Musical Resources</i> .....	136
2.2.3.1. „Time“ – Tondauer .....	140
2.2.3.2. Metrum .....	145
2.2.3.3. Tempo .....	148
2.2.3.4. Form – Exkurs zum Komponieren mit „rhythmic structure“.....	149
3. ELLIOTT CARTER.....	152
3.1. Die Zeitauffassung .....	153
3.1.1. Whitehead und die Idee des Prozesses .....	153
3.1.2. Die Zeitauffassung in der Literatur der klassischen Moderne.....	158
3.1.2.1. Elastizität und Relativität der Zeit bei Marcel Proust und Thomas Mann.....	158
3.1.2.2. James Joyce und das Problem der Epiphanie.....	162
3.2. Die Zeitgestaltung .....	165
3.2.1. Vorbilder.....	166
3.2.2. Entwicklung der Zeitschichtung vor dem <i>Piano Concerto</i> .....	167
3.2.3. <i>Piano Concerto</i> (1964–65) .....	171
3.2.3.1. Zeitschichtung .....	171
3.2.3.2. Die Tempomodulation.....	182
3.2.3.3. Die Epiphanie .....	185
3.2.3.4. Deutung der Zeitstrukturen.....	189
3.2.3.4.1. Prozess .....	189
3.2.3.4.2. Drama.....	192
4. JOHN CAGE .....	197
4.1. Einleitung und Vorbemerkung zum kulturellen Standort .....	197
4.2. Zeit bei Cage .....	202
4.2.1. Zeitgestaltung als „rhythmic structure“ .....	204
4.2.1.1. <i>Defense of Satie</i> (1948) .....	204
4.2.1.2. <i>First Construction (in Metal)</i> (1939).....	207
4.2.2. Die Hinwendung zum Augenblick .....	214
4.2.2.1. <i>Lecture on Nothing</i> (1950) .....	215
4.2.2.2. <i>Music of Changes</i> (1951).....	218
4.2.3. Das Ineinander von Prozess und Augenblick .....	223
4.2.3.1. Thoreau und die Ausreizung des Musikkonzepts (1951–70).....	223
4.2.3.2. Cages Sprachkunstwerke nach <i>Lecture on Nothing</i> .....	230
4.2.3.3. <i>Song Books</i> (1970).....	233
4.2.3.3.1. Strukturzeit und Epiphanie.....	234
4.2.3.3.2. Prozesszeit und Epiphanie .....	237

5. MORTON FELDMAN .....	243
5.1. Der Einfluss der New York School of Painters .....	244
5.1.1. Umfeld, Begegnungen und Berührungspunkte.....	244
5.1.2. Mark Rothkos <i>Red. Orange (1968)</i> – Zeit und Gegenwart .....	248
5.2. Die Zeitauffassung in Feldmans Ästhetik.....	251
5.2.1. Time Undisturbed – gestörte und ungestörte Zeit .....	251
5.2.2. Musik als Zeitleinwand.....	253
5.2.3. Zeit an der Oberfläche .....	254
5.2.4. Klang als Materie – Das Vorbild Varèse .....	256
5.2.5. Vertikale Zeit .....	258
5.2.6. Die Poetik des Klangs als Poetik des Augenblicks.....	259
5.2.6.1. Exkurs: Der Augenblick bei Kierkegaard – Zwischen Zeit und Ewigkeit .....	260
5.3. Zeitgestaltung in <i>On Time and the Instrumental Factor</i> .....	264
5.3.1. Die Bedeutung der Instrumentation.....	266
5.3.2. Analyse .....	267
5.3.2.1. Die erste Partiturseite .....	268
5.3.2.2. Der Verlauf des Stücks als Serie von instrumentalen Bildern .....	275
5.3.2.3. Die Aufhebung der Bildgrenzen und prozessuale Entwicklungen..	278
6. LA MONTE YOUNG .....	285
6.1. Geistiger Hintergrund.....	291
6.1.1. Mormonismus .....	291
6.1.2. Klassische indische Musiktheorie.....	297
6.2. Zeitauffassung und Zeitgestaltung .....	301
6.2.1. Klang, Struktur und Statik in Youngs Dodekaphonie .....	301
6.2.2. „Alles fließt“? – Klang und Statik in Youngs Fluxus-Stücken .....	305
6.2.3. Reine Stimmung und Dream Chord zwischen 1961 und 1964.....	308
6.2.4. <i>Well-Tuned Piano</i> (1964–1973–1981–1987–heute).....	315
6.2.4.1. Reine Stimmung, Dream Chord und „universal structure“ .....	315
6.2.4.2. Statik und „Ewigkeit“ in der Aufführung.....	317
6.2.4.3. Unendlicher Prozess und „eternal time“ in entwickelnden Bereichen.....	320
6.2.4.3. Unendlichkeit und „Ewigkeit“ in den Clouds .....	334
EPILOG .....	342
ANHANG.....	349
LITERATURVERZEICHNIS.....	352
REGISTER.....	362



## DANK

Die vorliegende Untersuchung ist die für den Druck überarbeitete Fassung meiner im Sommersemester 2006 von der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommenen Dissertation *Prozess und Epiphanie. Zeit in der experimentellen amerikanischen Musik von Charles Ives bis La Monte Young*.

Ich möchte an erster Stelle meiner Doktormutter Prof. Dr. Dorothea Redepening für ihre großartige Betreuungsarbeit, ihr allzeit offenes Ohr für fachliche Fragen und persönliche Angelegenheiten danken. Ihr verdanke ich, dass Zeit nicht nur thematisiert, sondern eingehalten werden konnte. Der zweite Dank geht an Prof. Dr. Silke Leopold dafür, dass sie das Zweitgutachten übernommen und mich über Jahre hinweg als Student und Mitarbeiter gefördert und gefordert hat. Außerdem ist zahlreichen Institutionen und Personen zu danken, ohne die diese Arbeit nicht hätte entstehen können: dem DAAD für die Gewährung eines Doktorandenstipendiums für das akademische Jahr 2005/06; an der Yale University: Prof. Dr. Robert P. Morgan für seine Hilfe bei der Vorbereitung meines USA-Aufenthalts, Prof. Dr. James Hepokoski und den Studenten seines Seminars zum Skizzenbestand der Universitätsbibliothek in Yale, Prof. Dr. Patrick McCreless für seine Unterstützung vor Ort; Suzanne Eggleston Lovejoy und den Mitarbeitern der S. Gilmore Music Library; außerdem den Mitarbeitern der New York Public Library of Performing Arts; dem Doktorandenkolloquium und Mitarbeitern des Musikwissenschaftlichen Seminars Heidelberg, insbesondere den stets gesprächsbereiten Freunden und KollegInnen Dr. Antje Tumat, Juliane Hirschmann, M.A., Dr. Joachim Steinheuer und Almut Seebass; wichtige Impulse verdanke ich Prof. Dr. Jens Halfwassen (Philosophisches Seminar Heidelberg), Prof. Dr. Wolfgang Schild (Fakultät für Rechtswissenschaft Bielefeld), Dr. Maria Schild (Universität Bielefeld), Dr. Hans Bernhard Petermann (Pädagogische Hochschule Heidelberg), Gabriele Hoffmann und Nicholas Betson (Yale University). Prof. Dr. Albrecht Riethmüller (FU Berlin) sei gedankt für sein Interesse, gute Gespräche und die Aufnahme der Arbeit in die Reihe der *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*. Harald Schmitt hat beim Franz Steiner Verlag die Drucklegung betreut. Und ich danke – last, not least – Marie Louise Schild, M.A. für ihre Korrekturen und für ihr unablässiges, und teilweise unerbittliches Nach-, Mit- und Vorausdenken, ohne das die „chaotischen Phasen“ sicherlich öfter die Überhand gewonnen hätten und ohne das in dieser Arbeit so mancher Gedanke ungeäußert geblieben wäre, so mancher Inhalt seine Form nicht gefunden hätte.

Gewidmet ist dieses Buch meinen Eltern.



## EINLEITUNG

Das Thema dieser Untersuchung ist das Verhältnis von Musik und Zeit, wie es sich in einer bestimmten experimentellen Richtung des Komponierens zeigt, die in den USA im 20. Jahrhundert mit Charles Ives entstand. Mit dieser Themenstellung ist das an sich uferlose Gebiet der Frage nach „Musik und Zeit“<sup>1</sup> auf eine bestimmte Epoche (das 20. Jahrhundert), einen bestimmten Kulturkreis (die Musik Nordamerikas) und eine bestimmte Musikrichtung (die avantgardistisch experimentell gesinnten Komponisten Amerikas) eingegrenzt. Erst die mit dieser Eingrenzung verbundene historische und lokale Perspektivierung des Verhältnisses von Musik und Zeit erlaubt es, konkrete analytische Fragen nach der kompositionstechnischen Gestaltung musikalischer Zeit mit dem Blick auf den bei den unterschiedlichen Komponisten jeweils anders gearteten und auf andere Weise wirksamen zeitphilosophischen oder -theoretischen Hintergrund detailliert zu untersuchen.

Die Forschungsliteratur zum Thema „Musik und Zeit“, die hier nur in wenigen ausgewählten Beispielen angeführt werden kann, lässt sich grob in zwei Gruppen einteilen. Die erste Gruppe umfasst all diejenigen Untersuchungen, deren Ziel es ist, eine Theorie der musikalischen Zeit zu entwerfen oder wenigstens einen Beitrag zur systematischen Erforschung des Phänomens der musikalischen Zeit zu liefern. Solche Arbeiten stammen vor allem aus der angloamerikanischen *Music Theory*, der philosophischen Ästhetik und der systematischen Musikwissenschaft. Bei der zweiten Gruppe handelt es sich um detaillierte und spezielle Fallstudien aus historischer oder theoretischer Sicht, die einen Komponisten oder oft ein bestimmtes Werk eines Komponisten anhand der Frage nach der musikalischen Zeitbehandlung untersuchen.<sup>2</sup>

Ein Beispiel für das Unternehmen, eine Theorie der musikalischen Zeit zu entwerfen, ist Barbara B. Barrys musiktheoretische Arbeit *Musical Time. The Sense of Order*<sup>3</sup>, in der die Autorin musikalische Zeit vor allem aus der Sicht der Zeitwahrnehmung bestimmt, wie sie in der Kognitionswissenschaft (als „recognition“, „identification“ und „explanation“) thematisiert wird. Barrys Vorgehen ist normativ und zieht ausschließlich Beispiele aus dem Kanon der europäischen Musikgeschichte von Bach über Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Webern, Bartok, Strawinsky bis Boulez zur Verdeutlichung heran. Der theoretisch-

1 Vgl. die 32seitige Bibliografie von Jonathan D. Kramer aus dem Jahre 1985 „Studies of Time and Music. A Bibliography“, in: *Music Theory Spectrum* 7 (1985), S. 72–106, die – wie Kramer selbst bemerkt – keineswegs vollständig ist und heute ein Vielfaches ihres Umfangs besitzen würde.

2 Mit den für diese Arbeit relevanten Fallstudien setzt sich der Haupttext auseinander. Auf eine Darstellung vorab wird daher verzichtet.

3 Barry, Barbara B., *Musical Time. The Sense of Order*, Stuyvesant 1990 (= Harmonologia Series Bd. 5).

normative Anspruch von Barrys Untersuchung bringt es mit sich, dass weniger die musikalischen Phänomene selbst, ihre Einzigartigkeit, und ihr besonderer Beitrag zum Umgang mit musikalischer Zeit, sondern ihr veranschaulichender Charakter innerhalb des Argumentationsgangs der Abhandlung ins Zentrum rückt. Die Ausbildung eines historischen Bewusstseins für die beschriebenen Zeitkonzepte und ihre musikalischen Umsetzungen ist bei einem Verfahren wie Barrys, das von Definitionen und Ableitungen ausgeht, nicht angestrebt.

Nicht normativ verfährt dagegen Jonathan D. Kramer in seiner umfangreichen Studie *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*.<sup>4</sup> Der Untertitel verrät den postmodernen Ansatz des Autors, der dazu führt, dass Kramer das Thema „Musikalische Zeit“ aus einer Vielzahl von möglichen Perspektiven anvisiert. Angesichts der nicht zu überwindenden Uneinigkeit unter Philosophen, Naturwissenschaftlern und Künstlern darüber, was Zeit eigentlich ist, erklärt Kramer sein Vorgehen folgendermaßen:

A study of musical time must therefore address its subject from a number of viewpoints, must be willing to adopt a variety of different assumptions, and utilize many methodologies: scientific vs. humanistic, objective vs. subjective, value-free vs. evaluative, relativist vs. universalist, speculative vs. verifiable.<sup>5</sup>

Das Ergebnis dieses Vorgehens ist eine materialreiche und undogmatische Darstellung möglicher Bedeutungen von musikalischer Zeit und ihrer kompositorischen Konsequenzen. Die Beispiele von Kramers groß angelegten Musikanalysen stammen wie die Barrys aus einem Teil des Kanons der abendländischen Tradition, nämlich von Beethoven (op.135), Schönberg (op.19), Webern (op.29) und Strawinsky (*Symphonies d'Instruments à Vent*). Und auch hier spielt der historische Kontext von Begriffen und musikalischen Entwicklungen eine nur untergeordnete Rolle. Problematisch wird Kramers Vorgehen dort, wo der Autor trotz des Versuchs, Dogmatik zu vermeiden, bestimmte Phänomene unter Begriffen subsumiert, die nicht oder nur teilweise angemessen sind. So fällt für ihn etwa die frühe minimalistische Musik wie Steve Reichs *Violin Phase* (1967) unter die Kategorie „vertical time“<sup>6</sup>. Diese Kategorie soll nach Kramer diejenige Musik umfassen, die strikt non-linear, non-teleologisch, statisch, anfangs- und endlos etc. ist, was auf die stark von linearen Prozessen und Teleologie beherrschte „phase music“ von Reich *de facto* nicht zutrifft.

Von deutschsprachigen Musiktheoretikern (bzw. musiktheoretisch und systematisch orientierten Musikwissenschaftlern) wurde 1997 der von Diether de la Motte herausgegebene Sammelband *Zeit in der Musik, Musik in der Zeit*<sup>7</sup> verfasst, der sowohl Fallstudien (zu Mozart, Schubert, Mendelssohn, Wyschn-

4 Kramer, Jonathan D., *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York 1988.

5 Ebda., S. 2.

6 Ebda., S. 386.

7 de la Motte, Diether (Hrsg.), *Zeit in der Musik, Musik in der Zeit. 3. Kongress für Musiktheorie, 10.–12. Mai 1996, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, Frankfurt a. M. u. a. 1997.*

gradsky u. a.) als auch systematische Überlegungen (zu *Determinanten des Tempoempfindens beim Musikhören*, zu *Bewegung in der Musik – Musik in der Bewegung* u. a.) enthält. In eine ähnliche Richtung geht der Band mit dem Titel *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*<sup>8</sup>, den Richard Klein, Eckehard Kiem und der Komparatist Wolfram Ette 2000 herausgaben. Musiktheoretiker, Musikhistoriker, Philosophen, Literaturwissenschaftler und Komponisten fokussieren darin den Themenkomplex „Musikalische Zeit“ aus ihren unterschiedlichen Blickwinkeln. Neben Theorie und Ästhetik gewidmeten Überlegungen finden Fallstudien zu Komponisten von Monteverdi bis Nono und Betrachtungen zu so genannten „Übergängen“ (zwischen Orient und Okzident, E- und U-Musik etc.) ihren Platz. Das Buch enthält auch den für die vorliegende Untersuchung bedeutenden Aufsatz von Wolfgang Rathert *Die Zeit als Motiv in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Mit einem Ausblick auf Feldman und Nono*, in dem der Autor auf die Bedeutung der Zeitdarstellung in der amerikanischen Avantgarde im Rahmen eines Überblicks über Entwicklungen des 20. Jahrhunderts hinweist.

Beispielhaft für die rein philosophische Betrachtung des Phänomens der musikalischen Zeit ist Reinhard Platzeks *Zum Problem der Zeit und Zeitbestimmtheit im musikalischen Tempo*<sup>9</sup>. Platzek orientiert sich hauptsächlich an der Philosophie Richard Höningwalds und kommt ganz ohne Verweise auf bestimmte Kompositionen oder gar Musikanalysen aus. Weitere philosophische Theorien musikalischer Zeit untersuchen unter anderen die Autoren Simone Mahrenholz<sup>10</sup> und Richard Klein<sup>11</sup>; auch wenn sie dichter als etwa Platzek an der Musik selbst arbeiten, steht bei ihnen ebenfalls die Lösung eines systematischen Problems im Vordergrund.

Diese kurze Charakterisierung einiger neuerer Publikationen zur Frage nach der musikalischen Zeit zeigt, dass es grundsätzlich drei Zugänge zur Untersuchung musikalischer Zeit gibt, die sich gelegentlich überschneiden: einen systematisch-ästhetischen, einen musikanalytischen und einen musikhistorischen Zugang. Weiter zeigt sie, dass trotz gelegentlicher Überschneidungen offenbar ein Spannungsverhältnis zwischen systematisch-philosophischer Theoriebildung, konkreter Musikanalyse und historischer Perspektivierung besteht. Richard Klein beschreibt dieses Spannungsverhältnis als Diskrepanz zwischen philosophisch-ästhetischem Fragen und musikanalytischem Vorgehen, wenn er zur Einleitung seiner *Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit* bekennt:

8 Richard Klein / Eckehard Kiem / Wolfram Ette (Hrsg.), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswirst 2000.

9 Platzek, Reinhard, *Zum Problem der Zeit und Zeitbestimmtheit im musikalischen Tempo*, Würzburg / Amsterdam 1989.

10 Mahrenholz, Simone, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart / Weimar<sup>2</sup>2000.

11 Klein, Richard, „Einheit und Differenz der Modi: Überlegungen zu Georg Pichts Theorie der Zeit im Hinblick auf Adornos Musikphilosophie“, in: *Das Ganze und der Zwischenraum: Studien zur Philosophie Georg Pichts*, hrsg. von Richard Klein, Würzburg 1998, S. 1–12; Ders., „Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit“, in: *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, S. 57–107.

Ich habe [...] noch keine für mich überzeugende Lösung gefunden, die analytische Auseinandersetzung mit Musik in die im engeren Sinne philosophische Problemfaltung einzubinden, ohne bestimmte Werke als pure Exempel des philosophischen Gedankens zu traktieren oder umgekehrt die Philosophie zu einer Art spekulativer Propädeutik des eigentlich Musikalischen, der Musik ‚selbst‘, herabzusetzen.<sup>12</sup>

Diese Diskrepanz scheint auch Probleme im Verhältnis verschiedener Teildisziplinen der Musikwissenschaft zueinander widerzuspiegeln, die Carl Dahlhaus bereits 1977 in seinen Überlegungen zu *Grundlagen der Musikgeschichte* thematisiert hat. Für ihn bestehen Probleme vor allem im Verhältnis von Werkästhetik (unter die Dahlhaus die immanente Werkanalyse als Konsequenz der Autonomieästhetik subsumiert) zur Musikgeschichtsschreibung. Sie scheinen – so Dahlhaus – nur schwer vereinbar, denn:

[s]o wenig es einerseits genügt, analytische Notizen über Kunstwerke wie Mosaiksteinchen nebeneinanderzulegen, um ein Bild der Vergangenheit herzustellen, das Geschichtsschreibung heißen darf, so inadäquat ist es andererseits eine kultur-, ideen- oder sozialgeschichtliche Darstellung, die zwar die Fakten zu einer erzählbaren Geschichte zu verknüpfen vermag, aber um den hohen Preis, daß sie die Werke auf ihren dokumentarischen Wert reduziert.<sup>13</sup>

Um dieses Dilemma aufzulösen, fordert Dahlhaus, dass sich beide Richtungen aufeinander zubewegen müssten, indem sie ein Stück ihrer disziplinären „Reinheit“ aufgäben und bereit wären, ihre inhaltliche und methodische Besonderheit in den Dienst eines gemeinsamen Ziels zu stellen:

[D]ie Idee einer Vermittlung zwischen Autonomieästhetik und historischem Bewußtsein ist kaum anders einlösbar als durch eine Interpretation, die das einzelne Werk dadurch in der Geschichte zu sehen erlaubt, daß sie umgekehrt die Geschichte im einzelnen Werk zu erfassen vermag. Nur in dem Maße, wie ein Historiker von der inneren Zusammensetzung der Werke deren geschichtliches Wesen abliest, ist die Geschichtsschreibung, zu der er schließlich gelangt, auch ästhetisch substantiell, statt ein kunstfremdes, von außen an die Werke herangebrachtes Arrangement zu bleiben.<sup>14</sup>

In der vorliegenden Arbeit soll im Sinne dieser Forderung der Versuch unternommen werden, die drei Momente, philosophisch-ästhetische Reflexion, musikanalytische Werkbetrachtung und historische Kontextualisierung, im Zusammenhang mit dem Thema der musikalischen Zeit in amerikanischer Musik zu verbinden. Die Arbeit enthält daher sowohl philosophie- und ideengeschichtliche als auch musikanalytische Teile, die insgesamt von einem historischen Standpunkt aus, nämlich der Situation eines Teils der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts, konzipiert sind. Es wird hier also weder reine Philosophie noch reine Analyse noch reine Geschichtswissenschaft betrieben, sondern vielmehr versucht, in der hermeneutischen Erforschung des Problemhorizonts eine Interaktion der disziplinären Perspektiven zum Verstehen des Phänomens herbeizuführen. Das Vorgehen dieser Arbeit gerät dabei unweigerlich in jenen Zirkel, den jeder her-

12 Klein, *Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit*, S. 57.

13 Dahlhaus, Carl, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 49.

14 Ebda.

meneutische Interpretationsversuch installiert und den Dahlhaus auch in Bezug auf die Wechselwirkung von Geschichtsschreibung und Ästhetik diagnostizierte:

Das Verhältnis zwischen Historie und Ästhetik hat Zirkelstruktur: Die kunsttheoretischen Prämissen, von denen Musikgeschichtsschreibung getragen werden kann, sind ihrerseits geschichtlich.<sup>15</sup>

Um dieser Zirkelstruktur Rechnung zu tragen, soll der Ausgangspunkt für diese Untersuchung keine bestimmte Zeittheorie sein, da in diesem Fall die betrachteten Werke lediglich als historischer Nachweis für diese a-historische Theorie verwendet würden, sondern ein zunächst offener und flexibler Zeitbegriff. Es werden am Anfang dieser Arbeit also keine Definitionen von musikalischer Zeit gegeben. Verschiedene Bestimmungen von musikalischer Zeit werden sich erst mit den einzelnen Untersuchungen der Komponisten und ihres spezifischen Umgangs mit musikalischer Zeit ergeben. Es wird auch kein normativer Anspruch erhoben, das Wesen musikalischer Zeit erkannt zu haben, sondern was hier gesagt wird, gilt zunächst für eine bestimmte Musikkultur, die sich auf neuartige Weise mit der Gestaltung musikalischer Zeit auseinander gesetzt hat. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass die untersuchten Konzepte als historische Gestalten auch einen Beitrag zum Verständnis des Wesens musikalischer Zeit leisten. Die Musikbetrachtung dient in dieser Arbeit aber nicht dem Zweck, eine musikalische Zeitphilosophie oder Zeittheorie zu entwickeln oder zu untermauern, sondern umgekehrt soll die historische und analytische Einlassung auf einzelne Komponisten und ihre Musik ihre jeweiligen Theorien der Zeit zu Tage fördern, die dann miteinander verglichen und gegebenenfalls zu einem gemeinsamen Gedankenkontinuum zusammengeschlossen werden können.

Für eine allgemeine und vorläufige Orientierung darüber, was in dieser Arbeit gemeint ist, wenn von „Musikalischer Zeit“ gesprochen wird, sollen an dieser Stelle Reflexionen Hans Heinrich Eggebrechts vorgestellt werden, die im Jahre 2001 posthum unter dem Titel *Musik als Zeit* veröffentlicht wurden.<sup>16</sup> Die zentrale These Eggebrechts ist, dass es musikalische Zeit an sich nicht gibt, sondern nur Musik, die bereits gestaltete Zeit darstellt. Musikalische Zeit ist die von der Musik in der Eigengesetzlichkeit der Organisation ihres Verlaufs selbst geschaffene und mit ihrem Erklingen erzeugte Zeitlichkeit. Diese von Musik „gestiftete Zeit“<sup>17</sup> nimmt unterschiedliche Formen und Eigenschaften an. Musikalische Zeit ist also keine feststehende, definierte Größe, sondern kann in vielerlei Hinsicht bestimmt werden. Eggebrecht unterscheidet daher verschiedene Bedeutungen, die der Zeit im Hinblick auf Musik zugeschrieben werden können. Zunächst grenzt Eggebrecht eine objektive Zeit, die er „Uhrzeit“ nennt und der er nicht weiter nachgeht, von einer subjektiven Zeit, von ihm „Auffassungszeit“ genannt, ab. Als Auffassungs- bzw. Wahrnehmungszeit hängen die Eigenschaften musikalischer Zeit

15 Ebda., S. 37.

16 Eggebrecht, Hans Heinrich, *Musik als Zeit*, hrsg. von Albrecht von Massow, Matteo Nanni und Simon Obert, Wilhelmshaven 2001.

17 Ebda., S. 22.

ebenso sehr vom Hörer, wie von den Ereignissen in der Musik ab. Zeit kann etwa lang oder kurz bzw. langweilig oder kurzweilig, leer oder erfüllt, schön oder unangenehm, teleologisch, linear oder kreisförmig, statisch sein. Als bestimmte Form des Verlaufs von Ereignissen ist sie vom temporalen Denken in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft geprägt, das wiederum zeitbedingt ist, also bestimmten historischen Entwicklungen, „allgemeinesgeschichtlichen und kulturellen Denkformen“<sup>18</sup> und – müsste man mit Blick auf diese Arbeit ergänzen – Ideologien unterliegt.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, gerade diese Wechselbeziehungen von gestalteter musikalischer Zeit im Werk und bestimmten Formen des Zeitdenkens im Kontext der behandelten experimentellen amerikanischen Komponisten zum Verständnis des Phänomens der musikalischen Zeit herauszuarbeiten. Um überhaupt Kategorien der Werkbetrachtung im Zeichen der Zeitgestaltung zu gewinnen, soll bei jedem Komponisten diejenige Zeittheorie herangezogen werden, die dieser selbst rezipierte. Die Spannweite dieser geistesgeschichtlichen Hintergründe reicht von philosophischen Ansätzen, wie dem Ralph Waldo Emersons, Alfred N. Whiteheads oder Søren Kierkegaards, über literarische und künstlerische Ideen, wie denen Marcel Prousts, Thomas Manns, James Joyces und der Malerei des *Abstract Expressionism*, bis hin zu Gedanken esoterischer Religionsgemeinschaften, wie denen einer theosophischen Sekte im Kalifornien des beginnenden 20. Jahrhunderts oder des Mormonismus. Anstatt also von einer übergeordneten, a-historischen Zeittheorie auszugehen, sollen die historischen Wurzeln der Zeitauffassung eines jeden Komponisten freigelegt und in Beziehung zu seinem Werk gesetzt werden. Der Gefahr der Vereinzelung, dem „Nebeneinanderlegen von Mosaiksteinchen“, wie Dahlhaus es nennt, wird in den folgenden sieben Kapiteln dadurch begegnet, dass die erarbeiteten Konzepte ständig aufeinander bezogen und im Sinne eines amerikanischen Wirkungs- und Traditionszusammenhangs interpretiert werden. Das Verständnis und die Gestaltung von musikalischer Zeit wird sich als innerkultureller Dialog der als historische Gestalten hier untersuchten US-amerikanischen Komponisten über ein Jahrhundert hinweg erweisen.

Der Zusammenhang zwischen den untersuchten Zeitkonzepten wird durch zwei Formen von Zeitlichkeit gestiftet, die sich als die beiden Herzstücke der Zeitauffassungen und ihrer musikalischen Gestaltung erweisen: Prozess und Epiphanie. Als Prozess werden all jene Konzepte bezeichnet, in denen Zeit in ihrem Verlauf betont und ein Schwerpunkt auf ihre Sukzession, auf das Nacheinander von Ereignissen gelegt wird. Diese Prozesszeit kann vom eher linear geordneten Denken in Ableitungen der Zukunft aus der Vergangenheit (z.B. bei Elliott Carter) bis zu völlig offenen, unbestimmten und unvorhersehbaren Abläufen (z.B. bei John Cage) reichen; entscheidend für Bezeichnung von Zeit als Prozess ist die Betonung ihres Fließens. Damit steht der Prozess im Gegensatz zu einem Zeit-

18 Ebda., S. 20. Zofia Lissa, „Zeitstruktur und Zeiterlebnis im Musikwerk“, in: *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*, Berlin 1969, S. 49–69, und „Die Prozessualität der Musik“, in: ebda., S. 37–47, unterscheidet Zeittypen in verschiedenen Musikgattungen und des unterschiedlichen Zeiterlebnisses, das sie bewirken.

denken, das das Fließen insofern negieren möchte, als es an der bloßen Präsenz, am Jetzt, an der reinen Gegenwart interessiert ist. Dieses Interesse am Augenblick kann zur Sehnsucht nach bestimmten, besonderen Momenten gesteigert werden, wenn das, was sich in den Momenten ereignet, als Erscheinung von Bedeutsamem und Wahrem empfunden wird. Diese emphatische, mit Wahrheit verbundene Augenblickserscheinung wird hier als Epiphanie bezeichnet. Der Begriff „Epiphanie“ stammt ursprünglich aus dem religiösen Bereich und benennt die Theophanie, die Erscheinungen des Numinosen<sup>19</sup>; im Alten Testament werden beispielsweise die Erscheinung JHWHs vor Moses auf dem Berg Sinai, im Neuen Testament insbesondere die Erscheinungen Christi, sei es als Neugeborener, sei es als Auferstandener vor Maria Magdalena (Joh. 20,11–18) oder den Jüngern (Apg. 1–2), als Epiphanie begriffen. Im christlichen Kirchenjahr wird daher der 6. Januar, der Tag der Erscheinung des Herrn vor der Menschheit, als *Epiphania*s gefeiert. Für den musikalischen Kontext dieser Arbeit ist allerdings weniger die Übertragung des Epiphaniebegriffs aus dem religiösen als aus dem literarischen bzw. literaturtheoretischen Bereich entscheidend. Wolfgang Rathert hat im Hinblick auf den Beitrag Charles Ives' zur Entwicklung der musikalischen Zeitdimension im 20. Jahrhundert bereits angedeutet, dass

der Topos der (ebenfalls [wie das Fragment] aus der frühromantischen Poetik abgeleiteten) ‚Epiphanie‘ [...] in der Dramaturgie von Ives' Kompositionen einen archimedischen Punkt bildet: als ‚Fluchtpunkt‘ absoluter Transzendenz, als Erlösungsgedanke, als geheimes Ziel des musikalischen Prozesses, das außerhalb von Zeit und Raum zu denken ist.<sup>20</sup>

In der literaturwissenschaftlichen Forschungsgeschichte spielt die Beschäftigung mit poetischen Epiphaniekonzepten seit den 1960er Jahren eine zunehmende Rolle. Ausgehend von James Joyces Verwendung und Umsetzung des Begriffs, die die Joyce-Forschung bis heute untersucht<sup>21</sup>, wurde und wird die Idee einer literarischen Epiphanie als Darstellung einer plötzlichen Offenbarung, einer unerwarteten Erhellung des Geistes auf eine wachsende Anzahl an dichterischen Konzepten angewendet. Neben Joyce, der die Epiphanie als Momente der Klarheit und

19 Vgl. Gladigow, Burkhard, Artikel „Epiphanie, religionswissenschaftlich“, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Bd. 2, vierte, völlig neu bearbeitete Auflage hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Tübingen 1999, Sp. 1367f.

20 Rathert, *Zeit als Motiv*, S. 301.

21 Wesentliche Stationen der Erforschung von Joyces „epiphanies“ sind: Hendry, Irene, „Joyce's Epiphanies“, in: *Sewanee Review* 54 (1946), S. 449–467; Levin, Harry, *James Joyce. A Critical Introduction* (rev. und erw. Ausgabe), New York 1960; Scholes, Robert, „Joyce and the Epiphany: The Key to the Labyrinth?“, in: *The Sewanee Review* 70/1 (1964), S. 65–77; Walzl, Florence L., „The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce“, in: *Proceedings of the Modern Language Association of America (PMLA)* 80/4 (1965), S. 436–450; Scholes, Robert, / Walzl, Florence L., „The Epiphanies of Joyce“, in: *Proceedings of the Modern Language Association of America (PMLA)* 82/1 (1967), S. 152–154; Müller, Klaus Peter, *Epiphanie: Begriff und Gestaltungsprinzip im Frühwerk von James Joyce*, Frankfurt a. M. u. a. 1984; Hirsch, Edward, „A Shadowy Exultation“, in: *Sewanee Review* 107/2 (1999), S. 227–243.

Wahrheit für die Dimension des literarischen Gestaltens in seinen Werken fruchtbar machte<sup>22</sup>, so dass in ihnen die „epiphanies“ als weitgehend säkularisierte Erfahrungen von „moments of truth“ inhaltliche und formal-strukturelle Kristallisationspunkte darstellen, seien als Beispiele hier Werke Marcel Prousts, Robert Musils und Virginia Woolfs<sup>23</sup>, der französischen Literatur von Blaise Pascal bis Eugène Ionesco<sup>24</sup>, Hermann Brochs<sup>25</sup> und Peter Handkes<sup>26</sup> genannt. Der kanadische Philosoph Charles Taylor geht in seiner Untersuchung der Genese des „neuzeitlichen“ Selbstbewusstseins *Quellen des Selbst* sogar so weit, die Entwicklungen der „Moderne“ mit der Entwicklung einer epiphanischen Kunst zu identifizieren, wobei er bei allen Unterschieden eine geschichtliche Kontinuität von den Romantikern über die Symbolisten und die klassische Moderne des 20. Jahrhunderts bis heute betont.<sup>27</sup>

In Ästhetik und Dichtung der angloamerikanischen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts, die durch die Rezeption des amerikanischen Transzendentalismus bei Charles Ives für die amerikanische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts große Bedeutung erlangte, nahm das noch nicht restlos säkularisierte Konzept der Epiphanie als momenthafte Erscheinung von Wahrheit eine zentrale Stellung ein. Es verweist auf Augenblicke des unerwarteten geistigen Erwachens, die den Verstand übersteigen und zu plötzlichen Einsichten führen. Percy Bysshe Shelley (1792–1827) bezeichnet Dichtung als „record of our best and happiest moments [...] arising unforeseen and departing unbidden“<sup>28</sup>, William Wordsworth (1770–1850) sehnt sich nach „spots of time“<sup>29</sup> und Ralph Waldo Emerson (1803–1882) preist alle Erscheinungen der Natur und des Lebens („facts“) als „epiphany of God“ und fordert: „on every fact of his life man should rear a temple of wonder, joy, and praise“.<sup>30</sup>

22 Joyce, James, *Stephen Hero*, New York 1944, S. 211.

23 Vgl. Bohrer, Karl-Heinz, „Utopie des ‚Augenblicks‘ und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur“, in: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981, S. 180–218; ders. „Augenblicke mit abnehmender Repräsentanz. Das Problem der Epiphanie in der Dichtung der klassischen Moderne“, in: *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, München 2003, S. 72ff.

24 Vgl. Zaiser, Rainer, *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen 1995.

25 Vgl. Eicher, Thomas, „Die ‚Schlafwandler‘ oder Der Blick hinter die Religion. Epiphanien in Hermann Brochs Romantrilogie“, in: *Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne*, hrsg. von Bettina Gruber, Opladen 1997, S. 49–66.

26 Peters, Günter, „Epiphanien des Alltäglichen. Methoden literarischer Realisation bei Joyce, Ponge und Handke“, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 30 (1998), S. 469–496.

27 Siehe Taylor, Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989, dt. Ausgabe: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 1994, S. 729ff., bes. 789–854.

28 Shelley, Percy Bysshe, „Defence of Poetry“, in: *Shelley's Critical Prose*, hrsg. von Bruce R. McElderry Jr., Lincoln 1967, S. 31.

29 Vgl. William Wordsworths gleichnamiges Gedicht in *Prelude*, Book XI, Zeile 258–278.

30 Emerson, Ralph Waldo, *Journals*, 21.06.1838, Bd. 2, hrsg. von Edward Waldo Emerson und Waldo Emerson Forbes, New York/Boston 1910, S. 488.

Für die Interpretation der Zeitgestaltung in Musikwerken wurde außerhalb des Bereichs der liturgischen und kirchlichen Musik (und dort meist in Bezug auf Werke für die als *Epiphany* bezeichnete Zeit des Kirchenjahrs vom 6. Januar bis 2. Februar) bisher nur in sehr spärlich vom Epiphaniagedanken Gebrauch gemacht.<sup>31</sup> Ein Grund hierfür mag die terminologische Schwierigkeit sein, die darin besteht, dass „Epiphany“ wörtlich „Erscheinung“ (im Englischen „appearance“) bedeutet, also erstens von „Schein“ abgeleitet ist, d.h. eine eher visuell als akustisch konnotierte Etymologie besitzt. Zweitens setzt „Erscheinung“ etwas voraus, das erscheinen kann, also eine Relation von Erscheinung und Erscheinendem. Wenn man begrifflich streng philosophisch und unmetaphorisch verfährt, ist mit Erscheinung eine äußerliche, vor allem sichtbare Gestalt des in ihr erscheinenden Wesens gemeint, was mit Musik nur schwer vereinbar ist. Um möglichen philosophischen Einsprüchen entgegenzuwirken, sei klargestellt, dass ad 1) „Epiphany“ hier, wenn es um Musik geht, im allgemeinen Sinne von „Manifestation“ (im Englischen bedeutet „epiphany“ ebenso sehr „appearance of some divine or superhuman being“ wie dessen „manifestation“<sup>32</sup>), also analog zum visuellen Auferscheinen akustisch als Klangerscheinung, als Erklingen oder besser noch als „Aufklingen“ verstanden wird, selbst wenn von „Erscheinung“ gesprochen wird; dass ad 2) als Folge dieses Verständnisses die Dialektik von Erscheinung und Wesen hier nicht mit einem philosophischen Wahrheitsanspruch im engeren Sinne verbunden ist. Grundlage für die Rede von sich in Musik offenbarender Wahrheit ist das Wahrheitsverständnis des jeweiligen Komponisten. Die Frage nach seiner philosophischen Legitimation soll hier nicht erörtert werden, sondern im Rahmen einer historisch orientierten Arbeit außen vor gelassen werden. Ziel ist es, die Positionen verständlich zu machen und immanente Stimmigkeiten oder gegebenenfalls Unstimmigkeiten aufzuzeigen.

Was bedeutet die Übertragung des Begriffs der Epiphany auf das Verhältnis von Musik und Zeit? Epiphane Erfahrungen existieren außerhalb des üblichen Zeitverlaufs, durchbrechen ihn und tendieren dazu, den Zeitfluss aufzuheben. In Epiphanyen wird ein bestimmter, punktiert ausdehnungsloser Moment so intensiv erlebt, dass er einerseits ein besonders hervorgehobenes Erlebnis von Zeit darstellt. Eine musikalische Epiphany wird also ein intensives Erlebnis musikalischer Zeit vorführen. Andererseits nähert die Epiphany sich der Erfahrung von Zeitlosigkeit an, da der Verlauf von Zeit in ihr negiert und dadurch ein Stillstand von Zeit symbolisiert wird. In der Darstellung der Epiphany kann die musikalische

31 Ausnahmen sind die Aufsätze: Hicks, Michael, „Exorcism and Epiphany. Luciano Berio's 'Nones'“, in: *Perspectives of New Music* 27/2 (1989), S. 252–268, in dem es um die Übertragung des Joyce'schen Epiphanykonzepts auf Luciano Berios Musikgestaltung geht; Warburton, Thomas, „A literary Approach to Carter's 'Night Fantasies'“, in: *The Music Review* 51 (1990), S. 208–220, der etwas ähnliches mit einem Werk Elliott Carters vornimmt; Hirsbrunner, Theo, „Epiphany oder Wie man das Erhabene verstehen lernt“, in: *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez. Essays, Anif / Salzburg* 1997, S. 23–33, bei dem die Beethoven-Rezeption Wagners im Mittelpunkt steht.

32 Siehe Art. „epiphany“, in: *The Oxford English Dictionary*, Bd. 5, zweite Auflage vorbereitet von J.A. Simpson und E.S.C. Weiner, Oxford 1989, S. 333.

sche Zeitgestaltung also auch das Gegenteil von Zeit, nämlich Ewigkeit als Abwesenheit von Zeit symbolisieren. Musik kann zum „Symbol für Ewigkeit“ werden.<sup>33</sup> Da die Epiphanie einen Bruch in der zeitlichen Kontinuität der Verlaufsstrukturen herbeiführt, also Plötzlichkeit, Diskontinuität und Lückenhaftigkeit bedeutet, tendieren die vorgestellten Musikkonzepte zumindest dort, wo sie stark von Epiphanien geprägt sind, zur kritischen Distanzierung von traditionellen Werkbegriffen, die auf logischer Entfaltung der Gedanken, Einheitlichkeit der Form und organischer Entsprechung von Teil und Ganzem beruhen. Die Komponisten, die mit der Zeitgestaltung in ihrer Musik das Ziel verfolgen, Epiphanien darzustellen, arbeiten zugleich immer an der Aufhebung des europäischen, klassisch-romantischen Werkkonzepts. Dies geschieht in verschiedenen Graden der Ausprägung und spiegelt die generelle Auseinandersetzung der jeweiligen amerikanischen Komponisten mit der „Mutterkultur“ Europas wider, die von ihnen oft (einseitig) mit diesem traditionellen Werkbegriff identifiziert wird. Die Epiphaniendarstellung enthält also im Kern eine Unvereinbarkeit mit dem emphatischen Werkbegriff, was sich in Ives' Auffassung des Werks als Potentialität<sup>34</sup> ankündigt, sich in Cages Strategien, Klangepiphanien durch strukturelle Unbestimmtheit zu erreichen, fortführt und in La Monte Youngs Verabschiedung des Werkbegriffs bei gleichzeitiger Ausdehnung der Epiphanie ins Unendliche kulminiert.

Wenn in dieser Arbeit gezeigt wird, dass beide Formen von Zeitlichkeit, Prozess und Epiphanie, das Zeitverständnis und die musikalische Zeitgestaltung der untersuchten Komponisten bestimmen, dann deutet dies auf einen inneren Zusammenhang der Zeitformen selbst hin. Musik ist immer Verlauf. Auch der konsequenteste Versuch, Zeit in der Musik aufzuheben, wie er im Rahmen dieser Arbeit von La Monte Young repräsentiert wird, kann dies nur konzeptuell, metaphorisch, virtuell erreichen. Die Tatsache, dass Zeit verläuft, wenn Musik erklingt, ist unhintergebar. In der Terminologie dieser Arbeit wird Musik daher grundsätzlich als Prozess, als Verlauf gestalteter Zeit in Wiederholungen, Abweichungen, Variationen, entwickelnden Beziehungen, Gegensätzen, Konflikten etc. aufgefasst. In die musikalischen Prozesse betten die betreffenden Komponisten besondere, aus dem musikalischen Kontinuum herausragende Augenblicke ein,

33 Vgl. Wiora, Walter, „Musik als Zeitkunst“, in: *Die Musikforschung* 10 (1957), S. 26, 28. Der Hintergrund für den in der Untersuchung verwendeten Symbolbegriff ist Simone Mahrenholz' Weiterführung der Symboltheorie Nelson Goodmans. Die spezielle Form des Symbolisierens durch Musik ist der Akt der Exemplifikation. Exemplifizieren heißt einen Bezug zur Welt herzustellen, indem bestimmte Eigenschaften der Welt nicht einfach beschrieben, benannt oder abgebildet, sondern verkörpert (d.h. nach Mahrenholz „als pure interne Relationalität ohne dazwischengeschaltete fixe Semantik“, Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*, S. 95) werden. Ureigene Eigenschaften der Musik lassen sich woanders wieder erkennen und auf etwas anderes, z.B. den Kosmos oder die Ewigkeit, anwenden. Im Fall der Ewigkeit erlaubt es die Gleichheit der Eigenschaften von „aufgehobener Zeit“ in der Musik und aufgehobener Zeit in der Ewigkeit, die Musik als Symbol für Ewigkeit zu bezeichnen. Problematisch wird das Verhältnis von Musik und Ewigkeit dann, wenn der Symbolcharakter verlassen wird, wie bei La Monte Young, dessen Ansicht es ist, seine Musik sei tatsächlich ewig.

34 Vgl. Rathert, Wolfgang, „The idea of potentiality in the music of Charles Ives“, in: *Ives Studies*, hrsg. von Philip Lambert, New York 1997, S. 105–132.

die ihrer Ästhetik zufolge ein Stück Wahrheit symbolisieren. Diese musikalischen Epiphanien treten einerseits aus dem Prozess heraus, negieren seine fließende Zeitlichkeit, werden als Epiphanien andererseits aber erst durch den Prozess als ihr Umfeld wahrgenommen, indem sie sich davon absetzen. Die Epiphanie negiert den Prozess, ist als Negation auf ihn angewiesen und durch die Epiphanie, zu der der Prozess hinführt, die sein Telos ist, wird er selbst aufgehoben. In dieser Dialektik von Prozess und Epiphanie ist die Musik der im Folgenden betrachteten Komponisten angesiedelt.

Die Auswahl der Komponisten ergibt sich dadurch, dass es ein Bestreben dieser Arbeit ist, exemplarische, für die amerikanische Musikgeschichte besonders repräsentative Komponisten und ihre Zeitkonzepte vorzustellen. Mit Charles Ives, Henry Cowell, Elliott Carter, John Cage, Morton Feldman und La Monte Young wird die ganze Zeitspanne des 20. Jahrhunderts abgedeckt, vom so genannten Vater der modernen amerikanischen Musik in Charles Ives<sup>35</sup> am Beginn des Jahrhunderts bis hin zu den performativen, mikrotonalen und bis heute sich entwickelnden *works-in-progress* eines La Monte Young. Charles Ives und Henry Cowell fungieren hier als Gründerfiguren, die zunächst unabhängig voneinander, wegweisende Musikkonzepte aufgestellt haben. Ives (1874–1954) entwickelte seine Ästhetik und Kompositionsweise in der Auseinandersetzung mit der geistigen Bewegung des amerikanischen Transzendentalismus, der seit den 1830er Jahren in den Schriften Ralph Waldo Emersons und Henry David Thoreaus formuliert wurde. Ives' Werk-, Form- und Zeitauffassung sowie der philosophisch-kosmologische Überbau seiner Musik sind von der Essayistik Emersons und der Naturverehrung Thoreaus im hohen Maße beeinflusst. Auf sie gehen seine Auffassung von Zeit als Epiphanie und Prozess sowie die damit zusammenhängende Sicht auf die Beschaffenheit von Kunstwerken, seine Ideen zur Formgestaltung und sein neo-pythagoreisches Interesse an arithmetisierten musikalischen Zeitstrukturen zurück. Der Ives-Teil bildet das umfangreichste und ausführlichste Kapitel dieser Arbeit, da in ihm die philosophischen und kompositionstechnischen Grundlagen der epiphanen und prozesshaften Zeitgestaltung gelegt und grundsätzliche Probleme, wie das Form-Inhalt-Verhältnis im Lichte dieser Zeitauffassung, diskutiert werden; außerdem wird durch die detaillierte Behandlung der Musik Ives' ihrer überragenden historischen Bedeutung für die Entwicklung der amerikanischen Musik Rechnung getragen.

Cowell (1897–1965) schöpfte einen Großteil seiner Inspiration aus seinem jugendlichen Engagement für die theosophische Gemeinde *The Temple of the People* im kalifornischen Halcyon. Die Kosmologie und Zeitauffassung der Theosophen in Halcyon, wie sie in Gedichten und Schauspielen ihres Mitglieds John Varian greifbar ist, spornten Cowell zu seinen radikalsten, spekulativsten und wirkungsmächtigsten Zeitexperimenten an. In ihnen wird Musik zum klingenden Gleichnis des Kosmos, prozesshaft und epiphan zugleich. Diese musikalischen

35 Henry Cowell nennt ihn erstmals „the father of indigenous American art-music“, siehe Cowell, Henry, „Charles E. Ives“, in: *American Composers on American Music*, hrsg. von Henry Cowell, Stanford 1933, S. 128.

Zeitexperimente nehmen im Falle seiner theoretischen Abhandlung *New Musical Resources* und der zeitlich benachbarten Stücken ebenfalls eine spekulativ-arithmetische, neo-pythagoreische Form an. Ab den späten 1920er Jahren setzte Cowells intensive Beschäftigung mit den Werken Ives', der zu diesem Zeitpunkt das Komponieren bereits eingestellt hatte, ein. Im Zuge dieser Beschäftigung, die im Verfassen der ersten Ives-Monografie im Jahre 1955<sup>36</sup> kulminierte, interpretierte Cowell seinen eigenen experimentellen Beitrag zur musikalischen Entwicklung und den von Ives als einen gemeinsamen, genuin amerikanischen, d.h. von europäischen Vorbildern abweichenden Stil.<sup>37</sup>

Elliott Carter (\* 1908) stellte sich selbst zwar in eine Linie mit der Rhythmus- und Tempobehandlung Ives' und Cowells, leitete seine Ästhetik, in der die Zeitreflexion ebenfalls eine bedeutende Rolle spielt, allerdings aus anderen Quellen her. Vor allem die Prozessphilosophie Alfred North Whiteheads, moderne Zeitromane wie Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* und Thomas Manns *Zauberberg* sowie die spezielle Bedeutung und Darstellung der Epiphanie in James Joyces literarischen Werken finden in Carters Kompositionen ihr musikalisches Pendant. Sein kalkulierender Umgang mit komplexen, fließenden Musikstrukturen, die einen vielschichtigen, elastischen Prozess beschreiben und in denen Sukzession und Kontinuität im Vordergrund stehen, machen das Hauptunterscheidungsmerkmal zu John Cages (1912–1992), Morton Feldmans (1926–1987) und La Monte Youngs (\* 1935) Zeitgestaltung aus. Diesen ist gemein, dass sie eher am augenblicklichen, epiphanen als am prozessualen Aspekt von Musik interessiert sind.

Cage und Feldman realisieren in ihrer Musik seit ca. 1950 das Ideal eines reinen, von kalkulierenden Kompositionsstrategien unbehelligten Klangs. Sie suchen den Moment des Aufscheinens von Klang, wie er sich selbst zeigt; dieser Moment des wahren Aufscheinens kann als Klangepiphanie begriffen werden. Cage realisiert die Epiphanie als kaum mehr komponiertes Klang-Event, d.h. als einmaliges und unwiederholbares Klangereignis, und rekurriert ab den späten 1960er Jahren damit auf die Klangbegeisterung und Werkauffassung Thoreaus. Feldman hingegen lauscht jedem Klang seine eigene Zeitlichkeit ab, die sein Erscheinen mit sich bringt, ohne dabei die Zeit aus den Verlaufsregeln musikalischer Konstruktivität abzuleiten. Die Entwicklung dieser Zeit- und Klangauffassung führt er auf den Einfluss der Malerei der so genannten *New York School* (Jackson Pollock, Mark Rothko, Philip Guston u. v. a.) zurück. Die höchst unterschiedliche Weise, wie Cage und Feldman die Klangepiphanie im Medium der immer verlaufenden, strukturierten und prozesshaften Musik herbeiführen möchten, wie sie also die

36 Cowell, Henry / Cowell, Sidney, *Charles Ives and his Music*, New York 1955.

37 Dies wird besonders deutlich in Cowells Beitrag über Charles Ives zu dem von ihm selbst organisierten Symposium *American Composers on American Music* an der Stanford University 1933, in dem er vor allem auf Ives' experimentelle Prozeduren wie die Verwendung von „tone-clusters, polyharmonies, polyrhythms, strong dissonance, atonal passages, rapid metric change“ (Cowell, *Charles E. Ives*, S. 138) verweist. Diese Techniken hatte Cowell selbst (und unabhängig von Ives) in seiner zwischen 1916 und 1919 entstandenen Abhandlung *New Musical Resources* (erschienen 1930) beschrieben.

Dialektik von Prozess und Epiphanie gestalten, und ihre sehr voneinander abweichende Ästhetik rechtfertigen es, trotz des ähnlichen Ziels, jedem dieser beiden Komponisten ein eigenes Kapitel zu widmen.

Mit La Monte Young wurde ein Vertreter des in den frühen 1960er Jahren entstandenen musikalischen Minimalismus und der von ihm ausgehenden esoterischen Strömungen gewählt. Sicherlich ist Young nicht der paradigmatische Komponist von *Minimal Music*, wie etwa Steve Reich oder Philip Glass; doch seine zur völligen Statik tendierenden repetitiven Strukturen, die Young von Beginn an produziert, d.h. sowohl bereits in seiner dodekaphonen Musik der späten 1950er Jahre als auch in seiner Fluxus-Musik der frühen 1960er Jahre, erlauben es, ihn unter dieser Kategorie zu fassen. Was seine Musik darüber hinaus als geeigneten Gegenstand dieser Arbeit vor der Musik Reichs oder Glass' auszeichnet, ist sein Konzept von „eternal music“, das einen diskutierenswerten Extremfall in der Reihe von Versuchen, Zeit musikalisch aufzuheben, darstellt. In Youngs Musikkonzept treffen sich zahlreiche amerikanische Topoi, die im Verlauf der Arbeit schon hinsichtlich der zuvor untersuchten Komponisten herausgearbeitet werden, in einer Form von Übersteigerung, die zur kulthaften Selbststilisierung neigt. In Youngs kaum mehr zu überbietenden Form von Klangprophetentum, dessen geistige Wurzeln in seinem mormonischen Glauben zu finden sind, kommt das Anliegen, epiphane Musik zu schreiben, zu sich selbst und stößt aufgrund der angedeuteten Eigenschaft epiphaner Musik, Werkhaftigkeit zu negieren, an die Grenzen dessen, was im engeren Sinne noch als „Kunstmusik“ bezeichnet werden kann. Youngs Musik kann besser unter der Kategorie des „Klangrituals“ als unter der der „Kunstmusik“ begriffen werden.

Diese Untersuchung soll dazu beitragen, die Behandlung amerikanischer Musik in das allgemeine Interesse an dem Verhältnis von Musik und Zeit stärker miteinzubeziehen, als dies bisher der Fall ist. Dass die Frage „...wie die Zeit vergeht...“<sup>38</sup> nicht nur im Zirkel europäischer Serialisten oder von Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann<sup>39</sup> diskutiert und mit zeittheoretisch sowie musikalisch interessanten Konzepten beantwortet wurde, sondern in den USA schon lange vor 1950 eigens thematisiert und zu einer der brennenden Fragen des Komponierens im 20. Jahrhundert erhoben wurde, ist zwar nicht unbekannt, hat aber bisher keine über einzelne Fallstudien hinausgehende, Zusammenhänge und Traditionsstränge aufzeigende Erforschung erfahren. Dem Bild der oft als geschichts- und traditionslos gepriesenen oder geschmähten amerikanischen Musikkultur wird hier die Darstellung eines Traditionszusammenhangs entgegengestellt, der vom amerikanischen Transzendentalismus im frühen 19. bis zur Musik des späten 20.

38 So der Titel des Aufsatzes von Karlheinz Stockhausen aus dem Jahre 1957, in dem er einen „neuen“ Umgang mit der musikalischen Zeit erläutert, den er in *Gruppen* sowie *Zeitmasse* umsetzt und der allerdings stark Cowells Idee aus *New Musical Resources* ähnelt, eine Tempokala aus zwölf Tempi analog zu den zwölf Tonhöhenklassen auf verschiedene Gruppen von Spielern zu verteilen, siehe Stockhausen, Karlheinz, „...wie die Zeit vergeht...“, in: *Aufsätze 1952–1962*, Köln 1963, S. 109–139.

39 Siehe Zimmermann, Bernd Alois, „Intervall und Zeit“, in: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 11–14.

Jahrhundert reicht. Innerhalb dieses Traditionszusammenhanges ist die Auseinandersetzung mit Europa insofern konstitutiv, als die Überwindung europäischer Denk- und Gestaltungsmodelle als Voraussetzung für die Ausbildung eines eigenständigen Kulturraums angesehen wurde. Die Dialektik von Abgrenzung und Eigenständigkeit ist spätestens seit der „literarischen Unabhängigkeitserklärung“ Ralph Waldo Emersons, dem Vortrag *The American Scholar* aus dem Jahre 1837, in dem es heißt: „We have listened too long to the courtly muses of Europe“<sup>40</sup>, Motor eines Großteils der geistigen Entwicklungen auf dem amerikanischen Kontinent.

40 Emerson, Ralph Waldo, „The American Scholar“, in: *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, Bd. 1, hrsg. von Robert E. Spiller und Alfred R. Ferguson, Cambridge 1971, S. 69.

## 1. CHARLES IVES

*Flashes of transcendent beauty  
produce the same indescribable  
effect that comes in rare in-  
stances, to men, from some  
common sensation.*

Charles Ives

Die Frage nach der Zeitgestaltung in Werken von Charles Ives ist eng mit dem Einfluss verknüpft, den die Schriften der so genannten amerikanischen Transzendentalisten – allen voran Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau – auf Ives ausübten. Ives' Kunstauffassung und die Techniken seiner Musikgestaltung wurden so nachhaltig von den zwischen 1836 und 1882 entstandenen Essays Emersons und Thoreaus Hauptwerk *Walden, or a Life in the Woods* (1854) geprägt, dass er sich selbst als einen Transzendentalisten der nächsten Generation begriff.<sup>41</sup>

An der Lektüre der Essayistik Emersons entzündete sich für Ives ein neuartiges Formdenken, das in der Lage war, ein Gegengewicht zu den zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den USA noch voll- und nahezu alleingültigen Traditionen europäischer Provenienz zu bilden. Dieses Formdenken schließt – wie Formgestaltung allgemein – wesentlich die Frage nach der Zeitlichkeit mit ein. Form ist gestaltete Zeit. Was daher in einem ersten Schritt gezeigt werden soll, ist, wie dieses Formdenken bei Emerson ausfällt und welche Mittel der Zeitgestaltung er verwendet. Dazu wird untersucht, welche Art von Denken in den Essays von Emerson vorliegt, wie es sich zur philosophischen Tradition verhält und welche Stilmittel Emerson einsetzt, um dieses Denken konkret zu gestalten. Die Frage nach der Zeitgestaltung in diesem Formdenken soll dabei erkenntnisleitend sein. In einem zweiten Schritt, nachdem Form und Stil der Essays von Emerson im Hinblick auf ihre Zeitgestaltung erläutert wurden, richtet sich der Blick auf die dahinter stehende Zeitauffassung. Von Form und Stil soll also zum Inhalt übergegangen werden. Hierbei stellt sich die Frage, welche Gedanken und Ansichten über Zeit Emerson dazu gebracht haben, seine Essays so und nicht anders zu gestalten. Was bedeutete Zeit für ihn? Welche Bilder und Reflexionen hat er dem Zeitproblem gewidmet? Eine Überlegung, wie formale und inhaltliche Aspekte der Zeitbehandlung bei Emerson in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen, rundet den Emerson-Teil ab.

Angesichts der immensen Bedeutung Emersons für die Musik von Charles Ives im Besonderen und der amerikanischen Kultur im Allgemeinen, ist es sinnvoll, der Frage nach der Zeitgestaltung und Zeitauffassung bei Emerson ausführ-

41 Siehe Perry, Rosalie Sandra, *Charles Ives and the American Mind*, Kent State University 1974, S. 19.

lich nachzugehen, bevor die gleiche Frage anhand von Ives' Schriften und seiner Musik untersucht werden kann. In den Abschnitten zu Ives wird dann ein paralleles Vorgehen zum Emerson-Teil verfolgt. Die Beleuchtung formaler und musikalisch-syntaktischer Aspekte der Ives'schen Zeitgestaltung, demonstriert anhand des *Emerson*-Satzes der *Concord Sonata*, einem Hauptwerk in Ives' Schaffen, bereitet den Weg zur Untersuchung seiner inhaltlichen Zeitauffassung, wie sie sich im programmatischen Orchesterwerk *Decoration Day* zeigt. Seine *Essays before a Sonata*, die Ives schrieb, um seine Ästhetik zu erläutern, und die dezidiert die *Concord Sonata* begleiten sollten, um eine wechselseitige Erhellung von Wort und Musik zu befördern, sowie das geschriebene Programm zu *Decoration Day* dienen dabei als Referenz für den gedanklichen Hintergrund.

Nach einer erneuten Überlegung zum Entsprechungsverhältnis von Form und Inhalt der Zeitlichkeit, dieses Mal in Ives' Musik, das der Komponist selbst in seiner zentralen Dichotomie von „substance“ und „manner“, also Gehalt und Darstellungsform, thematisiert hat, soll der Blick auf den anderen Transzendentalisten, Henry David Thoreau, und seine Zeitauffassung gelenkt werden. Auch die Beschäftigung mit Thoreaus Natur- und Zeitverständnis hat Ives zu neuen Formen des Komponierens inspiriert. Dies kann an einigen experimentellen Stücken abgelesen werden, also an Musik, die nicht mit traditionellen Gattungsbezeichnungen versehen wurde und dezidiert nicht als Werk für den öffentlichen Konzertsaal konzipiert ist (was bei Ives, der nicht vom Komponieren lebte und nur sehr wenig Engagement für die Aufführung seiner Musik zeigte, implizit ohnehin auf die allermeisten Fälle seiner Stücke zutrifft). Hier liegt der Schwerpunkt der Darstellung auf der Demonstration eines zahlenhaften Umgangs mit musikalischer Zeit, der die Musik zu einem Gleichnis kosmologischer Spekulation, zu einem Stück Neo-Pythagoreismus im frühen 20. Jahrhundert macht.

## 1.1. ZEIT BEI IVES UND DER EINFLUSS RALPH WALDO EMERSONS

### 1.1.1. Essay und Zeit bei Emerson

Ralph Waldo Emerson, Gründer und zentrale Figur des amerikanischen Transzendentalismus, philosophiert in Essays. Neben Vorträgen (*Lectures*), Predigten (*Sermons*) und den Tagebüchern (*Journals*) bildet sein essayistisches Werk den wichtigsten Teil seiner literarischen Produktion. Bereits fünf Jahre nach seiner ersten größeren Publikation, dem Essay *Nature* von 1836, erschien 1841 der erste Sammelband mit zwölf weiteren Essays, darunter zentrale Texte wie *Self-Reliance*, *The Over-Soul* und *Circles*, und drei weitere Jahre später, 1844, der zweite Band.

Emersons Entscheidung für die Form des Essays ist nichts weniger als zufällig. Es handelt sich nicht einmal allein um eine literarisch-ästhetische Wahl, sondern um eine bewusste Entscheidung für den Essay als Form des Denkens, die bereits dem, was in ihr inhaltlich dargestellt werden soll, formal Rechnung trägt. Als bestimmte Form des Denkens verwirklicht der Essay ein bestimmtes Denken

in Zeit sowie ein bestimmtes Denken über Zeit. Historisch konnte Emerson auf eine Essaytradition zurückgreifen, die von Michel Montaignes *Essais* in Frankreich ausging und in den angelsächsischen Raum (John Locke, David Hume) drängte, bis sie im Verlauf des 18. Jahrhunderts auch in Nordamerika Fuß fasste.<sup>42</sup> Neben dieser in Amerika erstarkenden Tradition gab es für Emerson auch zahlreiche innere Gründe, den Essay als die dem transzendentalistischen Denken angemessene, d. h. seine Themen auch durch die Form der Darstellung ausdrückende literarische Gattung anzusehen. Was also zeichnet den Essay als Form des Denkens<sup>43</sup> aus und wovon grenzt er sich dadurch ab?

### 1.1.1.1. Zur Zeitlichkeit der essayistischen Form

Der wörtlichen Bedeutung des französischen Begriffs *essai* entsprechend handelt es sich beim Essay eher um einen Versuch als um ein abgeschlossenes, rundes Ganzes. Wer einen Essay schreibt, erhebt keinen Anspruch darauf, damit seinen Gegenstand vollständig, abschließend und endgültig erklärt, untersucht oder abgehandelt zu haben. Dies ist der Unterschied zur Abhandlung, zum Traktat, zur Untersuchung oder gar zum System, das dem Essay sicherlich am stärksten entgegengesetzt ist.<sup>44</sup> In diesem Sinne verweigert sich der Essayist den Regeln einer

42 Zur Entwicklung des Essays in Amerika von 1720 bis 1820 siehe Christadler, Martin, *Der amerikanische Essay 1720–1820*, Heidelberg 1968 (= Beihefte zum Jahrbuch für Amerikastudien, Bd. 25). Dort differenziert der Autor verschiedene Essaytypen, die auch in Emersons Essayistik partiell noch vorhanden sind und offenbar aus der Moralpredigt und Moralessayistik der puritanischen Kolonialzeit hervorgegangen sind. Auch Emerson begann seine Laufbahn als Prediger.

43 Vgl. Theodor W. Adornos Aufsatz: „Der Essay als Form“, in: *Noten zur Literatur* (= Gesammelte Schriften, Bd. 2), Frankfurt a. M. 1974, <sup>2</sup>1997, S. 9–33. Diese Schrift beschreibt den Essay nicht nur als literarisches Phänomen, sondern weist ihn als eine spezifische Denkform aus, die sich in besonderer Weise zur philosophischen Tradition verhält und schließt dabei den Aspekt der Zeit mit ein. Adornos „Essaytheorie“, die sich freilich nicht auf Emerson einlässt, eignet sich gerade deshalb als Hintergrund für die folgenden Ausführungen, weil sie auf hohem Abstraktionsniveau operiert und nicht an bestimmten empirisch vorkommenden Phänomenen interessiert ist, sondern allgemeine Charakteristika des Essays feststellt. Es existiert keine vergleichbare philosophische, den Zeitaspekt miteinbeziehende Essay-Studie, die sich außerdem auf den amerikanischen Kontext einließe.

44 Vgl. das Kapitel „Die Essais im Gegensatz zum Systemdenken“, in: Friedrich, Hugo, *Montaigne*, Tübingen / Basel 1949, <sup>3</sup>1993, S. 26ff. In diesem Sinne kann der amerikanische Transzendentalismus auch in Opposition zu den europäischen Systementwürfen, allen voran Hegels Philosophie, gesehen werden. Der schärfste europäische Anti-Hegelianer, Friedrich Nietzsche, zitiert Emerson in der dritten seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen* von 1874, die von „Schopenhauer als Erzieher“ handelt. Emerson wird dort als eine Art Prophet einer neuen, die „Katheders-Philosophie“ Hegels ablösenden Philosophie vereinnahmt, wenn es heißt: „Ein Amerikaner mag ihnen [den nach wahrer Philosophie suchenden Menschen] sagen, was ein grosser Denker, der auf diese Erde kommt, als neues Centrum ungeheurer Kräfte zu bedeuten hat. ‚Seht euch vor, sagt Emerson, wenn der grosse Gott einen Denker auf unsern Planeten kommen lässt. Alles ist dann in Gefahr. Es ist wie wenn in einer grossen Stadt eine

philosophischen Methode, wie sie folgenreich für das neuzeitliche Wissenschaftsverständnis von René Descartes in seinem *Discours de la méthode* formuliert wurden. Die vier cartesianischen Regeln verfolgen erstens das Ideal der zweifelsfreien Gewissheit einer klar und deutlich erkannten Wahrheit<sup>45</sup>, sehen zweitens vor, das zu lösende Problem in seine Teile zunächst zu zergliedern<sup>46</sup>, um diese drittens wieder in einer logische Anordnung von den einfachsten zu den komplexesten aufsteigend zusammensetzen (auch wenn diese Ordnung – wie Descartes eigens betont – nicht die natürliche ist!)<sup>47</sup> und viertens schließlich auf Vollständigkeit in Aufzählung und Ausführung zu achten.<sup>48</sup> Der Essay hingegen, so Adorno, hegt seinen Zweifel am „unbedingten Recht der Methode“<sup>49</sup>, er ist die „volle Konsequenz aus der Kritik am System“<sup>50</sup>, denn in ihm „entledigt sich der Gedanke der traditionellen Idee von Wahrheit“<sup>51</sup>, die darin bestehe, Ewiges und Vergängliches zu scheiden und stets die ewigen Begriffe, Allgemeinheiten und Abstraktionen aufzusuchen. Anstelle einer systematischen Totalität der Gedanken unter der Hierarchie eines unbedingten oder absoluten Prinzips setzt der Essay die eher lose, assoziative Koordination von neben- statt untergeordneten Gedanken. Konkret kann hierbei wohl an die Häufung von Metaphern, Zitaten, Aphorismen, Äquivokationen und gedanklichen Abschweifungen (Digressionen) gedacht werden, die den Stil des Essays ausmachen. Diese „Enthaltung von aller Reduktion auf ein Prinzip“<sup>52</sup> akzentuiert das Partielle, Besondere, Nicht-Identische gegenüber dem Ganzen, Totalen, Allgemeinen. Dadurch kommt der Essay seinem

Feuersbrunst ausgebrochen ist, wo keiner weiss, was eigentlich noch sicher ist und wo es enden wird. Da ist nichts in der Wissenschaft, was nicht morgen eine Umdrehung erfahren haben möchte, da gilt kein litterarisches Ansehn mehr, noch die sogenannten ewigen Berühmtheiten; alle Dinge, die dem Menschen zu dieser Stunde theuer und werth sind, sind dies nur auf Rechnung der Ideen, die an ihrem geistigen Horizonte aufgestiegen sind und welche die gegenwärtige Ordnung der Dinge ebenso verursachen, wie ein Baum seine Aepfel trägt. Ein neuer Grad der Kultur würde augenblicklich das ganze System menschlicher Bestrebungen einer Umwälzung unterwerfen.“, Nietzsche, Friedrich, „Schopenhauer als Erzieher“, in: *Unzeitgemäße Betrachtungen* (= Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 3.1), Berlin u. a. 1994, S. 422.

45 Descartes, René, „Discours de la méthode“, in: *Œuvres*, Bd. 4, hrsg. von Charles Adam und Paul Tannery, Paris 1897–1913, S. 18: « Le premier était de [...] ne comprendre rien de plus en mes jugements, que ce qui se présenterait si clairement et si distinctement à mon esprit, que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute. »

46 Ebda.: « diviser chacune des difficultés que j'examinerais, en autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait requis pour les mieux résoudre. »

47 Ebda., S. 18f.: « conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusques à la connaissance des plus composés; et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns les autre. »

48 Ebda., S. 19: « faire partout des dénombrements si entiers, et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre. »

49 Adorno, *Essay*, S. 17.

50 Ebda., S. 16.

51 Ebda., S. 18.

52 Ebda., S. 17.

Gegenstand näher als das von diesem abstrahierende System, denn er spiegelt nicht irgendeine Ordnung oder Logik des Gegenstandes vor, die letztlich nur die Logik einer Form oder Methode ist. „Der Essay pariert nicht der Spielregel organisierter Wissenschaft und Theorie, es sei, nach dem Satz des Spinoza, die Ordnung der Dinge die gleiche wie die der Ideen. Weil die lückenlose Ordnung der Begriffe nicht eins ist mit dem Seienden, zielt er nicht auf geschlossenen, deduktiven oder induktiven Aufbau“<sup>53</sup>, „sondern er rückt dem *hic et nunc* des Gegenstandes so nah, bis er in die Momente sich dissoziiert, in denen er sein Leben hat, anstatt bloß Gegenstand zu sein.“<sup>54</sup> Hier wird die Dimension der Zeit berührt, denn im Gegensatz zu einer zeitlosen Philosophie der ewigen Ideen, der Substanz oder des Absoluten<sup>55</sup>, erkennt der Essay die Zeitlichkeit, also die Vergänglichkeit des Denkens an, so dass er nur Momente seiner Gegenstände, das *hic et nunc* aufsucht. Gleichzeitig distanziert er sich von der spezifischen Zeitlichkeit, die eine jede entwickelnde Logik etabliert, also von dem Verfahren, einen Gedankengang, um ihn als schlüssig darzustellen, so und nicht anders, in einer bestimmten Reihenfolge der Gedankenführung (etwa in der einfachsten Form des Syllogismus: Wenn gilt  $A=B$  und  $B=C$ , dann gilt auch  $A=C$ ), gewissermaßen mit einer Chronologie der Logik kontinuierlich anzuordnen. Die demgegenüber brüchige, stückhafte, diskontinuierliche und assoziative Versuchsanordnung des Essays ist daher zunächst „dynamischer als das traditionelle Denken“<sup>56</sup>. Ihre ununterbrochene Abfolge von Perspektiven und Gedankenketten erweckt den Eindruck eines Fließens, eines Stroms der Gedanken, der, weil er nicht mit der Chronologie der Logik identisch ist, sondern assoziativ verfährt, in erstaunlicher Weise dem Konzept des „stream of consciousness“ der literarischen Moderne (James Joyce, Marcel Proust) vorgreift. Als „konstruiertes Nebeneinander“<sup>57</sup>, als eine Konstruktion, die so ausbalanciert ist, dass es zu keiner echten Schwerpunktbildung kommt, entzieht sie sich gleichzeitig dem Sog des Gedankenstroms und führt zu einer Statik der aufgeführten Momente, zu einem „stillgelegten Spannungsverhältnis“<sup>58</sup> der enthaltenen Gedanken zueinander.

Diesem stillgelegten Spannungsverhältnis im Gedankenreichtum des Essays liegt eine Dialektik zugrunde, die sich u. a. in seinem Verhältnis zur Zeit offenbart. Einerseits erkennt der Essay die Vergänglichkeit, und das heißt Zeitlichkeit, seiner Gedanken an. Er vertraut nicht auf die zeitlose, ewige Gültigkeit logischer Gesetze und die vermeintlich ebenso ewige Ordnung der untersuchten Dinge, sondern hält die Wahrheit im Fluss. Zeitüberhobenheit ist nicht sein Wahrheitskriterium, sondern Wahrheit scheint allein im ständigen Aufsuchen neuer Perspektiven des Gegenstands, in der Veränderung der Sichtweise auf den Gegenstand

53 Ebd.

54 Ebd., S. 22.

55 Die Zeitüberhobenheit von Wahrheit bestimmt seit Parmenides' Satz „Das Sein ist“ die Philosophie von den Vorsokratikern bis Hegel.

56 Adorno, *Der Essay als Form*, S. 32.

57 Ebd.

58 Ebd.