

**DISKURSE ZUR 'MUSIK ELLIOTT CARTERS'.**

**VERSUCH EINER DEKONSTRUKTIVEN HERMENEUTIK 'MODERNER MUSIK'**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Annette van Dyck-Hemming

aus Wesel am Niederrhein

Bonn 2002

# Inhaltsverzeichnis

<b>Dank</b> .....	<b>6</b>
<b>Einleitung</b> .....	<b>7</b>
Hermeneutik und Dekonstruktion.....	19
Diskurs .....	23
<b>Kapitel A: "lack of clarity" — Auf der Suche nach 'Durchhörbarkeit' beim Hören der <i>Piano Sonata</i> (1946, rev. 1982) und von <i>Penthode</i> (1985).....</b>	<b>30</b>
Methodischer Nexus: Elemente, Regeln, Strategien des Diskurses.....	31
<b>I. Eine Hörmitschrift zur <i>Piano Sonata</i> — <i>Analysen der "Äußerlichkeiten"</i> .....</b>	<b>35</b>
Methodischer Nexus: (Ein-)Ordnung im Diskurs — " <i>Carter ist wahrscheinlich der bedeutendste amerikanische Komponist unseres Jahrhunderts.</i> " .....	38
Methodischer Nexus: Textsorten, Diskursteilnehmer, Formen des Wissens — Autoritäten im Diskurs .....	43
<b>II. Zum traditionellen musikanalytischen Begriffsrepertoire — Problematisierung und Schärfung .....</b>	<b>47</b>
Terminologischer Nexus: Harmonik I — 'Neoklassizistische' Harmonik in der <i>Piano Sonata</i> ? .....	50
Terminologischer Nexus: Zeit I — Metrum, Rhythmus, Takt, Tempo .....	58
Historisch-kultureller Nexus: Zur Soziologie des Klaviers.....	68
Historisch-kultureller Nexus: Nadia Boulangers Schule und die Ästhetik der 'Epiphanie'.....	71
<b>III. Hörmitschriften zu <i>Penthode</i> — Metaphernfelder und Kommunikation im Diskurs</b> 79	
Terminologischer Nexus: "What ever happened to good old melody?" — Melodie und Phrase .....	85
Terminologischer Nexus: Harmonik II — Ein 'postserielles' Repertoire .....	90
Methodischer Nexus: Weitere Äußerungsmodalitäten — Subjekte, Foren, Positionen im Subdiskurs '›Elliott Carter‹ in Allgemeinen Zeitungen und Zeitschriften in New York und Boston' .....	97
<b>IV. "The Turning Point" — Zur Ordnung der Subdiskurse .....</b>	<b>106</b>
Methodischer Nexus: Die Diskurselemente 'Bruch' und 'Reife'.....	109
Historisch-kultureller Nexus: "The horrible charge of ›intellectualism‹" — Zu Funktion und Kontinuität eines Diskurselementes.....	119
Terminologischer Nexus: Zeit II — Zur Unterscheidung von Zeitformen .....	128

<b>Kapitel B:</b>	<b>"original, responsible, serious and adult" — <i>String Quartet No. 4 (1986)</i> und <i>Enchanted Preludes (1988)</i> vor dem Hintergrund der 'Avantgarde'-Tradition .....</b>	<b>137</b>
	Terminologischer Nexus: Eine Diskursgrenze: Der Formbegriff — Form als Architektur und Form als Prozeß .....	139
	Historisch-kultureller Nexus: Die Diskurselemente 'Komplexität' und 'Repetition' .....	149
<b>I.</b>	<b>"But there's much more to catch you happily unaware." — Hörmitschriften zu <i>String Quartet No. 4</i> .....</b>	<b>158</b>
	Historisch-kultureller Nexus: Anerkennung für den Komponisten — Elliott Carters Streichquartette und 'der Markt'.....	159
	Terminologischer Nexus: Die 'Gattung' Streichquartett als diskursive Einheit im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum'.....	171
	Terminologischer Nexus: Zeit III — Simultaneität und (Dis-)Kontinuität .....	177
<b>II.</b>	<b>Kammermusik und Avantgarde-Tradition .....</b>	<b>187</b>
	Historisch-kultureller Nexus: "Elliott Carter in den USA, György Kurtág in Ungarn, Giacinto Scelsi in Italien, Conlon Nancarrow in Mexico, Galina Ustvol'skaja in Rußland" — Das Diskurselement 'Internationalität' .....	189
<b>III.</b>	<b>"The Secret Heart of Sound" — Die geheime Botschaft von <i>Enchanted Preludes</i> .....</b>	<b>194</b>
	Terminologischer Nexus: Harmonik III — 'Serialism'. Widersprüche eines Subdiskurses.....	197
<b>IV.</b>	<b>Regelmäßigkeiten diskursiver Praxis .....</b>	<b>207</b>
	Methodischer Nexus: Ein Formationssystem im Diskurs: Die Szene .....	209
	Historisch-kultureller Nexus: Szene und Mäzene .....	214
<b>Zusammenfassung —</b>	<b>Möglichkeiten und Gefahren einer dekonstruktiven Hermeneutik .....</b>	<b>221</b>

<b>Anhang 1: Weitere Diskursbeiträge .....</b>	<b>226</b>
<b>I. Interviews 226</b>	
1. Interview mit Elliott Carter am 3. Dezember 1995 in 31 West 12th, New York .....	226
2. Interview mit Nancy Clarke, Direktorin des American Music Center, am 28. November 1995 im American Music Center, New York City .....	231
3. Interview mit Dr. Felix Meyer, Leiter des Stiftungsarchivs, am 16. März 1995 in der Paul Sacher Stiftung, Basel.....	236
4. Interview mit Prof. Dr. Christoph Wolff, Dekan des Fachbereichs Musik an der Harvard University, am 20. November 1995 in der Harvard University, Boston, Massachusetts .....	247
<b>II. Sonstige Untersuchungsergebnisse und Materialien .....</b>	<b>253</b>
1. Abschrift eines Typoskripts aus den Unterlagen zu <i>Piano Sonata</i> in der Paul Sacher Stiftung, Basel.....	253
2. Programmhefte zu <i>Piano Sonata</i> in der Paul Sacher Stiftung.....	253
3. Sharon L. Scholl (Jacksonville University), String Quartet Performance As Ritual .....	255
4. Hörversuch <i>Enchanted Preludes</i> am 20. März 1995 im Doktorandencolloquium von Prof. Dr. Erik Fischer im Musikwiss. Institut der Universität Bonn .....	262
<b>Anhang 2: Verzeichnisse .....</b>	<b>265</b>
<b>I. Abkürzungen .....</b>	<b>265</b>
<b>II. Schemata .....</b>	<b>266</b>
<b>III. Notenbeispiele .....</b>	<b>267</b>
<b>IV. Verzeichnis der zitierten Medien .....</b>	<b>269</b>
1. Printmedien außer Noten .....	269
2. Schallaufnahmen, Filme, Internetadressen.....	278
3. Skizzen und Briefe aus der Sammlung 'Elliott Carter' der Paul Sacher Stiftung, Basel .....	278
<b>V. Verzeichnis von Kompositionen Elliott Carters .....</b>	<b>279</b>

*«Das», sagte Peter, nachdem Tenor und Alt sich zur letzten freundschaftlichen Kadenz umeinandergewunden hatten, «ist das wahre A und O der Musik. Harmonie kann haben wer will, wenn er uns nur den Kontrapunkt läßt. [...]»*  
*(Dorothy L. Sayers: Aufruhr in Oxford. Reinbek 1992 [1935], S. 395)*

## Dank

Wie wohl im Hinblick auf die folgenden Texte selbstverständlich versichert wurde, daß diese ohne fremde Hilfe entstanden, ist andererseits kaum vorstellbar, daß die Verfasserin nicht vielen auf die eine oder andere Art hilfreichen Menschen zu Dank verpflichtet wäre. Von diesen allen seien zunächst diejenigen genannt, die die unläßlichste aller Voraussetzungen — die Finanzierung des Projektes — gesichert haben, allen voran das Cusanus-Werk, Bonn, meine Eltern und schließlich die Paul Sacher Stiftung in Basel.

Auf den thematischen Komplex 'Die Musik Elliott Carters' wies mein Doktorvater Prof. Dr. Erik Fischer hin; ihm und einem Exkurs in die Neuere Literaturwissenschaft, die an der Universität Bonn durch Prof. Dr. Jürgen Fohrmann vertreten ist, verdanke ich die wichtigsten methodischen Anregungen. Diese beiden Kultur-Wissenschaftler haben nicht unerheblichen Anteil an meiner Verabschiedung vom archimedischen Standpunkt und der im folgenden versuchten vernetzten Art der Fragestellung. Wertvoll erscheinen mir in diesem Punkt nicht zuletzt auch die nächtelangen Diskussionen in meiner Wohngemeinschaft, deren Mitglieder mir als Gesprächspartner und Probanden zur Verfügung standen. Ebenso danke ich allen anderen 'Versuchskaninchen', hervorgehoben die Besucher eines Vortrags im Rahmen des 'MuwiForum Köln', das von Markus Heuger initiiert wurde.

Besonders herzlicher Dank für ihre Bereitschaft, Offenheit und Geduld gilt meinen Interviewpartnern Dr. Felix Meyer von der Paul Sacher Stiftung, Basel, Director Nancy Clarke vom American Music Center, Prof. Dr. Christoph Wolff, Dean des Music Departement der Harvard University und ehemaliger Chair der *Paul Fromm Foundation* sowie — last but not least — dem Komponisten und Humanisten Mr. Elliott Carter.

Hier und auf der anderen Seite des Atlantik gab und gibt es jede Menge weiterer unterstützender Kräfte, von denen ich nur wenige nennen kann: stellvertretend für alle bibliothekarisch Zuständigen sei Nils Grosch erwähnt, der mich in der ersten Phase zuverlässig und selbstlos mit schwierig erreichbaren Materialien versorgte; auch Leigh Warre, meine Gastgeberin während meines Aufenthaltes in New York, Dr. John Link und seiner Familie, den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Institut of Studies in American Music in Brooklyn, allen voran Dr. Ray Allen spreche ich an dieser Stelle herzlichen Dank aus — ich weiß nicht, wer diesen Mythos von den unfreundlichen New Yorkern erfunden hat, wahrscheinlich sie selbst, damit man nicht sofort merkt, wie freundlich und hilfsbereit sie sein können.

Der letzte Dankessatz gilt Thomas Ahrend, Berlin, und meinem Mann Jan Hemming — ohne diese streitbaren Korrekturleser und vor allem ohne die Konstruktivität und den Optimismus des letzteren wäre diese Arbeit wohl nie fertig geworden.

Ich widme die Arbeit meinen beiden Großmüttern Josefine van Dyck, geb. Winschuh (1898-1988) und Helene Hartjes geb. Paschmanns (1912-1994), über deren Leben und Werk es keinen wissenschaftlichen Diskurs gibt.

Halle an der Saale, August 2001

Annette van Dyck-Hemming

## Einleitung

Kaum eine Zeit der letzten Jahre ist mir so lebhaft in Erinnerung wie die sechs Wochen, die ich in New York City verbrachte, um Studien hinsichtlich dieser Dissertation über Elliott Carters Musik zu betreiben. Ich war fasziniert vom ersten Augenblick an! *This Was It*. Die Menschen, die Straßen, diese architektonischen Wunderwerke, diese Vielfalt, diese Größe; wie sollte ich je in einer Dissertation mit wissenschaftlichem Sprachstil einen Funken der Energie versprühen, die in dieser Stadt unverhohlen nur lässig gebändigt wird?

Ich hatte das Glück, in Brooklyn zu wohnen, in dem heute von Galerien und Boutiquen vereinnahmten Williamsburg bei einer als Grundschullehrerin arbeitenden Künstlerin, nicht viel älter als ich, die aus einer halbfranzösischen Familie stammte. Ihre Wohnung wurde der Ausgangspunkt für meine Streifzüge nach Boston, Manhattan und Brooklyn, an das Institut of Studies in American Music am Brooklyn College, in das American Music Center in der 26. Straße, das Lincoln Center in der 62., die Public Library an der 5<sup>th</sup> Avenue und in die West 12<sup>th</sup> Street in Greenwich Village, wo Mr. und Mrs. Carter lebten. – Wie könnte ich mit einer Diskursanalyse die Begeisterung für die Erfahrungen und Erkenntnisse mitteilen, die ich an diesen Orten und mit den Menschen erlebt und gewonnen habe? An dem Internet-Terminal im Center of Science in Harvard, in der Mensa des Brooklyn College mitten in Flatbush, vor den Stapeln von Materialien des American Music Center, Kisten mit ausrangierten Langspielplatten durchstöbernd in der Library of Performing Arts, Elliott Carter applaudierend in der Alice Tully Hall, die falsche U-Bahn nehmend nach einem Konzert in der Columbia University, auf die Anzeige der Ausleihnummern wartend in der Public Library, im Gespräch mit Carter in seinem Appartement mit Blick über das Village...

Ganz zu schweigen von den unzähligen *cinamon-bagels with cream*, die ich verspeist habe – aber jetzt fange ich an zu träumen und vergesse beinahe die andere Seite der Medaille: die Obdachlosen, die in der Public Library ihr sicheres Nickerchen hielten, den schwarzen Garderobier in der Library of Performing Arts, der sich unflätige Drohungen eines weißen Pedanten anhören musste, die Schüler, deren Identität aus Sicherheitsgründen bei jedem Gang in oder aus einem Gebäude des Brooklyn College überprüft wurde, das Ehepaar in der Alice Tully Hall, das auffiel wie ein bunter Hund, nicht weil es merkwürdig angezogen war, sondern weil es als einziges eine dunkle Hautfarbe hatte. Nein, man sollte schon genau hinschauen.

Aber: hat nicht die Autorin jetzt gerade ohnehin genau die unmittelbaren Begeisterungstürme des Neulings wiederholt, der dem Mythos von New York City erliegt, und seine leicht erschrockenen skeptischen Anwandlungen, wie sie unzählige Male beschrieben und besprochen wurden? Es macht natürlich einen Unterschied, ob man mit nostalgisch-melancholischer Brille Filme darüber dreht wie Woody Allen oder Jim Jarmusch, Lieder schreibt wie Lou Reed, ob man die harten Seiten des Themas in Romanen und Erzählungen verarbeitet wie John Dos Passos oder Paul Auster, als Korrespondent darüber berichtet wie Werner Becker oder diesem Thema einige Zeilen einer Dissertation widmet. Die einzelnen filmischen, musikalischen, literarischen, journalistischen, wissenschaftlichen Expressionen sind so verschieden wie sie eben sind, und doch gruppieren sie sich auf einer bestimmten Ebene. Sie alle verbindet das Thema *New York*. Oder anders gesagt: sie gehören sämtlich zum **Diskurs New York**, und schon durch die wenigen Anfangszeilen des vorliegenden Textes wird der **Aussagengruppe**, d. h. dem **Diskurs** eine weitere **Aussage** hinzugefügt — eine Aussage, die z. B. das bereits in anderen Aussagen variierte Element '*New York — Stadt der Widersprüche*' enthält und die auf die implizite, von vielen älteren, diskurshierarchisch einflussreicheren und exponiert positionierten Aussagen etablierte **Diskursregel** *Würdige den Mythos New York!* rekurriert.

Dies zu reflektieren, kann die Autorin andererseits nicht hindern, dem Mythos genauso zu erliegen wie andere Diskursteilnehmer. Sie "ist kein unschuldiges Subjekt"<sup>1</sup>, sondern wie der Themenkomplex, der Diskurs *New York* selbst oder wie auch der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters', um den es in der vorliegenden Arbeit gehen wird, ist das *Ich*, die Autorin, eine "Pluralität anderer Texte, unendlicher Codes", wie es Roland Barthes ausdrückt. Völlige Unvoreingenommenheit ist nicht möglich und auch nicht sinnvoll. Die konsequenterweise auch im folgenden im *Ich*, in dessen Hörmitschriften, Erfahrungsberichten oder Interviews vorgeführte Subjektivität, die sich dem spontanen Verdacht der Unwissenschaftlichkeit aussetzt, kann eine Darstellung, die sich den Regeln der Nachvollziehbarkeit und Plausibilität unterwirft, nicht wirklich einseitig personalisieren. Jede Art von Subjektivität "ist nur die hinterlassene Spur aller Codes, die mich zusammensetzen", die *ich* mit sehr vielen Menschen — bezogen auf den Diskurs: mit sehr vielen **Diskursteilnehmern** — teile. Tatsächlich hat "meine Subjektivität letztlich etwas von der Allgemeinheit von Stereotypen"; die rekursive Beobachtung vermeintlich subjektiver Äußerungen kann damit sogar weitere Erkenntnisse über Art und Regeln des Diskurses ermöglichen. Ohnehin muss man zugestehen, dass auch die Idee einer 'Objektivität' "ein imaginäres System wie alle anderen"<sup>2</sup> darstellt; sie ist eine metaphorische und rhetorische Konstruktion, mit der der Betrachter außerhalb des zu Betrachtenden gestellt werden soll, um beide im Rahmen wissenschaftlicher Diskurse durch Attribute der Objektivität wie 'Unabhängigkeit', 'Unvoreingenommenheit', 'Allgemeingültigkeit', sogar 'Wahrheit' "vorteilhafter benennen zu lassen"<sup>3</sup>, wirkungsvoller zu adeln, aber auch um sich der Erkenntnisleistung einer wissenschaftlichen Arbeit sicherer zu sein, sie besser vergewissern, d. h. sie (selbst)verständlicher machen zu können<sup>4</sup>.

Die Fragwürdigkeit der Opposition von Subjektivität und Objektivität vorausgesetzt kann man das 'Material', das sich zum Diskurs gruppiert, auch nicht mehr polar in 'primär' und 'sekundär' oder in 'Fakten' und 'Interpretation' oder 'Analyse' und 'Deutung' aufteilen und damit von vornherein Aussagen über Glaubwürdigkeit, Zuverlässigkeit oder Nutzen einer entsprechend eingeordneten Quelle treffen. Dass die Aneignung narrativer<sup>5</sup> Komplexe wie Mythen<sup>6</sup> nämlich nicht nur für quasi-literarische Textsorten<sup>7</sup> wie Märchen, Romane, also sogenannte 'Primärtexte', oder für den Beginn der Einleitung dieser Dissertation festzustellen ist, sondern auch für den umfassenden Bereich der Geschichtswissenschaften gilt, hat Hayden White gezeigt, der die grundsätzlichen Überlegungen und Konsequenzen aus Dekonstruktion und Diskurstheorie mit der gängigen Praxis in der Historik konfrontiert. Jede Faktenauswahl sei bereits ein interpretativer Akt, Zusammenhänge zwischen 'Fakten' würden vor allem auf der Ebene der Sprache konstituiert, etwa mit Hilfe von Ursache-

<sup>1</sup> Roland BARTHES, S/Z. Frankfurt/ M. 1987, S. 14; auf dieser Seite sind auch — wenn nicht anders angegeben — alle anderen im einzelnen nicht nachgewiesenen Zitate dieses Absatzes zu finden.

<sup>2</sup> *Ib.*, S. 15.

<sup>3</sup> *Ib.*

<sup>4</sup> Vergewisserung ist nur eine aus einer Reihe von Eigenschaften menschlicher Wirklichkeitsauffassungen, die bis in die achtziger Jahre hinein in ihrer Bedeutung für die Erkenntnisleistung des Menschen unbenannt blieben. Wolfgang Wurm stellte sie in seinem Buch 'Evolutionäre Kulturwissenschaft' zusammen (Wolfgang WURM, Evolutionäre Kulturwissenschaft. Die Bewältigung gefährlicher Wahrheiten oder über den Zusammenhang von Psyche, Kultur und Erkenntnis. Stuttgart 1991, S. 36 ff.). Im größeren poststrukturalistischen Theoriediskurs wurden solche Überlegungen im Rahmen der Problematisierung traditioneller philosophischer und literaturwissenschaftlicher Paradigmen wie 'Identität', 'Präsenz', 'Subjekt' etc. aber schon seit den siebziger Jahren thematisiert. Vgl. zum Problem der Objektivität bzw. Evidenz auch den Abschnitt 'Hermeneutik und Dekonstruktion' im folgenden, S. 19.

<sup>5</sup> Als narrativ gilt eine 'Form, die eine gegebene Ereignisfolge haben muß und außerdem eine Plotstruktur aufweist,' im Sinne von Hayden WHITE, Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses. Stuttgart 1991 [1986, Jahreszahlen in eckigen Klammer geben das Jahr der Erstausgabe an], S. 70 ff.; vgl. auch im folgenden, S. 44 f.

<sup>6</sup> Synonym zu 'kulturell als Wahrheit fundierte Fiktion' im Sinne von Hayden WHITE, Auch Klio dichtet... (Anm. 5), besonders S. 180 ff.

<sup>7</sup> Vgl. zum Begriff Textsorten den Nexus 'Textsorten, Diskursteilnehmer, Formen des Wissens' im folgenden, S. 43.



der Ebene der Sprache konstituiert, etwa mit Hilfe von Ursache-Wirkung- oder Teil-Ganzes-Relationen, als Beschreibungen von 'Epochen', 'Gattungen' u. ä.<sup>8</sup>

In der vorliegenden Arbeit werden also vielfältigste Sorten von Quellen einbezogen — eben alles, was Aussagen zum Diskurs enthält: außer schriftlich vorliegenden Quellen wie Monographien, Fachartikeln, CD-Beiheften, Rezensionen, Interviews und dergleichen gehören auch Filme, Bilder, (schriftlich festgehaltene) Erfahrungen und Höreindrücke dazu und darüber hinaus speziell für diese Dissertation verfasste musikalische Analysen und Interpretationen. Die vermeintlich 'subjektivsten' dieser Textsorten wie Erfahrungsberichte, Hörmitschriften und auch musikalisch-hermeneutische 'Erklärungen' folgen oft am treulichsten den überindividuellen, internen Regeln des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters'. Ihre Erstellung und rekursive Betrachtung ermöglicht — wie es Clifford Geertz<sup>9</sup> für den Bereich der Kulturwissenschaften zeigen konnte und Christopher Small<sup>10</sup> für musikologische Zusammenhänge darlegte — ein durch "dichte Beschreibung"<sup>11</sup> reflektiertes teilnehmendes Verstehen der "selbstgesponnenen Bedeutungsgewebe"<sup>12</sup>, als die man Kultur — und eben auch Musik-Kultur — ansehen kann. Und trotz bzw. gerade aufgrund der "Dispersion"<sup>13</sup> und "Diskontinuität"<sup>14</sup> diskursiver Ereignisse zum Thema 'Die Musik Elliott Carters' können mit Hilfe des begrifflichen Repertoires der Dekonstruktion bzw. im speziellen der Diskurstheorie<sup>15</sup> Funktionsweisen und Gesetzmäßigkeiten des Diskurses etwa im Hinblick auf die Konstitution von musikalischer Bedeutung, von biographischer Identität, von Konsens durch terminologische Unschärfen formuliert werden.

Warum soll dieses Vorgehen ausgerechnet an der Musik Elliott Carters erprobt werden?

— Vor allem in personell überschaubaren amerikanischen und europäischen Fachkreisen kennt man Elliott Carters Musik, obwohl ihm von der Stadt Los Angeles ein eigener Tag gewidmet<sup>16</sup> und Carter 1993 vom populären Musikmagazin *Musical America* zum Komponisten des Jahres erkorren wurde<sup>17</sup>. Doch schon wird die Musik allenthalben mit plakativen Etiketten belegt: Carter sei ein Komponist der "radikalen Moderne"<sup>18</sup> oder der 'amerikanischen Moderne'<sup>19</sup>. In europäischen Musikgeschichtsentwürfen dient Carter als Vertreter einer ganzen 'Richtung', während er in den USA als relativ isoliert arbeitender Individualist gilt. Das Aufzeigen von kulturellen Vernetzungen des Phänomens 'Die Musik Elliott Carters' scheint die angemessene Methode zu sein, differenziert 'Einordnung' zu bieten und gleichzeitig darstellen zu können, welche Funktionen solche 'Einordnungen' erfüllen.

<sup>8</sup> WHITE, Auch Klio dichtet... (Anm. 5), S. 83 ff.

<sup>9</sup> Clifford GEERTZ, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M. 1997 [New York 1973].

<sup>10</sup> Christopher SMALL, Musicking. The Meanings of Performing and Listening. Hanover, New Hampshire 1998, vgl. besonders S. 13 ff.

<sup>11</sup> GEERTZ, Dichte Beschreibung (Anm. 9), S. 10 ff.

<sup>12</sup> Ib., S. 9.

<sup>13</sup> Michel FOUCAULT, Archäologie des Wissens. Frankfurt 1994 [Paris 1969], S. 41.

<sup>14</sup> Ib., S. 17 ff.

<sup>15</sup> Vgl. im folgenden, S. 19 ff.

<sup>16</sup> Joan LABBARA, [oh. Tit.]. In: *Musical America* 8/1978.

<sup>17</sup> Andrew PORTER, 1993 — Composer of the Year. In: *Musical America Directory* 1993, S. 29-31.

<sup>18</sup> Hermann DANUSER, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Carl DAHLHAUS (Hg.). Laaber 1984, S. 292.

<sup>19</sup> Hermann DANUSER, Ein Klassiker der amerikanischen Moderne: zum 80. Geburtstag des Komponisten Elliott Carter am 11. Dezember. In: *Neue Zürcher Zeitung* 10/11.12.1988, S. 289; vgl. zu den Diskursregeln für 'Einordnung' auch den Nexus '(Ein-)Ordnung im Diskurs', S. 38.

- Nordamerikanische Musik ist ein weites Feld. Dies sollte aber nicht der Schlusssatz jeder Beschäftigung damit sein, wenn die Namen 'Charles Ives', 'Aaron Copland' und 'John Cage' gefallen sind. Überspitzt ausgedrückt: es fällt vielen Europäern schwer, sich die Art organisierter Vielfalt, wie die Kultur der Vereinigten Staaten sie bietet, überhaupt als koexistent vorzustellen. Mancher bevorzugt es daher immer noch, von der 'Kulturlosigkeit' einer ganzen Gesellschaft zu sprechen. Dies hat in nicht geringem Maß damit zu tun, dass 'die nordamerikanische Kultur' (nur aus großer Ferne kann man überhaupt einen derartigen Singular dafür wählen) d. h. auch und gerade die an europäische Traditionen angelehnten kulturellen Diskurse in den Vereinigten Staaten bei näherem Hinsehen sehr schnell die Erwartung enttäuschen, alles 'sei wie zu Hause'. — Gott sei Dank ist Amerika kein zweites Europa, sondern hat eine eigene Geschichte, ein eigenes gesellschaftliches Wertesystem und eine eigene hochdifferenzierte Kultur entwickelt, mit der zu beschäftigen aufgrund der vielschichtigen Geflechte hochinteressant ist und — wegen des dadurch neuzugewinnenden Blicks auf europäische Verhältnisse — sehr viel über unsere eigenen Scheuklappen auszusagen vermag.
  
- Die biographischen Gründe sind wahrscheinlich die ausschlaggebenden: Carters Musik lernte ich während der Wittener Tage für Neue Kammermusik kennen in Form einer Aufführung von *A Mirror On Which To Dwell* und war spontan vom Engagement, das ich in den Texten von Elisabeth Bishop las, und von der 'bedeutsamen' Art der Musik angesprochen: von der ideenreichen Instrumentation, der illustrativen und doch nicht plakativen Melik, der Vielgestaltigkeit der Mittel, ohne dass das 'Okkulte der Avantgarde' ins 'Mythisch-Geniehafte' überzogen wurde. Erst die Suche nach einem Thema für die Magisterarbeit, meine Vorliebe für amerikanische Musik und der Hinweis eines Dozenten setzten mich wieder auf die Spur. Ich fand in Elliott Carter einen Aristoteliker, der sein Leben geistreicher Originalität widmete und vor dem Hintergrund exzellenter Bildung und eines günstigen gesellschaftlichen Kontextes 'wirklich gute' Musik schrieb. Diesen 'unmittelbaren' Eindruck hielt ich in der Magisterarbeit fest und bin nach wie vor stolz auf meine dort präsentierten Analysen von *String Quartet No. 4*, *Double Concerto for Harpsichord and Piano With Two Chamber Orchestras* sowie *A Mirror On Which To Dwell*.<sup>20</sup> Die Beobachtungen, die ich gemacht hatte, wiesen aber darauf, dass eine übergreifende, vielschichtige Verortung unter Analyse des bestehenden Diskurses viel über das kulturelle Verhältnis 'Amerika-Europa', über gesellschaftliche und kulturelle Strukturen sowie über die Funktion und Bedeutung von Musik in spezifischen Kontexten ergeben würde. Insbesondere lenkte meine Arbeit den Blick auf die erstaunliche Art und Weise, wie Menschen über und mittels als 'schwierig' und 'schwer zugänglich' apostrophierte Musik kommunizieren. Dies begann ich als Ausdruck u. a. von 'Verstehen' zu begreifen, welches ich in seiner Funktion und Funktionsweise wiederum verstehen wollte.

\*

Der Diskurs, um den es hier gehen soll — er wird 'Die Musik Elliott Carters' genannt -, bildet mit dem bereits erwähnten Diskurs *New York* eine Schnittmenge. Auch die Abgrenzung dieser Schnittmenge wird unter anderem im folgenden interessant sein. Denn Elliott Carter wurde 1908 in New York City geboren, lebte und arbeitete dort die meiste Zeit seines Lebens. Er erhält immer noch aus einem bestimmten Teil der Gesellschaft New Yorks besondere öffentliche Anerkennung für seine Kompositionen. Dieser Teil der kulturellen Szene New Yorks hat mit dem Bau des Lincoln Center in der Lower West Side in den sechziger Jahren ein institutionelles Zentrum erhalten, um das sich Einrichtungen wie die Public Library, die Columbia University, die Carnegie Hall, das Metropolitan Museum,

---

<sup>20</sup> Annette VAN DYCK, 'what the first note is going to be' — Künstlerisches Repertoire und kompositorischer Prozeß in der Musik Elliott Carters. Magisterarbeit. Bochum, Fakultät für Geschichtswissenschaft 1992.

das Museum of Modern Art u. v. a. kulturell und geographisch gruppieren. In beiderlei Hinsicht spielt der East River, der Manhattan vom stärker von sogenannten *minorities* geprägten Brooklyn trennt, als Grenze des hier zentralen Diskurses eine größere Rolle als der Atlantik: der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' ist unauflöslich mit Traditionen europäischer Provenienz verflochten, sei es aufgrund des frankophilen Kontextes von Carters Familie, durch sein Studium in Harvard und Paris oder sei es durch Carters in unzähligen Diskursbeiträgen in Form von Interviews, Artikeln, Briefen, Skizzen und Noten dokumentierten stilistischen und ideellen Anschluss an eine Vorstellung von 'Neuer Musik', wie sie in Komponisten- und Musikologenkreisen der fünfziger bis achtziger Jahre in Europa und Nordamerika diskutiert wurde. Die emphatische Nuance des Begriffs 'Neue Musik' beinhaltet in westeuropäischen Expertenkreisen zwar auch die von Theodor W. Adorno etablierte Polarisierung 'Schönberg / Stravinskij', die sich in den USA nicht in diesem Maß durchgesetzt hat. Dort ist Stravinskij *der* Komponist des 20. Jahrhunderts und sein *Sacre* populär wie Beethovens *Neunte*<sup>21</sup>. Doch eine Ästhetik, in der 'Originalität', 'Ernsthaftigkeit' und 'Anspruch' als hohe Ziele gelten, liegt auch der 'Modern Music' zugrunde. Dieser Terminus bezeichnet vor allem in den angelsächsischen Ländern speziell die für den Konzertsaal geschriebene Musik nach dem zweiten Weltkrieg und wurde in neuerer Zeit von Paul Griffiths reformuliert<sup>22</sup>. *Modern Music* ist aber ein Ausdruck der Selbstbeschreibung, der sich seit 1924 über einen Zeitraum von 22 Jahren im Umkreis der Herausgeberin Minna Lederman einerseits als Zeitschriftenname *Modern Music* etablierte und auch als Thema, man kann sogar sagen: als Titel eines Diskurses eine Gruppe von Menschen verband, zu der unter andern Elliott Carter gehörte und deren Mitglieder auch nach dem Zweiten Weltkrieg bevorzugte Teilnehmer des Diskurses 'Moderne Musik' darstellen, da ihre Beiträge zur Zeitschrift *Modern Music* den Diskurs bis zum Ende der vierziger Jahre konstituierten.<sup>23</sup>

Beide Diskurse — 'Neue Musik' und 'Modern Music' -, die im Bereich der Ästhetik eine Schnittmenge bilden mit Elementen, die für beide Diskurse konstitutive Funktion besitzen, werden in der vorliegenden Arbeit unter dem Namen 'Moderne Musik' zusammengefasst. Dieser Diskurs bleibt unscharf in seinen Grenzen und soll absichtlich alle Assoziationen einschließen, die wir mit dem Begriff verbinden. Mit dem Diskurs 'Die Musik Elliott Carters', in dem die überregionale Anerkennung und der Erfolg von Carters Arbeiten ein häufiges Thema ist, teilt er außer bestimmten ästhetischen Horizonten auch das Charakteristikum 'Internationalität'. Entsprechend vielsprachig ist die Art der Diskursbeiträge. Doch die Aussagen erscheinen nicht nur sprachlich verschieden, sondern auch unterschiedlichsten Textsorten angehörig, in Noten, Buchstaben oder Bildern festgehalten, durch alte und neue Medien vermittelt. Priorität hat also hier zunächst ein grober Umriss dieses Diskurses, bevor die Aussagen näher geordnet und präzisere Untersuchungsziele formuliert werden.

Der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' handelt nicht nur von der Musik *Elliott Carters*, sondern auch von Musik, die nicht z. B. von Arnold Schönberg, Milton Babbitt oder Aaron Copland ist, die nicht von einem farbigen Amerikaner oder einem Europäer geschrieben wurde, die nicht dem Namen eines Popmusikers, Diskjockeys oder einer Band zugeordnet wird. Die Äußerungen, die den Diskurs positiv konstituieren, weisen in den allermeisten Fällen als verbindendes Element mindestens eine Referenz auf den Namen 'Elliott Carter' auf. Der Name des Komponisten, Musikschriftstellers und Inter-

<sup>21</sup> Beide Kompositionen wurden in eine der ersten CD-ROM-Reihen über Einzelwerke der Microsoft Corporation® aufgenommen und waren 1995 in vielen New Yorker Computerläden erhältlich (Microsoft multimedia Stravinsky, the Rite of Spring. Redmond, Wash.: Microsoft, 1993; Microsoft multimedia Beethoven, the Ninth symphony. Redmond, Wash.: Microsoft, 1992).

<sup>22</sup> Paul GRIFFITHS, *Modern Music and after*. Oxford 1995.

<sup>23</sup> Vgl. Minna LEDERMAN, *The Life and Death of A Small Magazine*. New York 1983 (Institut of Studies in American Music Monographs 18).

viewpartners Elliott Carter ist nicht gleichbedeutend mit dem "Autornamen", wie ihn Michel Foucault in seinem Aufsatz *Was ist ein Autor?*<sup>24</sup> im Sinne einer Rekonstruktion einer 'Autortheorie' beschreibt. Dennoch teilt er mit der hermeneutischen Kategorie 'Autor' die Eigenschaften, dass der 'Name' "nicht einfach ein Element in einem Diskurs" (S. 16<sup>25</sup>) ist und dass er "klassifikatorische Funktion" (S. 17) besitzt:

"mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander." (S. 17)

Der 'Name' impliziert also auch hier Notwendigkeiten, wie sie der amerikanische Sprachphilosoph Saul A. Kripke untersucht: der Name formuliert die Bedingung der Möglichkeit, dass sich ein Kommunikationsnetz bildet, das auf einer (vermeintlich) einheitlichen Referenz basiert.<sup>26</sup> Die Kontingenz dieser Einheit ist im folgenden an jeder Stelle vorausgesetzt.

Bei der untersuchten Menge von Diskursbeiträgen handelt es sich nicht nur um Bücher, Artikel in Fachzeitschriften und Noten, sondern auch um Zeitungsartikel, Programmhefte, Faltblätter (sogenannte Flyer), Prospekte, aber auch Skizzen, das sogenannte *Harmony Book* Carters, Drucke früherer Kompositionen, seltene Schallaufnahmen und filmisch festgehaltene Interviews — normalerweise schlecht zugängliche Materialien, die in der Sammlung 'Elliott Carter' der Paul Sacher Stiftung im schweizerischen Basel zu finden sind<sup>27</sup>. Sehr viele Fachartikel und Aufführungsrezensionen vieler Zeitungen werden von David Schiff in seiner Monographie *The Music of Elliott Carter* 1983<sup>28</sup> aufgelistet; die revidierte Fassung dieses Buches von 1998 enthält eine der ersten Auflage gegenüber von John Link überarbeitete, erweiterte und aktualisierte Bibliographie und Diskographie<sup>29</sup>. Von allen diesen Äußerungen und anderen, die das Ergebnis üblicher Recherchen waren, liegt mir nur ein Bruchteil vor, und davon wiederum wird nur ein kleines Segment in dieser Arbeit erwähnt, mit Hilfe dessen hoffentlich überzeugende (weitere) Aussagen gemacht werden können.

Die Konstitution eines öffentlichen Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' begann noch vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs: Seit den dreißiger Jahren verfasste Elliott Carter Musikkritiken und Artikel für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften vor allem für *Modern Music*, dem kleinen von Minna Lederman herausgegebenen Magazin, in dem vor allem Komponisten über aktuelle Strömungen zeitgenössischer Musik schrieben.<sup>30</sup> Seit dem Ende der vierziger Jahre beschäftigen sich verstärkt verschiedene Rezensenten mit der Musik Elliott Carters. Die Uraufführungen der *Piano Sonata* und von *The Minotaur* 1947 sowie von *Woodwindquintet* 1949 und *Sonata for Cello and Piano* 1950 wurden erstmals mehrfach von Kritikern der *New York Times*, der *New York Herald Tribune* etc. wie Arthur Berger, Virgil Thomson u. a. besprochen. Bis 1953, dem Jahr der Uraufführung von *String Quartet*

<sup>24</sup> Michel FOUCAULT, *Was ist ein Autor?* In: DERS., *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M. 1988, S. 7-31.

<sup>25</sup> Seitenzahlen, die in Klammern im Haupttext stehen, beziehen sich auf die zuletzt zitierte Quelle.

<sup>26</sup> Vgl. Saul A. KRIPKE, *Name und Notwendigkeit*. Frankfurt/M. 1993 [1972], S. 106 ff.

<sup>27</sup> Fast alle Rezensionen, besonders aus Tageszeitungen und entlegenen amerikanischen Magazinen und Zeitschriften sind Teil der Basler Sammlung und dort geordnet nach Werken und Datum. Obwohl die Sammlung erst zum Teil erschlossen ist, ist es wahrscheinlich einfacher, in der Sammlung 'Elliott Carter' der Paul Sacher Stiftung nach einer Rezension von 1967 über das *Double Concerto* in *Chicago's American* zu suchen, als diese spezielle Quelle auf üblichem Weg zu recherchieren. Der Rekurs auf bereits ausgeschnittene Rezensionen hat allerdings den großen Nachteil, daß häufig in den Referenzen im folgenden keine Seitenzahlen vorhanden sind; diese konnten auch leider in vielen Fällen nicht nachrecherchiert werden. Allerdings grenzt sich der Fundort in den allermeisten Fällen durch die in allen Zeitungen vorgenommene thematische Rubrizierung nach Kulturteil oder Feuilleton stark ein.

<sup>28</sup> David SCHIFF, *The Music of Elliott Carter*. London / New York 1985 [1983].

<sup>29</sup> David SCHIFF, *The Music of Elliott Carter*. New York 1998.

<sup>30</sup> Vgl. LEDERMAN 1983 (Anm. 23).

(No. 1)<sup>31</sup> hatte bereits Richard Franko Goldman in einer begeisterten Rezension in *The Musical Quarterly*<sup>32</sup> die seines Erachtens bahnbrechenden Leistungen Elliott Carters gewürdigt; danach folgten der Uraufführung jedes Werkes eine Flut von Zeitungsartikeln und Rezensionen, deren Zahl noch größer wurde, wenn der Komponist außerdem gerade ein Jubiläum feierte. Wissenschaftlich begann man sich mit der Musik zunehmend seit dem Ende der fünfziger Jahre zu beschäftigen, besonders nachdem Carter für sein zweites Streichquartett von 1959 zwei Jahre später einen Pulitzer-Preis erhielt, einen der wenigen, die bis dahin jemals für Musik verliehen worden waren. Die erste Hochschularbeit über Carters Musik wurde 1966 abgeschlossen<sup>33</sup>, 1967 erschienen gleich vier Beiträge dieser Textsorte<sup>34</sup>.

Die Zahl der Veröffentlichungen über Carter erreichte in den siebziger Jahren ihren Höhepunkt, als auch Carters drittes Streichquartett mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde, der Komponist das Publikum mit *A Mirror On Which To Dwell* überraschte, dem ersten Vokalwerk nach dreißig Jahren Komponierens, und außerdem seinen fünfundsechzigsten bzw. siebzigsten Geburtstag feierte. Bemerkenswertes Gespür für den Grad der Popularität einer Person öffentlichen Interesses beweist 1975 der Verfasser oder die Verfasserin eines Artikels in *Time*<sup>35</sup>: 'Carter Vogue' lautet der Titel.

Jubiläen, Uraufführungen und Auszeichnungen bewirkten mehrere Publikationswellen, deren jeweils größte Amplituden sich meist im dritten und achten Jahr jedes Jahrzehnts befinden. Das Erscheinen zweier Veröffentlichungen von schriftlichen Äußerungen Carters<sup>36</sup> und der umfangreichen Monographie von David Schiff<sup>37</sup> gehört einerseits zu den Symptomen der 'Carter-Begeisterung', andererseits wird es wiederum neue Publikationen provoziert haben. Musik Elliott Carters zu kennen oder von der Wertschätzung ihr gegenüber zumindest schon einmal etwas gehört zu haben, zählt in den achtziger Jahren zum Bildungshorizont intellektuell interessierter Amerikaner. Davon zeugt die große Zahl von

---

<sup>31</sup> Das erste Streichquartett von Elliott Carter hatte ursprünglich nur den Namen *String Quartet*; der Zusatz *No. 1* wurde später zur Unterscheidung angehängt. Im folgenden wird dieses Quartett daher immer als *String Quartet (No. 1)* bezeichnet.

<sup>32</sup> Richard Franko GOLDMAN, Current Chronicle. In: *The Musical Quarterly* 37 (1951), S. 83-89.

<sup>33</sup> Eugene William SCHWEITZER, Generation in String Quartets of Carter, Sessions, Kirchner, and Schuller. A Concept of Forward Thrust and Its Relationship to Structure in Aurally Complex Styles. Univ. of Rochester 1966.

<sup>34</sup> Mary Jeanne KUCHENMEISTER, Formal and Thematic Relationships in the First String Quartet of Elliott Carter. Univ. of Arizona 1967;

Louis Vincent PISCIOTTA, Texture in the choral works of selected contemporary American composers. Indiana Univ. 1967;

Rosemary SMALL, Elliott Carter's 'Eight pieces for timpani': description and interpretation analysis. Ann Arbor / Univ. of Hartford 1967;

Mary Hannah WENNERSTROM, Parametric analysis of contemporary musical form [Music Theory]. Indiana Univ. 1967.

<sup>35</sup> [Ohne Autor], Carter Vogue. In: *Time* 105 (10.02.1975), S. 65.

<sup>36</sup> Allen Fulton EDWARDS / Elliott CARTER, Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter. New York 1971. Im folgenden FW;

Enzo RESTAGNO, Elliott Carter: In Conversation with Enzo Restagno for Settembre Musica 1989. Katherine S. WOLFTHAL (Hg.). New York 1991 (Institut of Studies in American Music Monographs 32). Im folgenden ER; Elliott CARTER, The Writings of Elliott Carter. Else und Kurt STONE (Hg.). Bloomington 1977; im folgenden zitiert als Wec mit dem Titel des jeweiligen Aufsatzes, dem Jahr seiner Erstveröffentlichung, seines Umfangs und der entsprechenden Seite; für die Angaben der Ersterscheinungen vgl. Wec.

<sup>37</sup> SCHIFF, The Music of Elliott Carter 1985 (Anm. 28).

Interviews mit Elliott Carter in diesen Jahren, die vor allem in populären Musikzeitschriften und amerikanischen sowie europäischen Tageszeitungen erscheinen<sup>38</sup>. Dafür spricht aber auch die Erwähnung Carters in einem eher zweitklassigen Liebesroman über die Affäre einer New Yorker Werbetexterin mit einem russischen Dichter, der Anfang der achtziger Jahre spielt:

"Während er [...] seinen Mantel aufhängte [...], erklärte sie ihm, daß heute das American Composers Orchestra spielen werde [...]. Nach der ersten Nummer, einem mitreißenden, modernistischen Stück von Elliot [sic] Carter, bemerkte Kate, daß Boris überaus vornehm applaudierte. [...] Und als der Komponist sich von seinem Platz inmitten der Zuhörer erhob, um sich zu verbeugen, da nickte Boris ihm höflich zu, hob zum Zeichen der Anerkennung ganz leicht die Hände, und Kate dachte bei sich, welch ein Glück es doch war, einen so charmanten Mann zum Begleiter zu haben."<sup>39</sup>

Seit Beginn der neunziger Jahre blieb die Zahl der Quellen in etwa konstant, ein Zeichen für eine gewisse Konsolidierung des Diskurses. Dafür spricht auch, dass 1993 bereits eine 'Bio-Bibliography' (so der Titel) zu Elliott Carter erschien<sup>40</sup> und Jonathan Bernard 1997 in aufwendiger Arbeit viele Texte Carters erneut bzw. revidiert herausgegeben hat<sup>41</sup>. 1998 schließlich erschien auch die bereits erwähnte überarbeitete Fassung des Buches von David Schiff.<sup>42</sup> Die Reihe der Äußerungen ist in den neunziger Jahren nicht so abgerissen, wie es durch das für die folgende Übersicht gewählte Grenzdatum 1995 scheint. Der neunzigste Geburtstag Carters am 10. November 1998 hat neue Veröffentlichungen angeregt ebenso wie die kontinuierliche Uraufführung neuer Kompositionen Carters. Doch die Beobachtung, dass Carters Arbeiten in den Rezensionen der Zeitschrift *Notes* ganz im Gegensatz zu früheren Jahren nicht einmal mehr erwähnt werden, spricht auch für eine starke neuerliche Eingrenzung des Diskurses. Das folgende Schema kann also auch als eine Art 'Popularitätskurve' Carters gelesen werden, die sich aus den Erscheinungsdaten und Textsorten-Zuordnungen aller Texte meiner Bibliographie bis 1995 ergibt (spätere Diskursbeiträge wurden von mir stark selektiert) und die die besagten Tendenzen verdeutlicht.

---

<sup>38</sup> Unter anderem:

Charles ACTON, Elliott Carter — an American composer. *The Irish Times* 08.01.1980, S. 8;  
 Frank MERKLING, Elliott Carter — composing "outside the fashion". *The New York Times* 14.08.1980;  
 Leighton KERNER, Creators on Creating: Elliott Carter. *Saturday Review* 12/1980, S. 38-42;  
 Roland de BEER, Componeren in de VS: "gras kweken in de woestijn". *De Volkskrant* 04.07.1982;  
 Nicholas KENYON, Music is my profession. *Sunday Times* 31.10.1982;  
 Landa KETOFF, La musica ' viva, anzi, mi sceglie ogni volta. *La Repubblica* 26.02.1985;  
 Mona LEVIN, Tiden arbeider for meg! *Aftenposten* (Oslo) 09.10.1987;  
 Ruth DREIER, Elliott Carter. *Musical America* 108 (11/1988) 5, S. 6-10;  
 Heinz Josef HERBORT, Mit achtzig Jahren einer der Jüngsten. *Die Zeit* 43 (09.12.1988) 50.

<sup>39</sup> Elizabeth DUNKEL, *Der Fisch ohne Fahrrad* [im Orig.: *Every Woman Loves a Russian Poet*]. München 1992 [1988], S. 116.

<sup>40</sup> William T. DOERING, *Elliott Carter — A Bio-Bibliography*. o. O. 1993. (Bio-Bibliographies in Music Series 51).

<sup>41</sup> Elliott CARTER, *Collected Essays and Lectures 1937-1995*. Jonathan W. BERNARD (Hg.). Rochester, NY 1997 (Eastman Studies of Music [7]).

<sup>42</sup> SCHIFF, *The Music of Elliott Carter 1998* (Anm. 29).

**Schema 1: Erscheinungsdaten und Textsorten im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' 1934 bis 1995**

(A — Anthologie (d. h. Buch mit Kapiteln zu verschiedenen Komponisten); Bib — Bibliographie; D — Hochschularbeit; F — Film; I — Interview; K — Ausstellungskatalog; L — Lexikonartikel; M — Monographie; R — Rezension; Ur — Uraufführungsrezension; Wec – Stones Herausgabe von Texten Carters; Z — Aufsatz in einer Zeitschrift oder einem Buch; Zt — Zeitungsartikel)

1934		1965	RRRI
1935		1966	ZtZtZZAD
1936		1967	UrUrUrUrUrUrUrRRRRZtZADDDD
1937		1968	RRZtZtZtZZZDI
1938	Z	1969	RRZtAAA
1939	Ur	1970	UrUrUrUrUrUrUrRRRRRZtAAAAI
1940		1971	UrRRRZLAADI
1941		1972	RRZtZZKtI
1942	UrUr	1973	UrUrUrUrUrUrUrUrUrUrUrUrRRRZtZZZZZZDDDK
1943		1974	UrUrUrRRRRRZtZZZZZLLADF
1944		1975	UrUrUrUrUrUrUrRRRRRZtZtZtZtZtZLAAADDD
1945	Ur	1976	UrUrUrUrUrUrUrUrUrUrUrRZtZBib
1946	L	1977	UrUrUrUrUrUrUrUrRRRRRRRZZZADDWec
1947	AUrUrUrUrUrUr	1978	UrUrUrRRRRRZtZtZtZtZZZZZZMBibD
1948	RR	1979	UrUrRRZZZDDI
1949	AUrUrUrR	1980	UrUrUrUrUrUrRRZZZLADIII
1950	UrUrUrUrR	1981	RRZZZABibDD
1951	R	1982	RRRZtZZZZAADDIII
1952	UrUr	1983	UrUrRRRRRZtZtZZZAMDD
1953	UrRZ	1984	RRRZZDDDDII
1954	RRZBib	1985	UrUrUrRZBibDDIII
1955	RZZL	1986	UrRRRRRRRZZZDF
1956	RRZTL	1987	RRRRRRRZZZZZZDDDDII
1957	RZZ	1988	UrUrUrRRRRRZtZtZtZZZZZZDDDDIIIIF
1958	RZZZL	1989	ZtZtZtZZZZDD
1959	RZZBib	1990	RRRRRZtZtZtZtZtZZZLD
1960	UrUrUrUrUrRZZKtBib	1991	RRRRRRRRRZtZtZZDDIII
1961	UrUrUrRRZtZA	1992	RRZZADDDDDI
1962	UrUrUrRRRRRZtZtZM	1993	RZtZZABibD
1963	Z	1994	RRRRZZDDDDII
1964	UrRRRRRZtZZA	1995	RRRRRRZZ

Im Rahmen der vorliegenden Literatur nehmen die Texte deutscher Forscher und Forscherinnen nur einen kleinen Teil ein. Nachdem Elliott Carters Musik erstmals 1964 bei Konzerten in Berlin eine größere deutsche Öffentlichkeit erreichte<sup>43</sup> — der Komponist hielt sich als Ford-Stipendiat ein Jahr lang in Deutschland auf —, verstärkte sich seit den achtziger Jahren das Interesse der deutschen Musikwissenschaft an der Musik Elliott Carters, wahrscheinlich nicht zuletzt aufgrund der Möglichkeit, Skizzen Carters heranzuziehen, von denen ein Großteil seit Mitte der achtziger Jahre nach Basel transferiert und ab 1988 der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.<sup>44</sup> Im Mittelpunkt der deutschen Veröffentlichungen stehen außer der Skizzenforschung<sup>45</sup> die integrierende Würdigung der Arbeit Carters im Rahmen der westlichen Musikgeschichtsschreibung<sup>46</sup>.

Auch die amerikanische Musikologie entdeckt seit neuerer Zeit das Gebiet der Skizzenforschung für die Beschäftigung mit Carters Musik<sup>47</sup>. Man konzentriert sich dort aber vor allem auf analytische Details<sup>48</sup> und arbeitet bevorzugt auf der Basis von *Pitch Class Set*-Untersuchungen<sup>49</sup>. Daneben wenden amerikanische Studenten in ihren Dissertationen Analyse-Techniken wie den 'Zeitstrahl' an, der die zeitliche Disposition eines Stückes auf einen Vektor projiziert und das Verhältnis von Zeitgestaltung

---

<sup>43</sup> Die Aufführungen des *Double Concerto* wurde in der überregionalen Tagespresse breit und einhellig positiv besprochen: Klaus GEITEL, Berlin ist ein Ort für Inspiration. In: *Die Welt* (Do, 12.03.1964) 61, S. 9; [Autorkürzel:] S. M., Neue Wege der Musik. Das Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine im Hochschulsaal. In: *Berliner Tagesspiegel* 18.03.1964; Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, Von Mahlers Zehnter bis Dave Brubeck. Konzerte in Berlin. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (04.10.1964); [Autorkürzel:] H. J., Experimente im neuen Klangraum. 'Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine' gastierte. In: *Die Welt* Mi, 07.10.1964, S. 6.

<sup>44</sup> Vgl. Hermann DANUSER, Spätwerk als Lyrik. Über Elliott Carters Gesänge nach Dichtungen von Elizabeth Bishop, John Ashbery und Robert Lowell. In: Bericht über das Internationale Symposium 'Charles Ives und die amerikanische Musiktradition bis zur Gegenwart', Köln 1988. Klaus Wolfgang NIEMÖLLER (Hg.). Regensburg 1990. (Kölner Beiträge zur Musikforschung 164), S. 195-223, S. 206.

<sup>45</sup> Vgl. die Arbeiten von DANUSER 1988 (Anm. 44); Dörte SCHMIDT, 'The practical problems of the composer'. Der schwierige Weg von Auftrag zur Uraufführung von Elliott [sic] Carters zweitem Streichquartett. In: *Die Musikforschung* 48 (1995) 4, S. 400-403; DIES., Das bemerkenswerte Interesse an Alois Hába. Anmerkung zu Elliott Carters 'Harmony Book'. In: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*. 6 (März 1993), S. 38-42.

<sup>46</sup> Vgl. Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen — Quellentexte — Komponistenmonographien. Hermann DANUSER / Dietrich KÄMPER / Paul TERSE (Hg.). Laaber 1987. Darin werden 100 Seiten biographische Skizzen, 100 Seiten Quellentexte, 115 Seiten amerikanischer Musikgeschichte und 55 Seiten "Werkinterpretationen" nebeneinandergestellt.

<sup>47</sup> John LINK, The Composition of Carter's 'Night Fantasies'. In: *Sonus. A Journ. of Invest. into Global Musical Possibilities* 14 (Spring 1994) 2, S. 67-89; 1999 oder 2000 soll auch das *Harmony Book* Elliott Carters mit Analysen und Synthesen von Primformen unter amerikanischer Federführung ediert werden.

<sup>48</sup> Vgl. Thomas Jerome DELIO, Spatial design in Elliott Carter's 'Canon for 3'. In: *Indiana Theory Review* 4 (1980/1981) 1, S. 1-12. Andrew W. MEAD, Pitch Structure in Elliott Carter's String Quartet No. 3. In: *Perspectives of New Music*. 22 (1983/84) 1-2, S. 31-60; Jonathan W. BERNARD, Spatial Sets in Recent Music of Elliott Carter. *Music Analysis* 2 (1983) 1, S. 5-34.

<sup>49</sup> Die maßgebliche Darlegung des *Pitch Class Set*-Repertoire betreffend veröffentlichte Allen Forte (Allen FORTE, The Structure of Atonal Music. New Haven/ London 1973). In Nordamerika sind *Pitch Class Set*-Untersuchungen gerade im Bereich der neueren Kunstmusik zum Standardrepertoire musikalischer Analysetechniken avanciert.



und formaler Anlage verständlich macht<sup>50</sup>. Die auffällige Vernachlässigung historischer, soziologischer oder philosophischer Aspekte<sup>51</sup> hängt möglicherweise mit dem hohen Ansehen der 'exakten Wissenschaften' in Amerika zusammen, deren gesellschaftliches Gewicht nicht wie in Europa von der 'geschichtsmächtigen' Tradition der 'Geisteswissenschaften' aufgewogen wird. Literatur, die die Balance zu halten versucht und die Grenzen der akademischen Öffentlichkeit überspringt, ist sehr selten: man kann in dieser Hinsicht nur David Schiffs Monographie nennen<sup>52</sup>, die aber in der Version von 1984 eine Reihe von Fehlern beinhaltet und einen subjektiven, historischen und hermeneutischen Blickwinkel verabsolutiert<sup>53</sup>; Charles Rosen bemüht sich ebenfalls um die Berücksichtigung des technischen wie auch des konzeptionellen Aspekts, betont dabei aber einseitig die Sichtweise des Musikers<sup>54</sup>.

\*

Die vorliegende Arbeit orientiert sich an der u. a. von Lawrence Kramer<sup>55</sup> oder Christopher Small<sup>56</sup> für die Musikwissenschaft ausgearbeiteten Perspektive, dass Musik untrennbar verflochten ist in sozialen Bedingungen und dies nicht nur nebenbei quasi unvermeidlich durch die Biographie eines Komponisten, d. h. des 'Autors' der musikalischen Quellen, und dessen Befindlichkeiten. Im Gegenteil wird hier sogar als zentraler Punkt angesehen, dass man 'Musik' als eine soziale Verflechtung begreifen sollte, die in den Formationen der 'westlichen Gesellschaft' die Funktionen von Distinktion in Bezug auf andere Menschen einerseits und Kontingenzbewältigung (z. B. durch die Erfüllung kommunikativer Funktionen) in Bezug auf andere und auf den einzelnen Menschen andererseits übernehmen kann.

Distinktion als Funktion von Kunst wurde u. a. von Pierre Bourdieu benannt und ihre subtile Bedeutung für die französische Gesellschaft der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts untersucht. In 'Die feinen Unterschiede' grenzt er verschiedene "Klassen" und "Lebensstile" ab, deren Verhältnis zueinander er näher bestimmt<sup>57</sup>. In dieser kultursoziologischen Theorietradition stehend widmet sich auch Gerhard Schulze in seiner umfangreichen Studie über soziale Strukturen in der Bundesrepublik der 1980er Jahre unter anderem der Frage, inwieweit und auf welche Weise ein sozialer Rahmen — Schulze redet von "sozialen Milieus" — mit ästhetischen Bewertungen, die laut Schulze zu einem "alltagsästhetischen Schema" gehören, übereinstimmt.<sup>58</sup>

---

<sup>50</sup> Vgl. SCHWEITZER 1966 (Anm. 33); Frederick D. GEISLER, *Considerations of Tempo as a Structural Basis in Selected Orchestral Works of Elliott Carter*. Cornell University 1974.

<sup>51</sup> Unter den über fünfzig Abschlußarbeiten, die zwischen 1965 und 1995 Musik Elliott Carters thematisieren, findet man keine zehn Texte, die sich nicht schwerpunktmäßig der technischen oder formalen Analyse oder als Teil eines Konzertexamens der Aufführungspraxis widmen. Hier immerhin drei Beispiele für eine komplexere Themenwahl: Daniel Franklin BREEDON, *An investigation of the influence of the metaphysics of Alfred North Whitehead upon the formal dramatic composition procedures of Elliott Carter and two musical compositions [music composition]*. Ann Arbor, Univ. of Washington 1975; Robert Michael MECKNA, *The rise of the American composer-critic: Aaron Copland, Roger Sessions, Virgil Thomson, and Elliott Carter in the periodical 'Modern Music', 1924-1946*. Santa Barbara, Univ. of California 1984; Michael KINNEY, *Perceptions of developmental influences as contributing factors to the motivation for musical creativity of eminent twentieth century living American composers*. Ann Arbor, Syracuse Univ. 1990.

<sup>52</sup> SCHIFF, *The Music of Elliott Carter 1985* (Anm. 28). In der neuen Ausgabe 1998 (Anm. 29) nehmen die Analysen musikalischer Material-Vorordnung und *Pitch-Class Set* Strukturen jedoch zunehmend mehr Raum ein.

<sup>53</sup> Vgl. Roger HEATON, Schiff on Carter. In: *Contact* (Autumn 1984) 28, S. 33 f.

<sup>54</sup> Charles ROSEN, *The Musical Languages of Elliott Carter*. angebunden: Morgan CUNDIFF: *A guide to Elliott Carter research materials at the Library of Congress Music division*. Washington, D.C. 1984.

<sup>55</sup> Lawrence KRAMER, *Classical Music and postmodern knowledge*. Berkeley, California 1995.

<sup>56</sup> SMALL 1998 (Anm. 10).

<sup>57</sup> Pierre BOURDIEU, *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt/M. 1992.

<sup>58</sup> Gerhard SCHULZE, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/New York 1993.

Der auf Aristoteles zurückgehende Begriff 'Kontingenz' wird spätestens seit den Arbeiten von Niklas Luhmann<sup>59</sup> auch in den Sozial- und Kulturwissenschaften wieder neu diskutiert. 'Kontingenz' wird dort "den Ereignissen, Aussagen oder Sachverhalten zugesprochen, die weder notwendig noch unmöglich sind. Kontingenz ist das, was auch anders oder überhaupt nicht sein könnte."<sup>60</sup> Der gesellschaftliche Umgang mit diesem sozialen Faktor wird in der Theorie als 'Kontingenzbewältigung' beschrieben.

Wie Kontingenz in der Realität kultureller Traditionen und Gepflogenheiten (z. B. im Bereich der 'Musik') in einer Gesellschaft nun tatsächlich bewältigt wird, oder wie sozusagen die 'Praxis der Distinktion' in einem gesellschaftlichen Ausschnitt aussieht, wird auf der Ebene des täglichen Lebens normalerweise in der Selbstverständlichkeit, der Evidenz belassen. Im Alltag zählt der Vollzug, die Teilnahme, das unaufhörliche Geschehen, das auch dadurch perpetuiert wird, dass bisher Geschehenes, gleichzeitige Ereignisse oder (mögliches) Zukünftiges reflektiert wird.<sup>61</sup>

Erst in der Konstruktion einer distanzierten Beobachterperspektive, im "Vorschlag neuer Regeln des wissenschaftlichen Sprachspiels"<sup>62</sup>, wie Lyotard mit Wittgenstein formuliert, in der "funktionalen Analyse" laut Luhmann<sup>63</sup> oder mit Hilfe einer Diskursanalyse im Sinne Foucaults, wie in der vorliegenden Arbeit beabsichtigt, ergibt sich der Blick auf das, was 'normalerweise' nicht thematisiert wird.

Im folgenden werden Ergebnisse aus der Verschränkung beider Perspektiven, die verschiedene methodische Ansätze voraussetzen, gewonnen: Von der teilnehmenden Position aus wird versucht, die Musik Elliott Carters zu begreifen, indem fachterminologische Ausdrucksweisen definiert und verschiedene Möglichkeiten, über diese Musik zu sprechen, bedacht und eventuell vorgeschlagen werden. Vor dem Hintergrund der begrifflichen Reflexion werden musikalische Analysen und Interpretationen vorgestellt, die an die Tradition der musikalischen Hermeneutik anschließen. So konstruierte Zusammenhänge werden aber immer wieder in einem dekonstruierenden Zugriff auf Basis der Diskursanalyse beobachtet und im Hinblick auf uneingestandene Prämissen und evidente, folglich unbesprochene Referenzen und Regeln, d. h. im Hinblick auf die **Formationen** im Diskurs analysiert.

Bei dieser Verschränkung müssen letztlich zwei verschiedene, wenn auch verwandte Begriffe von 'Verstehen' bzw. 'Verständigung' vorausgesetzt werden. Die eine Form von 'Verstehen' versteht sich selbst als 'Verständigung' untereinander (innerhalb des Diskurses) über etwas (hier: über die Musik Elliott Carters). Die andere Form 'versteht' das diskursinterne 'Verstehen' als 'Verständigung', d. h. als Kommunikation, die den Diskurs bildet und erhält. Man mag sich dies als 'Verstehen' auf einer Art

---

<sup>59</sup> Vgl. von Niklas LUHMANN z. B.: Soziale Systeme. Frankfurt/M. 1991 [1984], S. 148 ff.; Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995, S. 53 f.

<sup>60</sup> Philip WOLF, Artikel 'Kontingenz'. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Ansgar NÜNNING (Hg.). Stuttgart / Weimar 1998, S. 283.

<sup>61</sup> Höchst interessant für eine musikwissenschaftliche Theoriebildung könnte es sein, allein das Spektrum der Fragestellungen zu erarbeiten, das sich aus der Prämisse 'Musik dient der Kontingenzbewältigung' ergibt. Leider werden kulturwissenschaftliche methodische Ansätze des 20. Jahrhunderts gerade in der deutschsprachigen Musikwissenschaft oft als 'modisch' abgetan oder werden allenfalls auf dem Niveau von Aufsätzen oder in Form von Einzeluntersuchungen (meist, wie auch hier, als Dissertationen projiziert) durchgeführt.

<sup>62</sup> Jean-François LYOTARD, Das postmoderne Wissen. Graz / Wien 1986 Paris [1979], S.177.

<sup>63</sup> LUHMANN, Soziale Systeme (Anm. 59), S. 406 f.

Metaebene vorstellen. Auf dieser Ebene des Verstehens wird im Besonderen versucht, die Kommunikation im Diskurs funktional zu analysieren — anders gesagt: 'Verstehen' gilt hier als 'Beobachten', als "das Vorhaben einer *reinen Beschreibung der diskursiven Ereignisse*"<sup>64 65</sup>.

'Verstehen', 'Kommunikation', 'Beobachten' sowie 'Diskurs' sind theoretisch vielfach belastete Begriffe. Eine Verortung im musikwissenschaftlichen und (post)strukturalistischen Theoriediskurs über das bisher Gesagte hinaus scheint daher angebracht.

## Hermeneutik und Dekonstruktion

Als Hermeneutik, als 'Kunstlehre vom Verstehen', bezeichnet man sowohl methodische Vorgaben im Hinblick auf Textinterpretationen wie auch die vor allem seit dem 19. Jahrhundert sich entwickelnde philosophische Richtung, in der man sich mit den Bedingungen der Möglichkeit von 'Verstehen' überhaupt befasst. Beide Bedeutungsfelder von Hermeneutik wurden zuerst von Friedrich Schleiermacher als 'grammatische Hermeneutik' und 'psychologische Hermeneutik' theoretisch differenziert. In seiner Tradition steht Wilhelm Dilthey, der in den 'Ideen zu einer beschreibenden und zergliedernden Psychologie' (1894) zwischen naturwissenschaftlichem 'Erklären' und geisteswissenschaftlichem 'Verstehen' trennte. Martin Heidegger etablierte schließlich die theoretisch-philosophische Hermeneutik mit seinen Überlegungen in 'Sein und Zeit' (1927), die sich vor allem um die erkenntnistheoretische Fundierung des Verstehens drehen. Sein Schüler Hans-Georg Gadamer betont 1960 in 'Wahrheit und Methode' die Subjektivität jeder Interpretation und reflektiert ausführlich das Problem des 'hermeneutischen Zirkels', demzufolge keine Erkenntnis ohne Vorverständnis gewonnen werden kann.

"Es gilt, der eigenen Voreingenommenheit innewohnend, damit sich der Text selbst in seiner Andersheit darstellt und damit in die Möglichkeit kommt, seine sachliche Wahrheit gegen die eigene Vormeinung auszuspielen."<sup>66</sup>

Als nahezu unerreichbares Ziel der Hermeneutik formuliert Gadamer aber immerhin die Möglichkeit der Horizontverschmelzung von Text und Leser, allerdings erst nachdem letzterer mit philologischen Methoden die Rekonstruktion des unter Umständen historischen Horizontes des Textes bzw. des jeweils Anderen versucht hat.<sup>67</sup> Im Unterschied zur romantischen Hermeneutik, die 'Verstehen' als kongeniale Reproduktion genialen Kunstschaffens ansah, steht für Gadamer die aktuelle ästhetische Erfahrung durch ein Subjekt im Vordergrund, in der die historische Distanz als unhintergehbare Bedingung akzeptiert werden muss.

Diese Ableitung und Begründung einer 'philologischen Hermeneutik', in der (westeuropäische) Kunst und Literatur als Objekte hermeneutischer Aktivität eine Schlüsselrolle spielen, bilden die

<sup>64</sup> FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 41.

<sup>65</sup> Vgl. zu den diskursanalytischen Besonderheiten der Begriffe von 'Beobachten', 'Verstehen' und 'Verständigung' den Aufsatz von Georg Kneer über 'Beobachten, Verstehen und Verständigung' (Georg KNEER, Beobachten, Verstehen und Verständigung. Zur Reformulierung hermeneutischer Grundkonzepte in der Diskursanalyse und der Systemtheorie. In: Beobachtung verstehen, Verstehen beobachten. Perspektiven einer konstruktivistischen Hermeneutik. Tilman SUTTER (Hg.). Opladen 1997, S. 50-69).

<sup>66</sup> Hans-Georg GADAMER, Gesammelte Werke. Bd. 1, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1990, S. 274.

<sup>67</sup> Ib., S. 309 ff.

Grundlage für die 1996 von Siegfried Mauser an prominenter Stelle reformulierte musikwissenschaftliche Hermeneutik.<sup>68</sup> Allerdings wird die relativistische Tendenz von Gadammers Auffassung, die immer vom Anderssein des historischen, hermeneutischen Objektes und einem 'Spiel' der kommunikativen Bedeutungsmöglichkeiten ausgeht, stark eingeschränkt durch Mausers Betonung der Sonderstellung von "Werk und notierter Struktur" als "Grundlage und Regulativ" einer als "Rezeptionsästhetik" verstandenen Hermeneutik einerseits und durch das Festhalten an der theoretischen Relevanz von Größen wie 'Werk', 'Autor' und 'Wirkungsgeschichte' sowie einem auf den amerikanischen Sprachphilosophen John R. Searle referenzierten Intentionalitätsbegriff<sup>69</sup> andererseits:

"Eine selbstkritische Rezeptionsästhetik kann jedoch keinesfalls auf Textsubstanz und strukturellen Bestand als Grundlage und Regulativ der ästhetischen Erfahrung verzichten, da sich sonst letztendlich nicht nur der Bestand der Kunstgattungen sondern auch die Grundlage aller Kunstwissenschaft auflöst, allenfalls Spielbälle kommunikationstheoretischer Spekulationen übrigbleiben. [...] Ergänzt man den Gegenstandsbereich [...] und bezieht als dessen konstitutive Subjekte den Autor, Ausführenden und Hörer mit ein, differenziert sich der Vorgang nochmals. Einer ursprünglichen Schaffensintentionalität des Komponisten, deren Relevanz fallweise zu prüfen ist, steht dann eine fixierte und immer nur partiell dechiffrierbare Werkintentionalität sowie eine subjektiv gebundene Darstellungintentionalität des Ausführenden gegenüber, die den Hörer und dessen intentionalen Horizont erreichen."<sup>70</sup>

Die Frage, wie denn sinnvolle und unsinnige, also letztlich: richtige und falsche hermeneutische Operationen voneinander zu unterscheiden seien, beantwortet Mauser unter Hinweis auf Heideggers Rede von der "'rechten Weise'"<sup>71</sup>. Es gebe keine Möglichkeit der klaren Bestimmung, so Mauser. In seiner schlussendlichen Definition von musikalischer Hermeneutik geht Mauser aber davon aus, dass hermeneutische Operationen Kommunikation in Bezug auf musikalische Phänomene erzeugen und iterieren können und sollen. 'Richtig' bzw. 'sinnhaft' wären demnach alle Verstehensversuche, die weitere nach sich ziehen bzw. die sich auf andere beziehen; man könnte auch sagen, die zum Diskurs bzw. zum jeweiligen Subdiskurs gehören. Ganz in der idealistisch-philologischen Tradition stehend bestimmt Mauser schließlich als Ziel musikalischer Hermeneutik die Aktualisierung der "ontologischen und historischen Dimension [musikalischer Phänomene] im Sinn einer 'Verständigung der Menschheit mit sich selbst' (Gadamer)"<sup>72</sup>, womit als kommunikativ Beteiligte bzw. als Diskursteilnehmer theoretisch jeder und alle einbezogen wird.

In dieser Arbeit werden viele Diskursbeiträge vorgestellt und herangezogen, die genau diesen auf Gadamer bezogenen, aber auch mindestens ebenso der romantischen Auffassung verpflichteten Begriff von musikalischer Hermeneutik voraussetzen, und die im folgenden dargelegten musikalischen Analysen und Interpretationen können (zumindest theoretisch) am bestehenden musikalisch-hermeneutischen Diskurs über die Musik Elliott Carters ebenfalls teilnehmen mit dem gemeinsamen Ziel, die Musik Elliott Carters als neueres und teils fremdartiges musikalisches Phänomen der westlichen Kulturgesellschaft zu verstehen und verständlich zu machen.

\*

<sup>68</sup> Vgl. Siegfried MAUSER, Artikel 'Hermeneutik'. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begr. v. Friedrich Blume. 2. neubearb. Ausg. Ludwig FINSCHER (Hg.). Kassel/ Stuttgart 1996, Sachteil, 1996, Bd. 4, Sp. 261-270. Vgl. dort auch den Abriss einer Geschichte der musikalischen Hermeneutik, Sp. 262-267 [im folgenden wird diese Ausgabe der Enzyklopädie als 'MGGNeu, Sachteil' zusammen mit dem Erscheinungsjahr des Bandes, dessen Nummer, Verfasser, Stichwort und Spaltennummern des Artikels angegeben].

<sup>69</sup> Siegfried MAUSER, Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik. In: Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen. Gernot GRUBER (Hg.). Laaber 1994 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 1), S. 47-51, S. 51.

<sup>70</sup> *Ib.*, S. 50 f.

<sup>71</sup> Martin HEIDEGGER, Sein und Zeit. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 8 (1927), S. 1-438; erw. Neudruck Tübingen <sup>17</sup>1993, §32. Zitiert nach: MAUSER, Artikel 'Hermeneutik' (Anm. 68), Sp. 268.

<sup>72</sup> *Ib.*, Sp. 269.

Abgesehen aber von den gravierenden Einschränkungen, die Siegfried Mauser im Hinblick auf die Anwendbarkeit des von ihm entwickelten Hermeneutikbegriffs selbst angibt (er beziehe sich auf notierte Kompositionen der abendländischen Kunstmusikgeschichte, und ausdrücklich ausgeschlossen seien improvisierte und mündlich tradierte Musik<sup>73</sup>), ziehen auch andere Implikationen des zunächst sehr offen erscheinenden Hermeneutikbegriffs philosophisch-kritische Anmerkungen auf sich, die es angeraten scheinen lassen, zusätzlich zum hermeneutischen Zugang eine methodisch distanzierte Position einzunehmen.

Hier bietet sich die Dekonstruktion an, eine poststrukturalistische Richtung, die vor allem auf Konzeptionen von Jacques Derrida und Paul de Man zurückgeht. Dekonstruktive Theorien teilen mit hermeneutischen Ansätzen die hohe Wertschätzung des geschriebenen 'Textes' und (mit der Gadamerischen Hermeneutik) die theoretische Einbeziehung des Begriffs 'Spiel' zur Beschreibung der Unabgeschlossenheit jedes Deutungsversuches. Jedoch setzt andererseits beim Textbegriff und bei der Frage des Gültigkeitsanspruches von Interpretation schon die Kritik der Dekonstruktion an der Hermeneutik an: Ein 'Text' sei nicht festlegbar auf eine oder wenige legitime Bedeutungen, er weise immer über sich selbst hinaus und widerspreche unvermeidlich sich selbst. Roland Barthes formuliert diesen weiten Textbegriff folgendermaßen:

"Einen Text interpretieren heißt nicht, ihm einen (mehr oder weniger begründeten, mehr oder weniger freien) Sinn geben, heißt vielmehr abschätzen, aus welchem Pluralem er gebildet ist. [...] In diesem idealen Text sind die Beziehungen im Textgewebe so vielfältig und treten so zueinander ins Spiel, daß keine von ihnen alle anderen abdecken könnte. Dieser Text ist eine Galaxie von Signifikanten und nicht Struktur von Signifikaten. [...] Man gelangt zu ihm durch mehrere Zugänge, von denen keiner mit Sicherheit zum Hauptzugang gemacht werden könnte."<sup>74</sup>

Hier kommt auch der veränderte Gültigkeitsanspruch gegenüber der traditionellen Hermeneutik zum Ausdruck: Von einer ontologischen Dimension der Phänomene kann nicht mehr die Rede sein, d. h. an die Stelle sicheren Wissens tritt unsicheres Wissen<sup>75</sup>. Oder — wie Derrida formuliert:

"[...] *die Bejahung* [einer Welt aus Zeichen ohne Fehl, ohne Wahrheit, ohne Ursprung, die einer tätigen Deutung offen ist,] *bestimmt demnach das Nicht-Zentrum anders denn als Verlust des Zentrums*. Sie spielt, ohne sich abzusichern. Denn es gibt ein *sicheres* Spiel: dasjenige, das sich beschränkt auf die *Substitution vorgegebener, existierender und präsender Stücke*. [...] Es gibt somit zwei Interpretationen der Interpretation, der Struktur, des Zeichens und des Spiels. Die eine träumt davon, eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind [...]. Die andere [...] bejaht das Spiel und will über den Menschen und den Humanismus hinausgelangen [...]."<sup>76</sup>

Der wirksamste Angriff der Dekonstruktion trifft die Hermeneutik aber auf der moralischen Ebene: Die hermeneutische Prämisse "Verständnis ist zunächst Einverständnis."<sup>77</sup> erzeuge massive Ausgrenzungen in dem Fall, dass jemand sich nicht einverstanden erklärt. "Offenheit und Vieldeutigkeit kultureller Erfahrungen" würden "in die Zwangsmuster eines vereindeutigenden Systemdenkens" gepresst, "in dem das vorgebliche Interesse an Erkenntnis häufig nur ein Interesse der Machtausübung und der ideologischen Realitätskontrolle verbirgt"<sup>78</sup>. Etablierte Grenzen des Denkens und traditionelle Hierarchisierungen fänden mit Hilfe von sprachlichen Strategien, die nicht selten die Überlegenheit einer

<sup>73</sup> Ib., Sp. 268.

<sup>74</sup> BARTHES, S/Z (Anm. 1), S. 9 f.

<sup>75</sup> Vgl. Uwe WEISENBACHER, Rekonstruktion und Dekonstruktion. In: Beobachtung verstehen (Anm. 65), S. 32-49, S. 40 ff.; vgl. auch oben, S. 8.

<sup>76</sup> DERRIDA, Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M. 1994 [Paris 1967], S. 441.

<sup>77</sup> GADAMER 1990 (Anm. 66), S. 183 f. Zitiert nach: KNEER (Anm. 65), S. 50.

<sup>78</sup> Hubert ZAPF, Artikel 'Dekonstruktion'. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie 1998 (Anm. 60), S. 82 f., S. 82 f.

Kultur, einer Bevölkerungsgruppe oder eines Geschlechtes rechtfertigen sollen, in Texten ihren Ausdruck.

Dieser Verdacht erscheint zunächst pauschal, wird aber nicht unbegründet vertreten, wie auch Michel Foucault in seinen Analysen von Machtstrukturen in Diskursen<sup>79</sup> zeigen kann. Er führt in der Dekonstruktion zu folgenden Konsequenzen für den Umgang mit Texten<sup>80</sup>:

- Offensichtlich 'zentrale' Themen eines Textes werden dezentriert, d. h. man fragt bevorzugt nach den Themen, die weggelassen werden oder nebensächlich erscheinen.
- Konventionelle Hierarchien werden häufig mit Hilfe von ungleich wertenden Bedeutungspolaritäten vermittelt (etwa schön / hässlich, groß / klein, neu / alt etc.). Diese Bedeutungsoppositionen sollen aufgezeigt und hinterfragt werden.
- Ungebrochene Vorstellungen von 'Identität', 'Präsenz' und 'Subjekt' (d. h. auch 'Werk', 'Autor', 'Intention' etc.) werden nicht als selbstverständlich gültig hingenommen.
- Statt die Einheit und Geschlossenheit eines Textes festzustellen und zu bestätigen, geht man von seiner unauflöslichen intertextuellen Vernetzung aus, die so plural ist, dass keine letztlich adäquate Bedeutungsfindung erfolgen kann.
- Man fragt außerdem nach der Art der Widersprüchlichkeit von Texten und versucht, die rhetorischen Mittel aufzuzeigen, die diese Selbstdekonstruktion herstellen oder verschleiern, d. h. die sie 'inszenieren'.
- Ästhetische und symbolische Interpretations- und Analyseverfahren treten in den Hintergrund zugunsten von Untersuchungen der Rhetorik und sprachlicher Ausdrucksdifferenzen.

Während diese theoretischen Grundsätze und Ziele der Dekonstruktion, deren Formulierung man wie erwähnt im wesentlichen Jacques Derrida<sup>81</sup> zuschreibt, von vielen poststrukturalistischen Theoretikern wie etwa Roland Barthes oder Michel Foucault geteilt wird, unterscheiden sich die Positionen erheblich in den konkreten Vorstellungen von der Umsetzung dekonstruktiver Theorie in der praktischen wissenschaftlichen Arbeit. Derridas Entwurf stellt kein systematisches Verfahren vor, das Anleitung zur Textinterpretation geben wollte; es werden begriffliche Festlegungen geradezu vermieden unter Hinweis auf die Unmöglichkeit jeder Eindeutigkeit.

Ein praktikables Verfahren, das in seinen Grundsätzen mit der dekonstruktiven Theorie Derridas weitgehend übereinstimmt, stellt die von Michel Foucault entwickelte Diskursanalyse dar, die zudem den Vorteil bietet, dass sie nicht nur im Hinblick auf philosophische und literarische (schriftliche) Texte ausgearbeitet wurde, sondern den weiten Textbegriff der Dekonstruktion in der Skizzierung der sich daraus ergebenden Fragestellungen noch gezielter anwendet. Sein Verfahren soll den begrifflichen Rahmen für die in dieser Arbeit eingenommene 'zweite Beobachtungsebene' stellen und wird in seinen Grundlagen im nun folgenden thematisiert. Zu fragen bleibt dann noch, ob die beiden vorgestellten Beobachtungsebenen — einmal den Anschauungen der Hermeneutik entsprechend und einmal den Grundsätzen der Dekonstruktion folgend — wirklich in einem so unversöhnlichen Gegensatz stehen, wie von Foucault, Derrida und vielen Hermeneutikern sowie Poststrukturalisten behauptet.

<sup>79</sup> Vgl. vor allem Michel FOUCAULT, *Sexualität und Wahrheit*. 3 Bde. Frankfurt/M. 1995-1997 [Paris 1976-1984].

<sup>80</sup> Diese Aufzählung orientiert sich an der Zusammenfassung von Hubert Zapf (DERS., Artikel 'Dekonstruktion' (Anm. 78), S. 83); vgl. auch Peter V. ZIMA, *Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik*. Tübingen 1994 (UTB 1805), besonders S. 34 ff.

<sup>81</sup> DERRIDA, *Die Schrift und die Differenz* (Anm. 76).

## Diskurs

'Diskurs' wird vielfach wie eine unklare Größe behandelt und erscheint leider häufig zum Modewort 'abgesunken'. Michel Foucault, der in seinem Buch *Archäologie des Wissens* ausführlich Methode und Ziele der Diskurstheorie erläutert<sup>82</sup>, definiert aber den "Diskurs im allgemeinen" klar als "die Gesamtheit aller effektiven Aussagen (énonces) [...] in ihrer Dispersion von Ereignissen und in der Eindringlichkeit, die jedem eignet" (S. 41). Als Einheiten bildend dagegen bezeichnet er "das Spiel der Regeln, die während einer gegebenen Periode das Erscheinen von Objekten möglich machen" (S. 50). Diskursanalyse setzt voraus, dass die Einheiten des Diskurses (und somit auch die Einheit 'Diskurs' selbst) nicht als gegeben akzeptiert werden. Dementsprechend formuliert Foucault seine Definition als Paradox: der Diskurs definiere sich

"in dem, was [eine Gesamtheit von Aussagen] an Individuellem hat, darin, die Dispersion dieser Objekte zu beschreiben, alle Zwischenräume zu erfassen, die sie trennen, die Abstände zu messen, die zwischen ihnen bestehen — mit anderen Worten darin, ihr Verteilungsgesetz zu formulieren." (S. 51)

Man kann auch sagen: Dass eine als zusammengehörig wahrgenommene Gesamtheit eine Gesamtheit bildet, erweist sich während der Wahrnehmung ihrer Zusammengehörigkeit. Diskursanalyse wird im vorliegenden Text dementsprechend als wissenschaftliche Arbeit verstanden, die sich sozusagen zum hermeneutischen Zirkel, d. h. zur wechselwirksamen Abhängigkeit von Gegenstandskonstitution und Analysetätigkeit bekennt, diesen Zirkel sogar regelrecht zum Gegenstand macht: ein Diskurs wird von Analytikern als Einheit, als — wie Gerhard Plumpe schreibt — "institutionalisierte Aussagemenge"<sup>83</sup> wahrgenommen und quasi 'dahingestellt', d. h. in heuristischer Absicht behauptet, um hinsichtlich der Regeln, die ihn konstituiert haben, der Elementbeziehungen, die in ihm herrschen, der Einheiten, die ihn stabilisieren, befragt zu werden.

Während Foucaults Definition von 'Diskurs' und seine Untersuchungsmethoden, die er in *Archäologie des Wissens* und *Die Ordnung der Dinge* vorbringt, uneingeschränkt übernommen werden, entspricht die in der vorliegenden Arbeit verwendete Begrifflichkeit nicht ganz der Foucaultschen, die im Vermeiden von Schematik und hierarchischen Bildungen manchmal Unschärfen provoziert. **Äußerungen** wird genannt, was sich als Quellen anbietet. Eine Quelle welchen Mediums auch immer kann dabei nur als eine Art erster vordergründiger Instanz gesehen werden. Außerdem impliziert eine solche **Äußerung** Fragen, deren Antworten als **Aussagen** zum Diskurs gerechnet werden: — wer spricht? — wie spricht er, sie, es? — von welcher **Position**, welchem Forum aus wird gesprochen? Die Verwendung von **Aussage** entspricht der Foucaultschen Definition von "énonces"<sup>84</sup>. Eine **Aussage** ist für Foucault "die elementare Einheit des Diskurses", allerdings werden in dieser Arbeit unter dem Begriff **Diskurselemente** bereits die Abstraktionen thematischer **Aussagenhäufungen** verstanden. **Regeln** hingegen formulieren die Bedingungen der Möglichkeit, dass eine **Aussage** innerhalb eines Diskurses als wahr oder falsch eingeordnet werden kann.

Das Aufregende einer Diskursanalyse liegt darin, dass sie sich zum Ziel setzt, die Anwendung konventioneller, evidenter 'Einheiten' und 'Formationen', d. h. selbstverständlich anerkannter Ordnungs- und Argumentationsstrukturen in ihren Gegenstandsbereich einzubeziehen, ohne dass wichtige Funktionen dieser Einheiten, z. B. überzeugende Gegenstandsabgrenzungen zu leisten, geringgeschätzt wird:

<sup>82</sup> FOUCAULT, *Archäologie des Wissens* (Anm. 13).

<sup>83</sup> Gerhard PLUMPE, *Kunst und juristischer Diskurs. Mit einer Vorbemerkung zum Diskursbegriff*. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M. 1988, S. 330-248, S. 331.

<sup>84</sup> FOUCAULT, *Archäologie des Wissens* (Anm. 13), S. 115 ff.

"Ich werde die Gesamtheiten, die mir die Geschichte anbietet, nur akzeptieren, um sie sogleich der Frage zu unterziehen; um sie zu entknüpfen und um zu erfahren, ob man daraus nicht andere rekonstruieren muß; um sie in einen allgemeineren Raum zu stellen, der, indem er ihre scheinbare Vertrautheit auflöst, erlaubt, ihre Theorie zu bilden."<sup>85</sup>

Diskursanalyse unterstützt also das Bestreben, Evidenzen, d. h. fraglos gültige Selbstverständlichkeiten in den Blick zu rücken, ja, ihr Infragestellen regelrecht zu fordern. Diese methodische Perspektive muss die diskursive Praxis distanzieren, denn innerhalb des Diskurses haben Selbstverständlichkeiten sehr häufig die Funktion, Verständigungsvorgänge abzukürzen: Fachwörter stehen für komplexe Sachverhalte, Anspielungen erzeugen Verständnisinnigkeit etc.<sup>86</sup> Diese grundlegende diskursive Strategie wird im Reden von 'Diskursökonomie' zusammengefasst. Damit wird eine neue Einheit eingeführt, die abgesehen von der Abkürzung den Vorteil hat, dass die Konstruktion kausaler Beziehungen auf der Grundlage von 'Intention' und 'Einfluss', d. h. die Zurechnung von Aktionen auf (böswillige? gutwillige?) Verursacher vermieden wird. Gleichzeitig darf nicht das Missverständnis entstehen, dass diskursökonomisch wirksame Strategien — etwa der Ausschluss eines Diskursteilnehmers mit einer anderen Meinung — schon durch ihre Benennung als 'diskursökonomische Strategie' befürwortet oder verurteilt würden. Es ergibt sich keine *zwangsläufige* moralische Bewertung aus der diskursanalytischen Arbeit (wenn auch diese Ebene der Schlussfolgerungen — wie die Grundsätze der Dekonstruktion nahe legen — nicht ausgeschlossen ist). Jedenfalls wird das Angebot moralischer Orientierung<sup>87</sup> im folgenden im Einverständnis mit Foucault dezidiert vermieden: auch eine Analyse der Machtverteilung und –nutzung in einem Diskurs sagt zunächst nichts aus über den moralischen Wert von Machtbesitz und –ausübung<sup>88</sup>. Andererseits bietet eine diskursökonomische Strategie wie die begriffliche Schärfung einer Fachsprache zu viele Vorteile, als dass sie ungenutzt bleiben kann. Daher wird in dieser Arbeit außerdem immer wieder der semantische Raum diskursinterner Begrifflichkeiten beleuchtet und die Art ihrer Gültigkeit überprüft. Die Bildung neuer Einheiten wie z. B. 'Publikum' oder 'Subdiskurs' wird dabei nicht vermieden<sup>89</sup>, sondern reflektiert mit dem Ziel, Bestimmungen zu formulieren, die die theoretische Position markieren.

"Man muß erneut jene völlig fertiggestellten Synthesen, jene Gruppierungen in Frage stellen, die man gewöhnlich vor jeder Prüfung anerkennt, jene Verbindung, deren Gültigkeit ohne weiteres zugestanden wird. Man muß jene dunklen Formen und Kräfte aufstöbern, mit denen man gewöhnlich die Diskurse der Menschen miteinander verbindet. Man muß sie aus dem Schatten jagen, in dem sie herrschen. Und ehe man sie spontan gelten läßt, muß man aus methodischen Erwägungen und in erster Instanz annehmen, daß man es nur mit einer Menge verstreuter Ereignisse zu tun hat."<sup>90</sup>

Das gewählte Thema betreffend soll möglichst nichts von vornherein 'unzweifelhaft', 'natürlich' oder 'fraglos gültig' sein, doch beruht auch diese Arbeit auf einer großen Menge evidenter Faktoren wie etwa der Existenz von Sprache, Syntax, Papier, Hausbau oder Tee, die nicht alle thematisiert werden können.<sup>91</sup> Daher werden hier ausgewählte, für relevant angesehene "Gesamtheiten" des Diskurses 'Moderne Musik' untersucht. Dies geschieht geleitet von der Grundannahme, dass, um seine internen Regeln und die Relation seiner Elemente verstehen zu können, der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' in zwei große Subdiskurse strukturiert werden sollte, die zwar eine Schnittmenge bilden, aber teilweise

<sup>85</sup> Ib., S. 41.

<sup>86</sup> Vgl. WURM, Evolutionäre Kulturwissenschaft (Anm. 4), S. 64 ff.

<sup>87</sup> Etwa Antworten auf die Fragen: Ist die Vermarktung 'moderner Musik' gut oder schlecht? Ist Mäzenatentum eine fragwürdige Institution? Ist 'moderne Musik' eine gesellschaftliche Fehlentwicklung?

<sup>88</sup> Vgl. FOUCAULT, Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen. Frankfurt/ M. 1992 [fr. Orig. 1976], S. 20 ff.

<sup>89</sup> Vgl. den Nexus 'Elemente, Regeln Strategien', unten, S. 31.

<sup>90</sup> FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 34.

<sup>91</sup> Wie fruchtbar und weiterführend die Infragestellung einer Selbstverständlichkeit wie z. B. das Vorhandensein von Notenständern in einer Aufführung sein kann, zeigt Christopher SMALL (SMALL 1998 (Anm. 10), S. 110 ff.).



deutlich gegeneinander profiliert sind. Ihre Koexistenz — so eine Hypothese — provoziert teilweise sehr widersprüchliche Diskursbeiträge, stabilisiert den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' aber andererseits sozusagen in zwei 'Richtungen': Der Subdiskurs 'normales Konzertpublikum', in dem Musik am Maßstab 'Durchhörbarkeit' gemessen wird, bildet eine große Schnittmenge mit Diskursen über Musik aus dem gängigen Konzertrepertoire. Der Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum', dessen Leitkategorie man mit 'intellektueller Anspruch' umschreiben kann, ist zweitens überwiegend Teil des Diskurses 'Moderne Musik'. Die Beständigkeit der Schnittmengen wird also zugunsten der spezielleren von den umfassenderen und damit flexibleren, kontinuierlicheren Diskursen gewährleistet.

Die Untersuchung wird demzufolge im Kapitel A den Blick vor allem auf Funktion und Grenzen einer traditionellen Fachsprache sowie die Bemühungen um biographische Identität lenken, im Kapitel B geht es insbesondere um die internen und externen Regeln einer abgrenzbaren 'Szene'. In beiden Kapiteln werden subdiskurspezifisch typische diskursive Elemente und ihre Funktionen thematisiert, Regeln besprochen, nach denen Aussagen und Elemente des Diskurses gebildet, abgelehnt oder akzeptiert werden, sowie Strategien untersucht, mit deren Hilfe stabile Relationen zwischen Aussagen oder Elementen hergestellt werden. Zu hinterfragende Evidenz besitzen auch die Grenzen des Diskurses. Manche Unterscheidungen, manche Überschneidungen scheinen unmittelbar einsichtig, manche Grenzen, Ähnlichkeiten eher subtil zu sein. Hier geraten vor allem Äußerungen in den Blick, die 'Die Musik Elliott Carters' gegenüber anderen Diskursen über Musik profilieren, denn

[...] es handelt sich darum, die Aussage in der Enge und Besonderheit ihres Ereignisses zu erfassen; die Bedingungen ihrer Existenz zu bestimmen, auf das Genaueste ihre Grenzen zu fixieren, ihre Korrelationen mit den anderen Aussagen aufzustellen, die mit ihm verbunden sein können, zu zeigen, welche anderen Formen der Äußerung sie ausschließt."<sup>92</sup>

\*

Der hermeneutische Ansatz und die dekonstruktive Perspektive scheinen unvereinbar zu sein: man müsse zwischen ihnen wählen, so sieht es zum Beispiel Jacques Derrida<sup>93</sup>. Michel Foucault formuliert die Relation moderater, jedoch ebenfalls im Sinne sich ausschließender Alternativen: "Die alten Fragen der traditionellen Analyse [...] werden künftig durch Fragestellungen anderen Typs ersetzt"<sup>94</sup>. Neuere Überlegungen in der Soziologie lassen allerdings im Verhältnis besagter theoretischer Ansätze gerade im Hinblick auf ihre philosophischen Grundannahmen einige Gemeinsamkeiten hervortreten, die sowohl die in dieser Arbeit vorgenommene Zusammenordnung rechtfertigen, als auch den Blick für die (immer noch eklatanten) Unterschiede schärfen können.<sup>95</sup>

Hermeneutik wie Dekonstruktion gehen davon aus, dass die "*reine Beschreibung diskursiver Ereignisse*"<sup>96</sup> möglich sei bzw. dass "nur der versteht, der sich selber aus dem Spiele zu lassen versteht"<sup>97</sup>. Von der Beobachtung grundsätzlich verschieden sei das Verstehen. Die Unterscheidung dieser beiden Perspektiven trägt aber nur als Konvention des wissenschaftlichen Sprachspiels: jeder Blick auf die 'Aussagen' oder 'Zeugnisse' — mag der Anspruch 'diskursanalytisch' oder 'hermeneutisch interpretierend' sein — kann nur sowohl theorie- als auch assoziationsgeleitet, also nicht 'ursprünglich (philologisch)' oder 'rein beschreibend' sein und dementsprechend auch nicht von einer sinnkonstituierenden Leistung 'Verstehen', 'Erklären', 'Interpretieren' o. ä. absehen. Jedes vermeintliche 'Faktum' er-

<sup>92</sup> Ib., S. 43.

<sup>93</sup> Vgl. DERRIDA, Die Schrift und die Differenz (Anm. 76), S. 441 ff.; siehe das Zitat, oben, S. 21.

<sup>94</sup> FOUCAULT, Archäologie des Wissens, (Anm. 13), S. 10.

<sup>95</sup> Vgl. Beobachtung verstehen (Anm. 65).

<sup>96</sup> Vgl. FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 41.

<sup>97</sup> GADAMER 1990 (Anm. 66), S. 340.

weist sich bei methodischer Reflexion als 'Blick'; diese Kategorisierung garantiert also ebenso wenig verlässliche Abgrenzung.<sup>98</sup>

Auch diese Einsicht wird in beiden Theorien thematisiert: in der Rede vom hermeneutischen Zirkel bzw. in der Definition des Diskursbegriffs und den Ausführungen über die Konstitution der Einheit 'Diskurs'. Jedes Mal wird aber das theoretische, unvermeidliche Paradoxon nicht als letztlich hinderlich für einen Versuch der Anwendung angesehen, und der Erfolg — nämlich Erkenntnis vermitteln zu können — gibt beiden Ansätzen Recht.

Weder in der philosophischen Hermeneutik Gadamers noch bei Foucault wird außerdem sonderlich zwischen 'Verstehen' und 'Verständigung' differenziert<sup>99</sup>. In beiden Theorien hat dies zunächst die Funktion, dass das Konzept von 'Verstehen' auf die Nuance 'gelingendes Verstehen' eingeschränkt wird: - für Gadamer entsprechend der Maßgabe, Verstehen heiße, sich miteinander zu verstehen; - Foucault kann sich daraufhin vom hermeneutischen Ansatz abgrenzen und einen Verstehensbegriff komplett eliminieren, indem er voraussetzt, dass Missverstehen bzw. Nicht-Verstehen den Normalfall von Kommunikation bildet, d. h. von 'Verstehen' braucht also Foucault zufolge gar nicht die Rede sein.

Dementsprechend aber kann es in einer Diskursanalyse dezidiert nicht darum gehen etwa die Psyche des 'Autors' im Hinblick auf sein kreatives Handeln zu begreifen, es wird nicht nach einer nachzuvollziehenden 'Intention' gefragt oder versucht, Sinn oder Bedeutung eines 'Werkes' ein für allemal (nämlich: adäquat) zu klären, d. h. Ziel der Untersuchung ist nicht ein Einverständnis in Form des Verschmelzens verschiedener perspektivischer Horizonte oder eine andere Art der Synthese. 'Werk' und 'Autor' sowie andere Schlüsselbegriffe musikalischer Hermeneutik werden statt dessen diskursanalytisch und auch in dieser Arbeit als hermeneutische Kategorien begriffen, d. h. es handelt sich um diskursive, nicht-ontologische, konventionell etablierte Einheiten mit der Funktion, die Verständigung über Phänomene unserer Kultur, hier: Musik zu erleichtern. Die Einheit 'Werk' wird hier weitgehend akzeptiert als etablierter und übersichtlicher Ausgangspunkt, dessen vereinheitlichende Funktion aber schon durch die Struktur des vorliegenden Textes unterlaufen wird. Die Einheit 'Autor' wird dagegen in dieser Arbeit aufgelöst in eine Reihe diskursiver Elemente wie 'Autorität', 'Kompetenz', 'Machtposition' und 'Name', die jeweils besondere zu untersuchende Funktionen und Bedeutungen im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' besitzen. Wie gesagt werden keinerlei Ambitionen verfolgt, die Psychologie des Menschen 'Elliott Carter' zu erklären, es interessiert höchstens das in der Öffentlichkeit konstruierte, mit dem Namen 'Elliott Carter' verbundene Bild, zu dem z. B. auch das Element der Erfahrung, Elliott Carter als faszinierende Persönlichkeit zu erleben, gehört.<sup>100</sup>

Dennoch dient die Vorstellung von Hörmitschriften, musikalischen Analysen, Erfahrungsberichten in Verbindung mit den Grundsätzen der Dekonstruktion im doppelten Sinn einem Verstehen: dem Verstehen von ästhetischen Interpretationen, d. h. Verstehensversuchen der Musik Elliott Carters als Beiträge zu verschiedenen Subdiskursen im Diskurs 'Musik Elliott Carters', der zum Diskurs 'Moderne Musik' gerechnet wird. Mit Hilfe historischer, begriffstheoretischer und diskursanalytischer Arbeits-

<sup>98</sup> Diese Auffassung hat sich auch in der modernen Kulturanthropologie, die ein Streichquartett von Beethoven gleichwertig neben dem Abschluß eines Handelsvertrages in Marokko als Beispiele für menschliche Kulturformen heranzieht, durchgesetzt. Vgl. GEERTZ (Anm. 9), S. 14 ff.

<sup>99</sup> Vgl. GADAMER 1990 (Anm. 66), S. 308; vgl. FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 44; Georg Kneer hat das Verhältnis von 'Verstehen' und 'Verständigung' bei Gadamer und Foucault untersucht und sieht nur in Luhmanns Systemtheorie eine begrifflich scharfe Unterscheidung von 'Beobachtung', 'Verstehen' und 'Kommunikation' (KNEER (Anm. 65), S. 59).

<sup>100</sup> Vgl. ER (Anm. 36), S. xi ff.

weisen werden auf verschiedenen Ebenen Inhalte, Möglichkeiten und Regeln von 'Musik-Verstehen' aufgesucht.

Der hier angestrebte Verstehenszugang entfernt sich so notwendig von der musikalischen Hermeneutik, wie sie Siegfried Mauser in der neubearbeiteten Enzyklopädie 'Musik in Geschichte und Gegenwart' formuliert. Folgende Differenzen zu dieser Hermeneutik werden deutlich:

- Eine musikalisch-hermeneutische Interpretation wird nur als Angebot gesehen, einen Ausschnitt von Welt zu verstehen; schon während oder nach ihrer Darlegung kann unter Umständen versucht werden, dieses Angebot im Hinblick auf seine diskursiven Funktionen zu dekonstruieren.
- Damit wird das traditionelle hermeneutische Ziel, sich an eine adäquate Interpretation anzunähern aufgegeben. Theoretisch sind sehr, sehr viele Lösungen denkbar, pragmatisch gesehen werden aber nur wenige vorgeschlagen, diskursintern kann vielleicht wirklich nur eine Interpretation akzeptiert werden. Das bedeutet, ob ein Verstehensangebot 'wahr' oder 'falsch' ist, kann nur diskursintern, also kontextabhängig entschieden werden. Die Entscheidung kann nicht von vornherein Gültigkeit in anderen Diskursen beanspruchen.
- Ein solche sozusagen dekonstruktiv informierte Hermeneutik kann geradezu dazu führen, dass bisher undenkbare oder als irrelevant angesehene musikalische Interpretationen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und traditionell anerkannte Deutungen sich fragen lassen müssen, inwiefern sie im eigenen Interesse konventionelle Hierarchien kolportieren, diskursive Machtstrukturen stützen oder das Spiel der möglichen Bedeutungen abschneiden, d. h. das hermeneutische Untersuchungsinteresse gilt immer auch der Frage, wieso eine Interpretation 'richtiger' als eine andere erscheint.

Um diesen Prämissen einer dekonstruktiven Hermeneutik, die mit diskursanalytischen und hermeneutischen Arbeitsweisen realisiert werden soll, zu folgen, wird der Text dieser Arbeit in zwei Textebenen gegliedert: Es gibt den Haupttext, der angezeigt durch eine Serifenschrift musikalische Interpretationen und ihre diskursive Einordnung beinhaltet. Ein Text in kursiver Schrift zeigt dabei an, wenn ein narrativ strukturierter Diskursbeitrag eingefügt wird; bei diesen Texten handelt es sich um eigene und fremde Hörmitschriften<sup>101</sup> und Erfahrungsberichte, also um sogenannte Primärtexte ohne Sekundärbelege. Jeder Leser ist aber aufgefordert, die Plausibilität der 'Erzählungen' mit eigenen Erfahrungen zu konfrontieren.

Der Haupttext ist durch Abschnitte unterbrochen, die 'Nexus' genannt werden und die die Aufgabe haben, das Gesagte durch eine sich am Einfügapunkt anschließende, aber neue Fragestellung in eine andere Richtung zu lenken, die die Ebene des Diskurses zur speziellen Komposition verlässt. Die Nexūs erfüllen die Funktionen, Anknüpfungspunkte aufzunehmen, ihnen nachzugehen, und gleichzeitig, Knotenpunkte zu bilden, Zusammenfassungen oder Integrationen zu bieten in drei Richtungen:

- In einer Reihe von terminologischen Überlegungen, die besonders die erste Hälfte der Arbeit prägen, wird der traditionelle musikwissenschaftliche Begriffsapparat aus der Perspektive des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' beleuchtet, und es wird versucht, einige Präzisierungen vorzuschlagen.
- Methodische Nexūs fokussieren auf die Termini der Diskurstheorie, die in der Anwendung erklärt werden sollen; spezielle Konsequenzen der bereits vorgelegten wissenschaftstheoretischen Prämissen werden hier thematisiert.

---

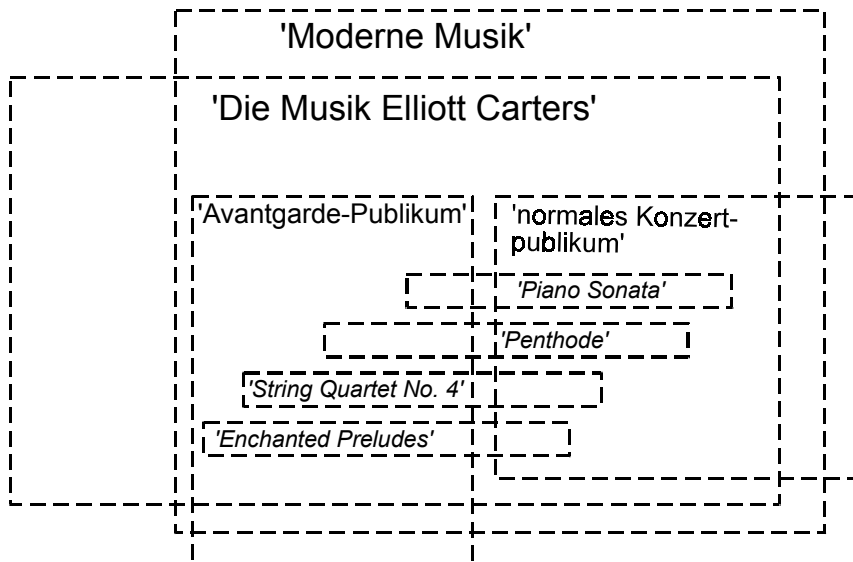
<sup>101</sup> Vgl. zur Textsorte 'Hörmitschrift' den Nexus 'Textsorten, Diskursteilnehmer, Formen des Wissens', unten, S. 43.

- Historische Nexūs sollen die Diskursanalyse für eine weitere Dimension öffnen und die Verknüpfung und Relationierung bestimmter Aspekte der Interpretationen mit historischen und kulturellen Kontexten leisten.

Für die vorliegende Arbeit wurde außerdem die Vorgehensweise gewählt, die diskursanalytisch wichtigen Aspekte anhand von vier Kompositionen Elliott Carters zu betrachten, die jeweils zu zweit geordnet und miteinander konfrontiert ein Kapitel bilden: Beobachtet werden das Aufeinandertreffen des frühen Stückes *Piano Sonata* von 1946 sowie der Ensemblekomposition *Penthode* von 1985 mit der ästhetischen Erwartung, ja Forderung nach 'Klarheit' und 'Durchhörbarkeit'. Beide Kompositionen sind in besonderer Weise für diesen Subdiskurs qualifiziert: *Piano Sonata* schließt schon im Titel und in der Besetzung an eine Formtradition an, die mit der klassizistischen Ästhetik der Klarheit und Einfachheit eng verbunden ist; *Penthode* ist programmatisch mit dem Begriff 'Melodie' verknüpft, der ebenfalls die Erwartungen hervorruft, eine Komposition sei 'durchhörbar'. Diskursive Äußerungen über diese Arbeiten akzeptieren weitgehend diese autoritative Zuordnung; die Regeln, denen Ausnahmen gehorchen, werden im folgenden besonders untersucht. Kapitel B umfasst zwei kammermusikalische und zeitlich näher zusammenliegende Arbeiten: die Interpretationen des vierten Streichquartetts von 1986 und von *Enchanted Preludes* von 1988 betonen die Seite der Musik, die sich nur dem 'Kenner' erschließt. Die hermetische Ästhetik eines besonders qualifizierten Publikums ist Teil der Vorstellung Elliott Carters vom idealen Erwartungshorizont, auf den seine Kompositionen treffen sollten.

Als formale Leitlinie wird die Hypothese überprüft, dass die ausgewählten Kompositionen ähnlich wie in Schema 2 angedeutet in die Ordnung des Diskurses eingebunden sind. Das gesamte Vorgehen soll gegen Schluss der Arbeit nochmals hinsichtlich seiner allgemeinen Vor- und Nachteile betrachtet werden.

**Schema 2: Zur Ordnung der Diskurse**



*I was talking to Roald Nasgaard, chief Curator of the Art Gallery of Ontario, [...] and we talked about Philip Glass' music. He said he liked it because it's so accessible. And I asked, "Is that a judgement you make about painting, you like the painting because it's accessible?" He replied, "Invariably those paintings disappear and nobody likes them after two years." I said, "Then you're telling me that Philip Glass is no good." And he said, "Yes, but I still don't like music that's inaccessible." So that's the problem we're in the middle of now.*

*(Elliott Carter im Interview mit Johnston etc 1985, S. 22)*

## Kapitel A: "lack of clarity" — Auf der Suche nach 'Durchhörbarkeit' beim Hören der *Piano Sonata* (1946, rev. 1982) und von *Penthode* (1985)

"For me, Carter's achievement, for all its demonstrable magnitude, seems curiously constrained, flawed by a lack of inner clarity and expressive directness. Dialecticians may think otherwise. And posterity, after all, will be the judge."<sup>102</sup>

So lautet das abschließende Urteil von John Rockwell, dem bekannten amerikanischen Autoren und Fachjournalisten für populäre Musik, über Elliott Carter in Rockwells Buch über amerikanische Musik der achtziger Jahre von Laurie Anderson bis Neil Young. Aus einer internen Perspektive im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' kann man die Autorität dieser immerhin pauschalen Einordnung mit plausiblen Argumenten anzweifeln und durch das Aufzeigen verschiedener Schwachpunkte des Textes einige Vorurteile gegenüber der 'Musik-Journaille' bestätigen: die Rede von der 'barschen und koboldhaften Persönlichkeit'<sup>103</sup> klingt sehr klischeehaft und wenig überzeugend für jemanden, der Elliott Carter persönlich kennt, und selbstverständlich kann man — anders als der Journalist es tut<sup>104</sup> — Carter als Teil der akademischen Welt bezeichnen, da er in Harvard studiert und lange Jahre an verschiedenen Hochschulen als Lehrer gewirkt hat. Carter gehört sogar zu einer Gruppe von Kompositionsdozenten an Universitäten verschiedener Staaten Nordamerikas — unter ihnen Milton Babbitt, Howard Boatwright, Ross Lee Finney, Andrew Imbrie, Georg Rochberg, Seymour Shifrin, Charles Wuorinen -, die sich im Herbst 1970 in einer Universitätszeitschrift zum Thema 'The Composer in Academia' äußerten.<sup>105</sup>

Aber eine Korrektur einzelner Daten und Fakten entkräftet nicht die Klischees, auf die der Journalist bei seinen Recherchen gestoßen ist und die er beispielhaft, konzentriert und in prominentem Kontext präsentiert: Vorbehalte gegen die Ausbildung bei Nadia Boulanger<sup>106</sup> in Paris, das Bild des Komponisten als 'Spätentwickler'<sup>107</sup>, dem der 'Durchbruch' mit dem ersten Streichquartett gelang<sup>108</sup>, die Deutung von Carters Aufenthalt in Arizona 1950 als eine Art 'Läuterung in der Wüste'<sup>109</sup>, die Erwähnung der 'metrischen Modulation' als ureigene 'Erfindung' Carters<sup>110</sup>, die Motive von der 'Schwierigkeit' der Musik<sup>111</sup>, ihrer 'Komplexität', ihrem 'Aufmerksamkeit Heischen'<sup>112</sup>. All diese Erzählelemente hat der Autor mit vielen anderen Kritikern und Musikschriftstellern gemeinsam; im Unterschied zu

<sup>102</sup> John ROCKWELL, *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century*. New York 1983, S. 46.

<sup>103</sup> "His personality also plays a part — crusty and puckish, the living image of what a great composer *should* look like.", *ib.*, S. 37.

<sup>104</sup> "And he has won his eminence without becoming part of the American academic world [...].", *ib.*, S. 37.

<sup>105</sup> *Campus Focus*. The Composer in Academia: Reflections on a Theme of Stravinsky. In: *College Music Symposium X* (Herbst 1970), S. 57-98.

<sup>106</sup> "Almost by accident, [young American composers] discovered in Paris a heretofore obscure French pedagogue named Nadia Boulanger [...].", ROCKWELL 1983 (Anm. 102), S. 38.

<sup>107</sup> "It was only in his forties that he took the first steps toward his mature style, in his First String Quartet of 1951.", *ib.*, S. 38.

<sup>108</sup> "The quartet marks his break with his past [...].", *ib.*, S. 38.

<sup>109</sup> "[...] the Arizona desert, where he had gone to escape the pressures of life in New York and to reconsider his music.", *ib.*, S. 38.

<sup>110</sup> "He devised the term 'metric modulation' [...].", *ib.*, S. 39.

<sup>111</sup> "extreme demands", "difficult pieces", *ib.*, S. 41.

<sup>112</sup> "How much complexity can an audience be expected to perceive?", *ib.*, S. 42; "complex and off-putting", *ib.*, S. 42; "the obsessive knottiness of his music", *ib.*, S. 43; "fetishism of complexity", *ib.*, S. 44.

manchen nimmt er jedoch eine sehr Carter-kritische Haltung ein. Er hebt hervor, dass Komplexität nicht gleich Exzellenz bedeuten muss (S. 43), zweifelt die Glaubwürdigkeit Carters an hinsichtlich dessen Haltung gegenüber Kulturen abseits der westeuropäischen Tradition (S. 43 f.), betont die konservative Haltung des Komponisten gegenüber der *minimal music* (S. 44). Schließlich wirft er Carter vor, er schiele nach Erfolg und verwickle sich in Widersprüche, wenn er sich als amerikanischer Komponist bezeichne, gleichzeitig aber im europäischen Stil komponiere (S. 44 f.). Vor allem aber misst der Schreiber den Wert der Musik an der Art ihrer Rezeption: Carter treffe nicht den Geschmack des "Middlebrow"-Publikums, der "existing public", das 'Mozart hört'; er erfülle nicht dessen Erwartungen (S. 42).

Der Journalist bündelt in seinem Text eine ganze Reihe von Argumenten, die so oder ähnlich in einer großen Zahl von Zeitungsrezensionen, Zeitschriftenartikeln, Monographien und Texten anderer Sorten vorkommen. Dies muss man weder als Zufall noch als Ausweis für die Wahrhaftigkeit der Aussagen werten; diese auffälligen Konstanten verdanken sich formulierbaren Regeln des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters'. Ihre Beobachtung kann zu einem Verständnis vom Verstehen 'moderner Musik' führen.

### **Methodischer Nexus: Elemente, Regeln, Strategien des Diskurses**

Das von Journalisten wie Wissenschaftlern vielzitierte 'Publikum' stellt in dem zu beobachtenden Diskurs eine imaginäre Größe dar, einen argumentativen Faktor, der nicht mit einer theoretisch abzählbaren Gruppe von Menschen identifiziert werden kann, auf die eine nur differenziert genug zu bestimmende Liste von Charakteristika zuträfe. Die Rede von 'Publikum' wird als diskursives Element, als Aussagenhäufung eingeordnet, das seine Funktion bestimmten Regeln des Diskurses zufolge bekommt — etwa wenn eine generalisierte Publikumsmeinung als Legitimation für Bewertungen eingeführt wird. Dementsprechend wird im folgenden nicht versucht, eine besondere Rezeptionsweise wie die Wertschätzung oder Ablehnung der Musik Elliott Carters generell einem bestimmten Milieu, einer Schicht, Gruppe o. ä. zuzuweisen, sondern meine Beobachtungen können nur für Teilnehmer am Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' gelten. Den Diskurs bildet jedoch keine als Masse erscheinende Menschenmenge, sondern er kann nur anhand der Beobachtung der Aussagen von Diskursteilnehmern als strukturiert wahrgenommen und beschrieben werden. Es sind also zunächst die Aussagen und nicht die Subjekte, die sich zu den Subdiskursen 'normales Konzertpublikum'<sup>113</sup> oder 'Avantgarde-Publikum'<sup>114</sup> gruppieren lassen. Erst die Möglichkeit, Häufungen ähnlicher Aussagen den gleichen Subjekten zuzurechnen, kann Anlass geben, auch soziologische Formationen im Diskurs festzustellen, die vielleicht mit den Subdiskursen übereinstimmen. Wir werden jedoch sehen, dass Subjekte im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' wie z. B. Charles Rosen, Elliott Carter oder David Schiff gerade dann diskursstabilisierende Funktionen erfüllen, wenn sie an beiden Subdiskursen teilnehmen.

Zu den charakteristischen Regeln des Subdiskurses 'normales Konzertpublikum' gehört die ästhetische Forderung nach 'Klarheit', 'direkter Verständlichkeit' und 'Einfachheit'. Man ist auf der Suche nach 'Melodien', funktionsharmonischen Zusammenhängen (besonders Kaden-

<sup>113</sup> Man könnte auch Rockwells Ausdruck "comfortable middlebrow" (ib., S. 42) als Beschreibung dieses Subdiskurses übernehmen, der aber nicht die spezifische Kontextuierung im Musikbereich anspricht.

<sup>114</sup> Rockwell streift diesen Diskurs unter Hinweis auf die "connoisseurs of indisputable taste" (ib., S. 45).

zen), regelmäßigen Metren und Rhythmen sowie Formkonzeptionen, die die gerade aufgezählten musikalischen Mittel als Markierungen des formalen Geschehens verwenden (Periodenbildung, Sonatenhauptsatzform etc.). Äußerungen, die solche thematischen 'Elemente' enthalten, erfüllen diese substantielle Regel und werden als dem Diskurs 'normales Konzertpublikum' zugehörig verstanden. Eine weitere wichtige Voraussetzung für die Teilnahme an diesem Subdiskurs ist das Vertraut-Sein mit den 'Meisterwerken'; Vertrautheit jedoch wird erzeugt durch ständigen Umgang. Dem wird im Konzertsaal sozusagen Rechnung getragen, indem vor allem die kanonisierte Musik häufig wiederholt wird, so dass schon aus Zeitgründen<sup>115</sup> (schwer wiegen außerdem diskurs- und finanzökonomische Motive) nur ein begrenztes Repertoire gehört werden kann: das sogenannte 'traditionelle Konzertrepertoire' (Beethovens *Symphonie Nr.9* zu Neujahr, die *Nusssnackersuite* in der Weihnachtszeit, die *Matthäus-* oder *Johannespassion* vor Ostern etc.).

Es wird deutlich werden, dass 'das normale Konzertpublikum' in diesem Bereich häufig außerordentlich gut geschult ist, oft aber keine Bereitschaft besitzt, die gleiche Kompetenz im Bereich der 'modernen' Musik zu entwickeln. Zu den Elementen dieses Subdiskurses gehören typische Rechtfertigungen, die von kompromissloser Ablehnung ('diese Musik ist chaotisch, unverständlich, unklar') bis zu resignierender Toleranz ('das ist gut, aber zu schwierig') reichen. Dazwischen liegen moralisch-soziologische Argumente ('es wird viel Geld ausgegeben, um wenigen den Genuss zu ermöglichen; die Musik betrifft die Menschen nicht'), historische Hämme ('wir werden ja sehen, ob es sich auch wirklich durchsetzt'), physiologische bzw. psychologische Einwände ('die Musik kann man nicht bzw. nicht auf Dauer ertragen'). Dabei sind deutliche Tendenzen zur Antiintellektualität und zum Antielitarismus zu beobachten; die Kunst wird mit einer Art demokratischen Anspruchs versehen: Musik soll 'Musik für alle' sein. Elliott Carter nimmt mit manchen Äußerungen an diesem Diskurs teil; er formuliert zum Beispiel im Interview mit mir 1995 im Hinblick auf seine frühen Kompositionen genau diese Diskursgrenze: "[...] my music was not for the bourgeois world but for the simple people"<sup>116</sup>.

Aussagen, in denen 'Einfachheit', 'Verständlichkeit', 'Klarheit' idealisiert werden, als Formation wahrzunehmen und regelhafte, grundlegende Relationen für diese Elemente sowie für die Erstellung neuer Aussagen zu vermuten, ist nicht neu. Der Soziologe Gerhard Schulze identifiziert in seiner Studie 'Die Erlebnisgesellschaft'<sup>117</sup> den Pattern 'Einfachheit' als "Gegenprinzip zum Stil der Komplexität" (die im zweiten Kapitel dieser Arbeit behandelt werden wird<sup>118</sup>). Beide Denk- und Vorstellungsprinzipien gehören laut Schulze zur "Milieukonstellation der Gegenwart" und haben letztlich dieselbe Funktion, nämlich "dem Individuum Orientierung zu verschaffen" (S. 341). Die "Strategie der Vereinfachung" ließe sich — so Schulze — in drei taktischen Varianten beobachten (vgl. S. 341 f.):

- zunächst als Tendenz zur "Informationsreduktion", indem Deuten, Erklären, Assoziieren und andere kognitive Operationen um der Übersichtlichkeit der Information willen stark selektiv eingesetzt werden;

<sup>115</sup> Wie oft müßte wohl ein Musikstück aufgeführt werden, um dem Kanon anzugehören? Und wie sollte man zeitlich organisieren, daß alle anderen Stücke gleichermaßen vertraut bleiben, wenn in einer Konzertsaison doch nur eine begrenzte Anzahl von Aufführungen möglich ist?

<sup>116</sup> Interview mit Elliott Carter vom 3. 12. 1996, Anhang 1, S. 226, Zeile 38 f.

<sup>117</sup> SCHULZE, Erlebnisgesellschaft (Anm. 58), S. 341-343.

<sup>118</sup> Vgl. den Nexus 'Repetition und Komplexität', unten, S. 149.



- im Extremfall als "kognitive Unterlassung", dem Verzicht auf Erklärung und Abstraktion, dem Beharren auf das Nicht-Verstehen, wodurch sowohl "Anstrengung wie Irrtumsrisiken" vermieden werden;
- und schließlich als Präferenz für die "Anlehnung an kollektiv vorgeprägte Muster", die mit einer Tendenz zur Wiederholung, zu Routinen und Konventionen der Absicherung und Stabilisierung dienen soll.

Schulze konstatiert zudem den engen Zusammenhang der Vorstellungen von 'Einfachheit' und körperlich erfahrbarer 'Unmittelbarkeit' — wie auch in dieser Arbeit in verschiedenen Varianten zu beobachten sein wird<sup>119</sup>. Auch Schulze stellt fest, dass die Bedrohung der 'Einfachheit' durch 'Komplexität' leicht in "aggressive Abwehr" (S. 342) umschlagen kann<sup>120</sup>.

Methodisch gesehen bildet der Strategiebegriff den Schnittpunkt zwischen der empirischen Soziologie Schulzes und dem diskursanalytischen Ansatz Foucaults. Beide verwenden den Begriff im Sinne von Grundprinzipien menschlicher Vorstellungen. Beide gehen davon aus, dass Strategien sich auf der Ebene der Evidenz konstituieren: — als "fundamentale Semantik" wie Schulze formuliert (S. 338); Foucault betont dementsprechend, dass man die "Formation der Strategien" nicht als intentional verstehen, "nicht auf ein fundamentales *Vorhaben*, noch auf das sekundäre Spiel der *Meinungen* beziehen"<sup>121</sup> darf. Strategien funktionieren als Regulative — nach Foucault innerhalb eines Diskurses für die Auswahl und Relationierung zugehöriger Elemente (S. 94), Schulze zufolge als Orientierung für Denk- und Handlungsstile des einzelnen innerhalb des jeweiligen Milieus oder Schemas<sup>122</sup>.

Die zum Teil erstaunlichen Übereinstimmungen zwischen Schulzes Feststellungen über die bundesrepublikanische Gesellschaft der achtziger Jahre und den hier vorgelegten Beobachtungen am Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' bestehend aus Äußerungen, die vorwiegend Ende der sechziger bis zum Beginn der achtziger Jahre an der amerikanischen Ostküste und in Westeuropa erstellt wurden, verweisen auf eine wichtige Regel des Diskurses, die für beide hier zu behandelnden Subdiskurse gilt: der Atlantik als geographisch einschneidender Faktor stellt kaum eine substantielle Grenze für den Diskurs dar. Innerhalb der Subdiskurse kann man dies in verschiedener Hinsicht beobachten: In der Aussagengruppe 'Konzertpublikum' erscheint die Argumentation mit 'Einfachheit' derart verbreitet und grundlegend zu sein, dass sie nicht nur als konstitutiv für diesen Subdiskurs angesehen wird, sondern auch als übernationales, kulturelles Bindeglied auf der Ebene der Evidenz — eine Art Spur der Verwandtschaft zwischen den westeuropäischen Kulturkreisen und denen an der amerikanischen Ostküste. Für den Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' spielt das Element 'Internationalität' eine große Rolle, die zu einem späteren Zeitpunkt noch näher betrachtet wird.

Die begriffliche Differenzierung zwischen 'Aussage' und 'Äußerung' wird von Foucault so nicht etabliert und sollte noch einmal verdeutlicht werden: 'Äußerung' wird in dieser Arbeit unter anderem synonym zu 'Quelle' verwendet; als 'Äußerung' gilt aber auch z. B. die Struktur einer Institution, die Architektur eines Gebäudes, ein Photo oder ein Veranstaltungskalender. 'Äuße-

<sup>119</sup> Rockwell mahnt z. B. im Zusammenhang mit dem Mangel an 'Klarheit' auch das Fehlen von "expressive directness" an (ROCKWELL 1983 (Anm. 102), S. 46).

Vgl. außerdem dazu die Ausführungen zur 'Ästhetik der Ephemerie' unten, S. 71.

<sup>120</sup> Vgl. dazu den Nexus zum Thema 'Intellektualismus', unten, S. 119.

<sup>121</sup> FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 103.

<sup>122</sup> SCHULZE, Erlebnisgesellschaft (Anm. 58), S. 338; vgl. auch S. 743.

rungen' sind oder enthalten (je nach Art und Umfang) 'Aussagen'. Die Beobachtung von 'Aussagenhäufungen' von , d. h. von Gruppen ähnlicher oder gleicher Aussagen kann Anlass sein, von diskursiven 'Elementen' zu reden. Die Bedeutung, der Einsatz, mögliche Kombinationen von 'Elementen' unterliegen diskursiven 'Regeln': das Element 'Einfachheit' zum Beispiel wird in einem Text häufig rhetorisch mit einer Polarisierung eingeführt (etwa 'einfach/ komplex'), um die Art der 'Einfachheit' zu illustrieren und zu legitimieren. Innerhalb des Subdiskurses 'normales Konzertpublikum' müsste zum Beispiel der Regel entsprochen werden, dass solche Polarisierungen grundsätzlich eine Werte-Asymmetrie zugunsten der 'Einfachheit' nahe legen.

\*\*\*

Trotz mancher plakativer Vorwürfe wird Elliott Carters Musik im Diskurs 'normales Konzertpublikum' bedingt akzeptiert und lässt sich durchaus integrieren; auch John Rockwell hält sozusagen eine Tür offen mit seinem Hinweis auf "magnitude" und "posterity". Das diskursübergreifende Element, 'gute' Musik müsse einen 'großen' und 'historisch bedeutsamen' Komponisten haben, qualifiziert die Musik also ebenfalls zumindest partiell für den Diskurs 'normales Konzertpublikum'. In anderen Texten unterstützen zudem bestimmte Erklärungsmodelle und Erzählstrukturen die Akzeptabilität der Musik stark. Dabei ist auffällig, welche große Rolle es spielt, dass die Musik als mit bestimmten Regeln des Diskurses kompatibel **beurteilt** wird — dies weist auf die wichtige Funktion von Musikkritikern in diesem Diskurs hin. Ob allerdings die Prüfung der Kompatibilität Akzeptanz oder Distanz ergibt, hängt in hohem Maße davon ab, ob es jeweils gelingt, über diese Musik in einer Fachsprache zu reden, die anhand anderer, meist älterer Musik gebildet wurde und sich in der Anwendung dort bewährt hat. In Rockwells zehneinigem Text handelt es sich um nur ein Drittel der Seitenlänge von der Musik Carters; den Rest der Seiten füllen die bereits aufgezählten Klischees und die Exposition von Polaritäten mit dem Tenor, dass Carters Musik abzulehnen sei. Es liegt daher nahe, die Explikation der vermeintlich neutralen Position des Autors als obligatorisches diskursives Element einzuordnen, dessen Verwendung die Werte-Asymmetrie kaum verändert:

"I myself sit uneasily on the fence. Most of Carter's work, even that of his maturity, has failed to seize my affection as other music has done. But the best of it — the lapidary evocation of Hart Crane in the woodwinds and the trumpet solo at the beginning of the *Symphony of Three Orchestras*, for instance, or the sheer nervous ferocity of the Third Quartet — has an irresistible greatness."<sup>123</sup>

Die wenigen Aussagen über die als 'beste' bezeichnete Musik werden hier als zu relativieren eingeführt, auch das Wort "greatness" kann das Urteil in "failed" nicht aufwiegen; wahrscheinlich finden sich mit diesem Statement die meisten Leser eher in allen Vorurteilen bestätigt, die sie 'schon immer' über 'moderne Musik' gehegt hatten.

Sprachmustern, rhetorischen Mitteln, Argumentationsfolgen u. a. wird daher im folgenden besondere Aufmerksamkeit geschenkt — und zwar nicht nur innerhalb von publizierten Texten, sondern es werden auch Hörmitschriften untersucht, die von Fachleuten, d. h. hier: Musikwissenschaftlern, erstellt wurden, um sozusagen den diskursiven 'Gebrauchsbestand' zu überprüfen. Die Aufgabe wird sein, nicht nur kritisch zu konstatieren, sondern auch konstruktive Vorschläge besonders zur Fachterminologie zu machen, die dazu dienen können, den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' mit Aussage-Elementen von im Idealfall höherer begrifflicher Schärfe und größerer Varianz anzureichern.

---

<sup>123</sup> ROCKWELL 1983 (Anm. 102), S. 45.

## I. Eine Hörmitschrift zur *Piano Sonata* — *Analysen der "Äußerlichkeiten"*<sup>124</sup>

Jegliche Quellen geraten dem Betrachter mit einer bestimmten Haltung seinerseits in den Blick, die — unabstellbar — blind sein lässt für diese Anzeichen da und äußerst sensibel macht für jene Signale dort. Ergebnisse von Textanalysen scheinen sich für den Leser, für die Leserin immer auf dem Grat zwischen 'Überinterpretation' und 'Plausibilität' zu bewegen, je nachdem welchem Diskurs er oder sie angehört. Textanalytische Arbeit vor dem Hintergrund der Diskurstheorie Michel Foucaults, wie er sie in *Archäologie des Wissens* formulierte, muss folgende Regeln und Prämissen beachten: Es kann nicht Ziel sein, den 'letzten', den 'einzigsten' Sinn als Ungesagtes 'hinter' Worten zu 'entdecken', um ihn anschließend einem Verursacher oder irgendeinem 'Ursprung' anzulasten. Eine Aussage ist immer 'selten' und genauso, wie sie uns jetzt gerade vorliegt, womöglich nie wiederholt worden; andererseits wiederholt eine Aussage ständig andere Aussagen und wird selbst wiederholt, 'angehäuft', denn eine Aussage 'rekurriert' auf andere ähnliche, sie "umfaßt ein Feld von vorhergehenden Elementen" und bezieht daraus ihre Wahrheit "als erworbene Wahrheit" (S. 181). Eine Aussage kann aber auch nicht anders als "lückenhaft und zerstückelt" (S. 174) sein, weil keine Aussage 'alles' sagen kann, auch nicht zwischen den Zeilen. Zur "Menge der gesagten Dinge" gehören die beobachtbaren "Relationen, die Regelmäßigkeiten und Transformationen", gehören "Schnittpunkte", der Ort des Textes und der besondere Platz des Subjekts im Diskurs (S. 178).

\*

*Kurz nach ihrem Erscheinen ergänzte ich meinen Compact Disc-Bestand um eine neue Interpretation von Carters Klaviersonate — die erste digitale Aufnahme der Sonate. Der Pianist Peter Lawson stellte für den ersten Teil der Reihe 'Die amerikanische Klaviersonate 1900-1950' die Piano Sonata (1941) von Aaron Copland, die Three Page Sonata (1905, ed. Cowell) von Charles Ives, die Piano Sonata (1946, rev. 1982) von Elliott Carter und die Piano Sonata op. 26 (1949) von Samuel Barber in dieser Reihenfolge zusammen. Die Auswahl und Abfolge der Sonaten erschien mir nichts weniger als zufällig: es boten sich eine ganze Reihe plausibler, weil sehr vertrauter Ordnungskriterien: "American" — also handelte es sich um Musik von gebürtigen Amerikanern, nicht von Immigranten wie Krenek oder Stravinskij (letzteres ist wohl besonders für Musikwissenschaftler evident) — "piano sonatas" — das klingt für Freunde der Klaviermusik nach 'Wiener Klassik' (wenn auch die fremde Sprache etwas irritiert), für Musikwissenschaftler kann das Wort eine ganze Welt der 'Formanalyse' eröffnen: 'Sonatenform', 'Themenexposition', 'Verarbeitungstechniken', 'harmonische Dispositionen' u. v. m. Ich studierte das CD-Booklet: Autor des in drei Sprachen abgedruckten Plattentextes war Wilfried Mellers, ein renommierter amerikanischer Musikologe, der sich mit seiner Veröffentlichung 'Music in a New Found Land'<sup>125</sup>, in der auch Elliott Carters Musik auf knapp zwanzig Seiten besprochen wird, um die amerikanische Geschichtsschreibung der 'ernsten' Musik verdient gemacht hat. Ich war nicht erstaunt zu lesen, dass Mellers im Hinblick auf die klare 'Ordnung der Dinge' auf dieser CD mit mir einer Meinung war:*

"Knowing where we are makes a good end to a recital; we are grateful for the knowledge [...]"<sup>126</sup>

<sup>124</sup> FOUCAULT, *Archäologie des Wissens* (Anm. 13), S. 172-182: 'Seltenheit, Äußerlichkeit, Häufung'.

<sup>125</sup> Wilfried MELLERS, *Music in a New Found Land*. New York 1965.

<sup>126</sup> Wilfried MELLERS, *Die amerikanische Klaviersonate*. In: [Plattentext zu:] *American Piano Sonatas vol. I*. London: Virgin Classics (VC 7 91163-2) 1991, S. 12-20, S. 19.

Mellers leise Ironie in diesem kurzen Ausschnitt im letzten Teil des Textes richtet sich nicht gegen die Zusammenstellung, sondern gegen den laut Mellers "am wenigsten innovative[n]" (S. 18) Komponisten Samuel Barber. Sie steht in Kontrast zur Hervorhebung von Carters 'historischer Bedeutung', so wie auch Coplands Stück und die Ives'sche Komposition polarisiert werden:

"Copland's sonata is as strenuously 'closed' in its order as Ives' sonata is exploratively 'open'. Somewhere between these extremes stands the *Piano Sonata* of Elliott Carter who, born eight years later than Copland, is now recognised as the third seminal figure in the American succession. [...]  
[...] Coplandesque hymn and Ivesian nature-polyphony merge into an irresistibly potent voice, from which Carter's later, highly individual idiom will germinate.  
Born near Philadelphia in 1910, two years later than Carter, Samuel Barber was the least innovative of the composers on this disc." (S. 8 f.)

Die Unterscheidung 'innovativ / nicht-innovativ', die der Autor hier vornimmt, projiziert er gleichzeitig ("the **least** innovative") auf die vorher genannten Komponistennamen. Die Gruppierung 'Copland — Ives — Carter' (begründet mit dem vermittelnden Status von Carters Sonate) wird mit dem Anspruch versehen, über die aktuelle Auswahl im Rahmen einer CD-Produktion hinaus historische Geltung zu besitzen, zieht konsequenterweise die Isolierung Barbers nach sich und legt nahe, seiner Sonate die Funktion eines hörerfreundlichen Schlusspunkts zuzuordnen:

"We know where we are: as we don't in Ives' coexistent illusion and reality, or in Copland's purged emptiness, or in Carter's provisional volatility. Knowing where we are makes a good end to a recital [...]" (S. 19)

Hier wird erneut die intellektuell vermeintlich anspruchsvollere Musik von der vertrauter erscheinenden, leichter fasslichen getrennt, diesmal mit einer Asymmetrie zugunsten der ersteren. Die Differenz 'einfach / schwierig' tritt zurück zugunsten einer Bewertung mit der Folie 'unwichtig / historisch bedeutsam'. Doch sind diese beiden Begriffspaare hier analog gesetzt: die Beziehung zwischen dem Leitthema 'Einfachheit' und einem anderen Element des Diskurses — der Rede von 'historischer Bedeutung' -, das der Blick bisher nur gestreift hat, wird also deutlicher.

Wir werden noch häufiger beobachten können, wie die Aufwertung der Differenzseite 'schwierig' einhergeht mit der positiven Beurteilung der Musik Elliott Carters. Im Beihefttext geschieht dies unter Zuhilfenahme einer anderen gleich zu Beginn eingeführten Polarisierung, die die Entscheidung für oder gegen die historische Bedeutung eines der Komponisten lange vor der Analogiesetzung mit der in ästhetischer Hinsicht eingebrachten Kategorie 'Einfachheit' auf einer ganz anderen Ebene 'begründet'. Was liegt auch näher, als legitimiert durch eine kompetente und von einheitlichen, 'klaren' Kriterien geleitete Auswahl die Sonaten vor dem Hintergrund der angebotenen Stichworte zu betrachten?

Die Titelworte der CD "American Piano Sonatas" implizieren in ihrer Kombination nämlich auch die Differenz 'Europa / Amerika' und als gemeinhin daraus folgende Analogiebildung die Polarisierung 'alt / neu'. Man wird gewahr, dass das *booklet* von Beginn des Textes an von diesen Begriffspaaren bestimmt ist (man beachte zum Beispiel die historischen und geographischen Implikationen der Wortwahl 'Neuengland' statt 'Connecticut') und dass es weitere ebenfalls vertraute Analogien vorstellt wie 'Tradition-Geschichtslosigkeit' und 'Kultur-Wildnis':

"Sonata was the main compositional principle in European music from the late eighteenth century through to the nineteenth, reflecting 'Faustian' man's search for unity out of multiplicity. America's New World inherited this legacy with a difference, since the American composer, of whom Charles Ives, born in New England in 1874, was the first fully authentic representative, had to seek his identity from the heart of a wilderness, with little past to succour him." (S. 4)

Noch deutlicher wird das Polarisierungsverfahren in der Übersetzung aus dem Beiheft, daher hier noch einmal der zuletzt zitierte Satz (m.H.):

"Der **Neuen** Welt wurde dieses **Erbe** mit Einschränkungen **überliefert**, denn der **amerikanische** Komponist, dessen **erste** authentische Inkarnation der 1874 in **Neuengland** geborene Charles Ives war, mußte seine Identität inmitten einer **kulturellen Wildnis** suchen, ohne sich auf den **Erfahrungsschatz** einer **langen Geschichte** stützen zu können." (S. 12)

Die Beobachtungen legen den Schluss nahe, dass die Auswahl und Bewertung der Komponisten ihre Plausibilität vor allem vor dem Hintergrund der zuletzt benannten Unterscheidungen gewinnt. Die quasi 'interne' Gruppierung schließlich, die anhand weiterer (nicht nur) aus der Musikgeschichte bekannter Begriffspaare wie 'traditionell / innovativ' oder 'einfach / schwierig' vorgenommen wird, funktioniert mit Hilfe der Konstruktion einer 'amerikanischen Erbfolge' bestehend aus der Heroenfigur 'Charles Ives', einer selbständigen Nachfolgerfigur 'Aaron Copland' ("in the next generation a composer appeared", S. 6) und einer 'zukunftsweisenden' Integrationsfigur 'Elliott Carter' ("third seminal figure in the American succession", S. 8; vgl. auch das Zitat oben) als Bestätigung der Anfangsunterscheidung 'Amerika / Europa'.

'Nationalität', 'Tradition' und 'Einfluss' sind die Größen, mit denen Mellers am überzeugendsten argumentiert. Nur vor dem Hintergrund der Evidenz eines Faktors 'Einfluss' gewinnt eine Aussage Plausibilität wie "Coplandesque hymn and Ivesian nature-polyphony merge into an irresistibly potent voice, from which Carter's later, highly individual idiom will germinate" (S. 8 f.). Mit gleichem Recht könnte von 'Ivesschen Hymnen' als Bezugspunkte der Sonate Carters geredet werden — denkt man an Ives' Lieder — oder von 'Renaissance-Polyphony', die von Carter als vorbildhaft angegeben wurde<sup>127</sup>. Die Aussagen erscheinen austauschbar, die Funktion des Aussageelements 'Einfluss' bleibt erhalten. Formulierungen, die dezidiert musikologische Terminologie verwenden bzw. ästhetische Wahrnehmung festhalten wollen, besitzen hingegen nicht die rhetorische Prägnanz der oben erwähnten Polaritäten und verlieren so weitgehend die ordnende Funktion — oder erfüllen diese bestenfalls noch für Spezialisten:

"Something of this ambiguity remains when the third section seems brusquely to sweep away illusion in a raucous American ragtime march: as in real barrelhouse piano, its energy springs from tension between the metrical beat and the asymmetrically [sic] bounding and syncopated lines that try wildly to break free of their prison." (S. 5; zur Klaviersonate von Charles Ives)

"The buoyant upward lift is pinned down by the immense slowness of the rhythmic and harmonic design, so that the phrases suggest at once man's antlike energy and his ineluctable loneliness. When the original motif comes back triple forte, as recapitulation, the effect is the more grandly heroic because of the development's near-disintegration." (S. 7, zur Klaviersonate von Aaron Copland)

"[...] it is clear that the granitic chords of its declamatory opening directly recall Copland's first movement, while the tingling, fourth-dominated *Scorrevole* sections stem from Copland's scurrying scherzo." (S. 8, zur Klaviersonate von Elliott Carter)

"In the first movement 'American' fourths and Coplandesque boogie rhythms create a sensuous harmonic texture with multiple false relations, while the figurations twine triplets and quintuplets into levelly flowing quavers." (S. 9 f., zur Klaviersonate von Samuel Barber)

Es ist Mellers' Kompetenz zu verdanken, dass er sich für alle vier Sonaten mit gleich ansprechender Sprachkraft einsetzt. So bietet auch die insgesamt mehr als die Hälfte des Textes einnehmende Ausbreitung musikalischer Details dem Leser Erkenntnisgewinn, der jedoch weniger in überzeugenden Differenzierungen der Sonaten besteht. Vielmehr schaffen Mellers' Ausführungen eine farbige, assoziationsreiche, eher literarisch dichte Atmosphäre, die das Hören der Musik positiv vorbereitet. Das ästhetische Urteil stand allerdings schon fest, bevor über Musik gesprochen wird, mit dem Blick auf *historische* Zusammenhänge und Abfolgen. Die Aussagen über Samuel Barber verweisen am deutlichsten auf diesen sich selbst bestätigenden Zirkel: die Sonaten werden mit der ästhetischen Differenz 'einfach / schwierig' — sublimiert in der Kategorie 'innovativ' — gemessen; die dabei hierarchisch zuunterst angesiedelte Sonate und ihr Komponist Barber fanden dementsprechend auch keine Berücksichtigung bei der Konstruktion der historischen Abfolge, die wiederum bereits von der Bedeutungslosigkeit Barbers ausgegangen war.

---

<sup>127</sup> ER (Anm. 36), S. 8 f.;  
FW (Anm. 36), S. 55.

**Methodischer Nexus:  
(Ein-)Ordnung im Diskurs — "Carter ist wahrscheinlich der bedeutendste amerikanische Komponist unseres Jahrhunderts."<sup>128</sup>**

Die historische Einordnung eines Komponisten und seiner Musik gehört als Element wohl zu jedem Diskurs über Musik, die man Autoren zurechnet. Ein fast ebenso häufiges Element ist die Rede von musikalischen Details, sie ist kaum zu trennen von der Formulierung ästhetischer Wahrnehmung. Eine genuin musikologische Argumentation steht allerdings in keinem selbstverständlichen 'Beweiszusammenhang' mit vermeintlich naheliegenden Gruppierungen, die auf Chronologie, Geographie, institutioneller Zugehörigkeit o. ä. beruhen; denn diese beziehen, wie wir gesehen haben, ihre Plausibilität häufig aus unserer Vertrautheit mit allgemeinen, kulturell vermittelten Polaritäten. Spezifisch musikwissenschaftliche Aussagen spielen im Argumentationsgang nur eine untergeordnete Rolle.

Tatsächlich können wir sogar beobachten, dass auch ein Text, der dezidiert als wissenschaftlicher auftritt wie ein Band der Reihe 'Neues Handbuch der Musikwissenschaft', mit denselben diskursiven Strategien arbeitet wie unser Plattentext:

"Gegenüber einigen Komponisten, die sich als Außenseiter früh die Zwölftontechnik angeeignet hatten — zu ihnen wären Luigi Dallapiccola, Karl Amadeus Hartmann, René Leibowitz, Elisabeth Lutyens und Roberto Gerhard zu rechnen —, wechselten zahlreiche andere erst in den Jahren der Epochenwende von einer neoklassizistischen Tonalität zu einer Reihentechnik, die ihnen eine Position der 'Moderne' einzunehmen erlaubte. In den Vereinigten Staaten gehörten Igor Stravinskij, Aaron Copland, Roger Sessions und Elliott Carter dazu, in Deutschland Wolfgang Fortner und sein Schüler Hans Werner Henze. Wie wenig hierbei indessen chronologische Prioritäten zum Kriterium des künstlerischen Rangs erhoben werden dürfen, mag ein Blick auf Stravinskij und Carter verdeutlichen."<sup>129</sup>

Die Protagonisten haben sich verändert, die konjunktivischen Formulierungen signalisieren Vorsicht und Vorläufigkeit. Doch der Text bietet keine alternativen (Ein-)Ordnungsstrategien, plakative Kategorien wie 'Tradition' und 'Nation' erscheinen relativiert, aber keinesfalls suspendiert: auch in diesem wissenschaftlichen Text werden manche Namen in einen engeren Zusammenhang gebracht und "andere" von dieser Gruppe abgesetzt, hier: mittels des Wortes "gegenüber" und der zeitlichen Zuordnung vor bzw. nach der "Epochenwende", der Zeit "um 1950" (S. 292). Die Anonymität der "anderen" wird erst im nächsten Satz 'gelüftet'. Diese Gruppe weist wichtige, teilweise nur implizit angedeutete Charakteristika auf, die den Erstgenannten fehlen: Stravinskij, Copland, Sessions, Carter sowie Fortner und Henze werden nicht wie Außenseiter behandelt, sie besitzen eine erwähnenswerte nationale Identität und zumindest teilweise "künstlerischen Rang", was eine interne Gruppierung 'begründen' kann.

Völlig selbstverständlich bildet die Unterscheidung 'früh / erst später' trotz der Relativierung am Ende des Zitats die wichtigste Ordnungsstrategie, und ebenso evident funktioniert auch in diesem kurzen Text die geographische bzw. nationale Polarisierung: Dallapiccola ist Italiener, Hartmann Deutscher, Leibowitz Franzose, Lutyens Engländerin und Gerhard Spanier; schon die Reihe der Namen lässt die Diversität der nationalen Zugehörigkeiten vermuten. Dieser **internationalen** Gruppe der *frühen* ZwölftontechnikerInnen stehen die **national identifizierten** "Modernen" *nach* 1950 entgegen, die sich aus den **Vereinigten Staaten und aus Deutschland** rekrutieren; die "Außenseiter" dagegen stammen aus ganz **Europa**.

<sup>128</sup> Wörtliche Formulierung der Pianistin Nina Tichman in einer Einführung zu ihrem Konzertabend am 19. September 1992 im ehemaligen Bürgermeisterhaus in Essen-Werden. Sie spielte Etuden von Claude Debussy, die *Piano Sonata* von Elliott Carter und eine Sonate von Franz Schubert.

<sup>129</sup> DANUSER, Neues Handbuch, 1984 (Anm. 18), S. 292.

Auch im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* wird das Zwanglose der Verbindung einer musikhistorischen mit einer musikästhetischen Argumentation deutlich: in historischer Hinsicht führt der Autor Hermann Danuser die Zwölfton- bzw. Reihentechnik als hinreichendes Kriterium für die Zugehörigkeit zur "Moderne" im emphatischen Sinn ein. Als weiteres musikologisches Unterscheidungsmerkmal gilt danach nurmehr der "künstlerische Rang", der auf einer ästhetischen Entscheidung beruht und nur für Carter und Stravinskij festgestellt wird, um je einen Absatz mit Details über Stravinskij bzw. Carters Kompositionen anzuschließen.

Unklar bleibt, ob auch noch andere Komponisten einen 'künstlerischen Rang' einnehmen; jedenfalls unterbleibt eine detaillierte Argumentation, die die Auswahl ausgerechnet dieser beiden Komponisten legitimiert oder ihren — implizit wohl als höher gedachten — Rang im Vergleich mit schlechteren Komponisten darlegt. Mit gleichem Recht könnte man die Gemeinsamkeiten Elliott Carters und Roberto Gerhards hinsichtlich ihrer Behandlung des Orchesterapparates besprechen, wie dies Desmond Shawe-Taylor 1974 in einer Rezension des *Concerto for Orchestra*<sup>130</sup> tut, oder in einem anderen thematischen Zusammenhang — angeregt von der Konzeption Arnold Wittalls — Stravinskij, Sessions, Gerhard, Dallapiccola und Babbitt unter der Fahne des 'Serialismus', Carter dagegen zusammen mit Tippett und Messiaen als "Three Individualists" zusammenfassen<sup>131</sup> oder — wie es Paul Griffiths vorschlägt — die Musik von Stravinskij, Messiaen, Varèse, Wolpe und Schostakowitsch sowie osteuropäische Musik als "Elder Responses" auf die Frage nach der Art des Neubeginns nach 1945 verstehen, während Schönberg, Carter und Babbitt zur 'Klassischen Moderne' gerechnet werden<sup>132</sup>.

Der 'Fall Elliott Carter' weist auf mehrere Diskursregeln, die zwar grundlegend sind, aber nicht unbedingt nur in diesem Diskurs Anwendung finden. Sie bestimmen eine große Anzahl von geschichtswissenschaftlichen Texten, wie Hayden White in ausführlichen Analysen<sup>133</sup> gezeigt hat. Als typisch für den Diskurs 'Moderne Musik' kann man das Phänomen bezeichnen, dass die Auswahl der Personennamen, die Bedeutungszuweisungen und die Namen für 'Richtungen' oder 'Strömungen' noch wesentlich stärker divergieren und daher jeweils entsprechend ausführlicher der Legitimation bedürfen als im Rahmen vergleichbarer Diskurse wie etwa 'Romantische Musik' oder 'Barocke Musik'.

Die Gegenüberstellung verschiedener historischer Darstellungen lässt allerdings ein typisches Element des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' besonders deutlich hervortreten: Dass die Musik Carters von 'historischer Bedeutung' sei, steht für die meisten Diskursteilnehmer außer Zweifel — darüber, welcher Art diese Bedeutung genau sein könnte, d. h. welche Position in der Musikgeschichte Carter einnehmen könnte, gibt es noch keinen besonders weitreichenden Konsens. Diesen kann man aber immerhin in Anlehnung an Nina Tichman<sup>134</sup> so formulieren: 'Wahrscheinlich (!) gehört Elliott Carter zu den historisch bedeutendsten Komponisten Amerikas auf dem Gebiet moderner Musik.' Die Diskursbeiträge haben ihre ordnende Funktion also noch nicht ganz erfüllt. Natürlich könnte diese Aufgabe auch von einer Dissertation in Angriff genommen werden; mancher würde eine philologisch aufgearbeitete und ausführlich be-

<sup>130</sup> Vgl. Desmond SHAWE-TAYLOR, Flux and Turmoil [Musical Events]. *The New Yorker* 49 (18.02.1974) 52, S. 104-106, S. 105.

<sup>131</sup> Arnold WHITTALL, *Music Since the First World War*. London 1977.

<sup>132</sup> GRIFFITHS, *Modern Music* 1995 (Anm. 22).

<sup>133</sup> WHITE, Auch Klio dichtet... (Anm. 5), vgl. besonders die Analysen auf den Seiten 132-140.

<sup>134</sup> Vgl. Anm. 128.

gründete 'historische Einordnung' der 'Musik Elliott Carters' wahrscheinlich begrüßen und die Erkenntnisse gleich für eine Würdigung Carters verwenden.

Diese 'Einordnung' dürfte aber doch nicht völlig 'willkürlich' sein, sondern müsste innerhalb eines bestimmten Rahmens geschehen: wenn unsere potentielle Dissertation oder auch nur ein Zeitschriftenartikel vorschlagen würde, *Penthode* von Elliott Carter mit der Oper '*Clomire*' von Johann Friedrich Fasch in Verbindung zu bringen, würde kaum ein Teilnehmer der jeweiligen Diskurse diesen neuen Beitrag ernst nehmen. Die Regel der 'historischen Einordnung' ist also sozusagen 'weich', legt aber dennoch zum Teil enge Geltungsgrenzen fest, wie der Blick auf eine weitere Aussage verdeutlicht.

David Schiff, Autor der ersten Monographie über Biographie und Werk Carters, dessen Schüler und permanenter Teilnehmer an unserem Diskurs, schreibt in seiner Rezension der Dissertation von David Harvey 1991 in *Notes*:

"On the other hand, Carter's sense of the grand line (derived from Boulanger, not Schenker) and his use of pitch polarities (derived from Stravinsky, not Hindemith) are certainly proper subjects for analytic scrutiny [...]."<sup>135</sup>

Für jeden, der sich mit Elliott Carter und seiner Musik beschäftigt, klingt diese etwas verpackte Zurechtweisung in gewisser Hinsicht völlig plausibel. Auch Aaron Copland spricht in seinen Erinnerungen von Boulangers Prinzip der 'grand ligne'<sup>136</sup>; Carter rühmt in seinen Texten ausschließlich Hindemiths kontrapunktische Arbeit<sup>137</sup>; in einer ausführlichen Passage im Gespräch mit Allen Edwards über 'Tonalität' und 'Atonalität' in der ersten Hälfte des Jahrhunderts kommt der Name 'Hindemith' überhaupt nicht vor, stattdessen werden Strauss, Schönberg, Berg, Skrjabin, Debussy und Stravinskij erwähnt<sup>138</sup>; im Interview mit Enzo Restagno benennt Carter wiederum Stravinskij als denjenigen, dessen dodekaphonische Kompositionen ihn beeindruckt hätten und entscheidet sich — befragt hinsichtlich der verschiedenen 'neoklassizistischen' Ausdrucksweisen Stravinskijs und Hindemiths — explizit für den ersteren<sup>139</sup>. Stimmt man Schiffs Kritik aufgrund dieser Überlegungen zu, setzt man allerdings einerseits latent voraus, dass das Wort des Komponisten im Hinblick auf seine Musik gültiger ist als das anderer. Andererseits aber geht der Autor besagter Zeilen vor allem davon aus, dass Beziehungen zwischen verschiedenen Musikstilen besonders dann Relevanz erhalten, wenn personale, sozusagen 'direkte' Kommunikationsverbindungen nachzuweisen sind. Diese Regeln legen also die Bedingungen fest, unter denen die Beziehung zwischen zwei Elementen des Diskurses als Kausalverbindung akzeptiert wird. Sie ist kein Spezifikum des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters', sondern gehört — wie Hayden White<sup>140</sup> dargelegt hat — in Form der Rede vom 'unmittelbaren Einfluss' zu den "Paradigmen" der Geschichtswissenschaft.

Die Ideen des mit der Rezension Ermahnten, Carters und Schenkers ästhetische Positionen der linearen Formgebung sowie Hindemiths und Carters harmonische Konzepte miteinander zu vergleichen, mögen vielleicht ebenfalls substantielle Ergebnisse zeitigen; diese können

<sup>135</sup> David SCHIFF, [Rezension über David I. H. Harvey, *The Later Music of Elliott Carter: A Study in Music Theory and Analysis*. New York 1989]. In: *Notes* 47 (3/1991) 3, S. 767-769, S. 769.

<sup>136</sup> Aaron COPLAND / Vivian PERLIS, *Copland 1900 through 1942*. New York 1984, S. 67.

<sup>137</sup> Vgl. FW (Anm. 36), S. 56 oder auch S. 68, wo Carter sich dezidiert von bestimmten Aspekten in Hindemiths Kompositionsstil abgrenzt.

<sup>138</sup> FW (Anm. 36), S. 83 ff.

<sup>139</sup> ER (Anm. 36), S. 22 ff.

<sup>140</sup> WHITE, *Auch Klio dichtet...* (Anm. 5), S. 83 ff.



aber aufgrund der aufgezeigten Prämissen diskursintern nur als weniger passend, weniger relevant beurteilt werden. Die Bandbreite behandelbarer Themen wird durch das 'Einfluss-Paradigma' also stark begrenzt, der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' im Hinblick auf mögliche Elemente deutlich limitiert. Dies hat den unschätzbaren Vorteil, dass der Diskurs überschaubar bleibt. Wie beim Sand-Sieben bleiben nur wenige Diskursbeiträge übrig, mit denen man sich wirklich intensiver beschäftigen muss, wenn man in diesem Diskurs 'auf dem laufenden' bleiben will. Es ist in jedem Diskurs unabdingbar und geschieht schlicht jederzeit, dass Aussagen nach bestimmten Kriterien aussortiert werden: bereits erwähnt wurde die Bedeutungspriorität, die Komponistenäußerungen häufig genießen, weitere Faktoren werden im folgenden Nexus besprochen. Ohne solche Selektionsregeln kann man nicht agieren, das widerspräche zutiefst einer der grundlegendsten Regeln jedes Diskurses, nämlich der, den Diskurs überschaubar und stabil zu halten, anders gesagt: Diskursökonomie walten zu lassen. Das Prinzip der Diskursökonomie birgt aber, sofern die Paradigmen starr bleiben, die Gefahr der unendlichen Kolportage einmal festgelegter Fakten — die Gefahr einer Art epistemologischer Stagnation.

\*\*\*

*Die Musik-Zusammenstellung der besagten CD hatte ihren Zweck erreicht: ich befand die Aufnahme für wert, meine Sammlung amerikanischer Musik zu bereichern, und erfreute mich bei nächster Gelegenheit am Spiel von Peter Lawson. Nachdem ich die Aufnahme ungefähr fünf Mal gehört hatte, fertigte ich während eines erneuten Hörens der Piano Sonata Notizen an, die — in ganze Sätze gefasst — die folgende Hörmitschrift bilden. Die Notizen entstanden ohne die Hilfe der Noten in der Absicht, eine eher unreflektierte Art der Einordnung akustischer Ereignisse zu aktivieren, die ich ohne zu große Identifikation mit dem Text (mit **meinem** Text) wieder dekonstruieren können würde:*

1 *Laute, akzentuierte Akkorde werden immer mehr in Einzeltonfolgen aufgelöst, bevor sie in ak-*  
 2 *zentuierte Tonfolgen münden. Nach einer kurzen Pause wiederholt sich der Anfang ganz ähn-*  
 3 *lich, wird aber diesmal kanonartig, fast wie Musik von Bartók fortgeführt. Die Linien gewinnen*  
 4 *langsam an Tonhöhe und weisen relativ große Eigenständigkeit auf: zweistimmige, polyphone*  
 5 *Stimmführung, an deren Ende ein Akkord steht. Es geht in dieser Bewegung nur wenig langsa-*  
 6 *mer weiter, und plötzlich setzt das 'Thema' im Bass ein, das irgendwie von mir unbemerkt schon*  
 7 *mehrmals vorkam. Das recht schnelle Tempo wird beibehalten, eine strenge Gegenbewegung im*  
 8 *traditionellen Sinn fällt auf, plötzlich setzt wieder der Anfangsakkord ein. Die Tonhöhe sinkt*  
 9 *nun ganz kontinuierlich, und bei mehreren abrupten Wechseln von der Akkordbewegung in mo-*  
 10 *deratem Tempo zu einer schnelleren Bewegung muss ich an Mussorgskys 'Gnomus' denken; die*  
 11 *Einschnitte geschehen immer öfter und werden länger, bis schließlich Einzeltöne den Fortgang*  
 12 *bestimmen. Auf der CD deutlich hörbar: die Akkorde, die sich ergeben, wenn andere Saiten mit-*  
 13 *schwingen. Das ist, wie ich weiß, beabsichtigt und ergibt sich durch den 'stillen Anschlag':*  
 14 *wenn manche Tasten gehalten werden, schlägt der Pianist andere hart an, so dass sich Ober-*  
 15 *tonakkorde ergeben. So eine CD ist schon etwas Feines.*

16 *Der Fortlauf wird schließlich durch längere Pausen unterbrochen, eine schnellere Bewegung*  
 17 *wird aufgenommen und hört recht plötzlich auf, um dann wieder sehr schnell weiterzulaufen.*  
 18 *Tonhöhe und Lautstärke steigern sich, diffizile Rhythmen fesseln meine Aufmerksamkeit wieder,*  
 19 *zumal die Synkopierungen vertraut scheinen. Die Vermischung von Motivwiederholungen und*  
 20 *jazzigen Rhythmen (aber so würde kein Jazzler spielen) gefällt mir ausgesprochen gut. Das hohe*  
 21 *Tempo mindert sich durch neue akzentuierte Akkorde, es wird langsamer und leiser. Jetzt ist*  
 22 *Pause. Die Spannung steigt! Und eine sehr schnelle Bewegung in den oberen Oktaven setzt ein,*  
 23 *vermischt mit der Zweistimmigkeit, für die mir gerade das Wort 'Bicinium' eingefallen ist. Es*  
 24 *folgen Akkorde und Pausen, dann klingt es wieder wie zu Beginn: die Einzeltonfolgen unterbre-*

25 *chen die Akkordbewegung, die Pausen mehren sich. Das Bicinium setzt ein, wieder mit starker*  
 26 *Gegenbewegung. Ich habe etwas den Faden verloren, aber schließlich halte ich mich an einer*  
 27 *temporeichen, 'zweistimmigen' Bewegung (das ist wohl gar nicht zweistimmig, aber es kommt*  
 28 *einem so vor, weil Teile vom Anfang her bekannt sind) in hohen Registern und mit einer Reihe*  
 29 *von Motivwiederholungen fest, die sich mit Akkorden mischt und langsamer wird: das ist wieder*  
 30 *der Anfang. Es folgt eine große Pause — endlich Zeit, sich etwas zu entspannen!*

31 *Das ist neu: Akkorde, die sich häufiger wiederholen. Offensichtlich wird ein Ton immer beibe-*  
 32 *halten, und in einem ziemlich kleinen Tonraum höre ich immer wieder das gleiche Intervall.*  
 33 *Nach und nach wird der Tonraum ausgedehnt, es sind weiterhin Akkorde, und es wird immer*  
 34 *tiefer. Die Akkordwiederholungen werden nun in tieferen Lagen nochmals gespielt, es hört sich*  
 35 *sehr nach der Wiederholung oder Sequenzierung eines 'Themas' an, obwohl gleichzeitig dem*  
 36 *Ganzen eine Linie in sehr hohen Registern gegenübergestellt wird. Ein melodisches Motiv wird*  
 37 *sozusagen 'aufgebaut' und sehr häufig wiederholt, während es immer lauter und akzentuierter*  
 38 *gespielt und schließlich ausfiguriert wird. Die Bewegung nimmt an Tempo zu, wird aber wieder*  
 39 *abgebrochen. Es verändert sich etwas: ich höre zwar wieder die akzentuierten Tonfolgen vom*  
 40 *Anfang, doch bestimmte Intervalle sind jetzt sehr stark betont.*

41 *Eine weitere Veränderung: gespielt wird nur noch einstimmig, dann setzt eine zweite Stimme*  
 42 *ein, es könnte eine Fuge sein, aber nein, das war wohl eine Art Einleitung, doch jetzt etabliert*  
 43 *sich so etwas wie ein 'Thema'. Jedenfalls ist es ein Fugato: ich zähle drei, vier, fünf, sechs Ein-*  
 44 *sätze in mäßigem Tempo, dann verkürzen sich die Themeneinsätze auf den Anfang, es wird stark*  
 45 *polyphon. Merkwürdig sind diese Unterbrechungen durch impertinente Wiederho-*  
 46 *lungspassagen: sie halten die Bewegung auf und hören sich an, als wenn eine Nadel auf einer*  
 47 *Schallplatte hakt. Der Tonraum verlagert sich in die oberen Oktaven, und die Stimmen werden*  
 48 *reduziert, dann baut sich die Vielstimmigkeit neu auf. Wieder klingt es 'jazzig' durch starke Syn-*  
 49 *kopierungen; alles mündet in Akkorde. Pause!*

50 *Mit langsamen und relativ leisen Akkorden in mittlerer Lage geht es weiter, es gibt Anklänge an*  
 51 *den Anfang dieses Teils; Tempo und Lautstärke sinken weiter, Pausen unterbrechen die Bewe-*  
 52 *gung. Sequenzierte Tonfolgen fallen auf, die ich vom Anfang kenne; bekannt auch die Ton- und*  
 53 *Intervallwiederholungen innerhalb der Akkordreihen und die langsame Ausweitung des Ton-*  
 54 *raums bis zur Ausfigurierung des 'Themas'. Doch das bricht ab und wird kurzzeitig anders wei-*  
 55 *tergeführt, dann scheint es wieder bekannt. Eine stark akkordische Bewegung wird von einer*  
 56 *Pause begrenzt, und schließlich identifiziere ich wieder die Akkorde vom Anfang des Satzes:*  
 57 *langsam und leise zwar, aber immer mit dieser penetranten Tonwiederholung, die diesmal be-*  
 58 *sonders lange durchgehalten und nicht ausfiguriert wird; allerdings scheint mir diese Wieder-*  
 59 *holung im Vergleich zum Satzbeginn tonal verändert, erweitert. Dennoch reduziert sich der*  
 60 *Tonvorrat wohl eher, die Musik wird leiser. Pausen und akzentuierte Akkorde unterbrechen das*  
 61 *weitere Sinken der Lautstärke. Nach einer Pause fällt erneut das Insistieren auf ein und demsel-*  
 62 *ben Intervall auf, doch der Eindruck setzt sich durch, dass sich die Bewegung quasi auflöst,*  
 63 *weil die Pausen immer mehr und die Lautstärke immer weniger werden. Der Tonraum wird*  
 64 *zwar noch mal durchmessen, aber doch nur sehr langsam in sporadischen Tönen und Akkorden.*  
 65 *Ich warte noch eine Zeitlang auf einen erneuten 'Themeneinsatz', bevor ich merke, dass nun*  
 66 *ernstlich Schluss sein soll.*

## **Methodischer Nexus: Textsorten, Diskursteilnehmer, Formen des Wissens — Autoritäten im Diskurs**

Der CD-Booklet-Aufsatz von Wilfried Mellers, der Handbuch-Text von Hermann Danuser und der Ausschnitt aus einer Rezension von David Schiff haben die Gemeinsamkeit, dass jede dieser Äußerungen von ausgewiesenen Fachleuten mit Wissen und Kompetenz<sup>141</sup> im Rahmen des Diskurses 'Moderne Musik' verfasst wurde. Insofern können diese drei Äußerungen sozusagen 'diskursive Autorität', d. h. Geltung für den Wahrheitsgehalt ihrer Aussagen beanspruchen. Außer vom Status des Autors hängt ihre Relevanz auch davon ab, zu welcher Textsorte die Äußerung gehört. Die Textsorte 'CD-Booklet' gilt gemäß wissenschaftlicher Standards nur sehr bedingt als 'zitierfähig', da sie sich üblicherweise nicht an ein Fachpublikum richtet und nicht Kriterien wie Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit erfüllen muss. Ähnliches gilt für eine Rezension; hier kann jedoch die Autorität des Autors die 'Flüchtigkeit' dieser Textsorte nahezu ausgleichen, wie wir sehen werden und wie vielleicht in besonderem Maße für Subdiskurse im Bereich 'Moderner Musik' gilt.

Die Autorität der oben eingefügten Hörmitschrift dagegen ist in mancherlei Hinsicht von vornherein eingeschränkt: es wird die Ich-Form gewählt, die Subjektivität markiert, und so der Anspruch auf Allgemeingültigkeit negiert; es wird nicht argumentiert oder nachprüfbar referiert, wie man es im Kontext einer Dissertation erwarten würde; die 'Form' des Textes wird willkürlich von spontaner Wahrnehmung, Assoziation und Erinnerung bestimmt. Es ist ohnehin anzunehmen, dass wie im Fall musikalischer Improvisation in Hörmitschriften eher selten wirklich neue Diskurselemente und -aussagen, sondern vielmehr neue Beiträge unter Rekurs auf nahezu ausschließlich vertraute Elemente gebildet werden.

Der Text im *Neuen Handbuch für Musikwissenschaft*<sup>142</sup> könnte uns, da er als 'wissenschaftlicher Text' auftritt, als 'Sekundärliteratur' dienen, doch wir haben gesehen, dass dort ebenso unüberprüfbare, evidente Prämissen die Aussagen maßgeblich formen. Plattentext und Rezension enthalten wiederum auch nachvollziehbare und essentielle Aussagen aus dem Diskurs 'Die Musik Elliott Carters', aber ihnen stünde das Etikett 'Sekundärliteratur' konventionell-erweise nicht zu. Die Hörmitschrift hingegen würde man wohl eher als 'Primärquelle' bezeichnen, als Rezeptionszeugnis eines Mitglieds der Generation X vielleicht; geriete die Autorin aber in das öffentliche Interesse als auf Carters Musik spezialisierte Pianistin o. ä., könnte der Text eventuell in Zukunft die Funktion übernehmen, als Leitfaden für künftige Interpretationen der Musik Carters zu dienen oder überhaupt als relevante Äußerung im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' angesehen werden — ähnlich wie es der Fall ist bei Diskursbeiträgen, die dem Carter-Interpreten Charles Rosen zugerechnet werden, der allerdings in der Musikwissenschaft mehr Renommée besitzt für seine Arbeiten zur Musik der Klassik<sup>143</sup> denn als Pianist. David Schiffs grundlegende Monographie über die Musik Elliott Carters markiert Schiffs Eintritt in den Diskurs; seine Rezension über Harveys Dissertation 'bedeutet', wie wir gesehen haben, mehr als nur eine Buchbesprechung. Doch für den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' gilt die Regel,

<sup>141</sup> Vgl. FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 75 ff.

<sup>142</sup> DANUSER, Neues Handbuch, 1984 (Anm. 18).

<sup>143</sup> Charles ROSEN, Sonata forms. rev. Auflage. New York 1988.

dass auch Schiffs Texte bestenfalls an zweiter Stelle stehen können, wie Roger Heaton 1984 in seiner Rezension der Schiff-Monographie feststellt (m. H.):

"After looking in the composer's own writings [...] and finding little real technical illumination, apart from some charts of pitches and rhythmic ratios, the student would turn to Schiff."<sup>144</sup>

Mit uneingeschränkter Autorität, d. h. mit umfassendem Wissen über seine eigene Musik, hoher Kompetenz die Musik anderer betreffend, mit dem Hintergrund humanistischer Bildung, internationaler Erfahrungen und dem Horizont weltbürgerlicher Offenheit bestimmen die sprachlichen Äußerungen Elliott Carters den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters'. Dies ist zumindest in diesem Maß durchaus nicht selbstverständlich für einen Diskurs über 'ernste' Musik, aber auch nicht ungewöhnlich, denkt man an die Veröffentlichungen Arnold Schönbergs, Igor Stravinskis oder Pierre Boulez'. Vielleicht kann man die Regel von der 'diskursiven Autorität' 'Komponist' durchaus als typisches, wenn auch nicht unentbehrliches Element von Komponistendiskursen betrachten.

In mehrfacher Hinsicht erweist sich bei Überlegungen zur Autorität von Textsorten die Problematik des gebräuchlichen Terminus 'Sekundärliteratur' (mit seiner Implikation 'Primärquelle'): Diese Bezeichnung spricht den unter ihr versammelten Texten laut allgemeinem Verständnis einerseits die Qualität der Wissenschaftlichkeit zu — im Gegensatz zur Primärquelle, die demgemäß Gegenstandscharakter besitzen soll. Andererseits schwingt in dem Begriffspaar 'sekundär/primär' ein hierarchisches Denken mit, das der 'Primärquelle' auch die Autorität einer 'höheren Unmittelbarkeit' zubilligt. Eine konsequente Differenzierung zwischen diesen beiden Arten von Texten kann man kaum leisten, denn jeder Text (aus welchem Medium auch immer, auch der vorliegende) kann je nach Perspektive als 'Primärquelle' interpretiert, analysiert und mit anderen Texten verglichen, kann aber auch als 'Sekundärquelle' Informationen und autoritative Maßgaben für die Konstitution weiterer Beiträge eines Diskurses enthalten. Diese Unterscheidung scheint daher für die Belange dieser Untersuchung nur begrenzt tauglich zu sein und vor allem die diskursökonomische Funktion zu erfüllen, dass die Auswahl der zitierfähigen Literatur und der 'würdigen Gegenstände' stark begrenzt wird, indem nur bestimmte Texte und Gegenstände zugelassen werden.

Mit der Rede von 'Textsorten' wird ein Ausweg eingeschlagen, mit dem eine eventuelle Gleichgültigkeit gegenüber den Unterschieden zwischen den Diskursbeiträgen vermieden wird. Dadurch lässt sich die traditionelle Unterscheidung nicht nur kritisch distanziert beibehalten, sondern man kann seine Quellen weiter differenzieren zugunsten einer präziseren Beschreibung der "Formation der Äußerungsmodalitäten", wie Foucault formuliert<sup>145</sup>. Die nähere Bestimmung einer Textsorte kann Untersuchungen zu Autorität und Kontext eines Textes beinhalten, ohne dass man diese Faktoren zu wichtig nimmt, aber auch ohne sie vernachlässigen zu müssen. Dies gilt einerseits für wissenschaftliche Texte bzw., wie Lyotard diese Textsorte umschreibt, für

"Aussagen, für die der Austausch von Argumenten und die Verwaltung der Beweise, die die Pragmatik der Forschung bilden, als bereits ausreichend angesehen werden, und die daher so wie sie sind, als nicht weiter zu diskutierende Wahrheiten in der Ausbildung übermittel[t] werden können."<sup>146</sup>

Genauso gilt es aber auch für Ausdrucksformen narrativen Wissens, für "populäre Geschichten", die erzählen, "was man positive oder negative *Bildungen* nennen könnte, das heißt

<sup>144</sup> HEATON 1984 (Anm. 53), S. 33.

<sup>145</sup> FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 75 ff.

<sup>146</sup> LYOTARD, Das postmoderne Wissen (Anm. 62), S. 79 f.

die Erfolge oder Misserfolge, die die Wagnisse der Helden krönen" (S. 68). Die Rede von 'Textsorten' impliziert, dass man nicht eine Form des Wissens für die evident gültigere hält, sondern dass wir mit Lyotard

"verstehen, zumindest fühlen, daß die Existenz der [Wissenschaft] nicht mehr und nicht weniger Notwendigkeit besitzt als die [Existenz des nichtwissenschaftlichen (narrativen) Wissens] [...]" (S. 83)

Das heißt auch oder gerade spontane, wenig reflektierte, erzählende Hörmitschriften und Interpretationen gleich welchen Autors oder welcher Autorin spiegeln die Regeln des Diskurses, die meist auf der unreflektierten Ebene der Evidenz — des Immer-schon-so-Gewesenen, -Gesagten und Immer-schon-Geglaubten — existieren. Sie gelten hier neben Gesprächsmitschnitten als deutlichste Zeugnisse der "Erzählungen", wie Lyotard sie nennt, der narrativen, pragmatischen Bestimmung des narrativen Wissens, d. h. dessen,

"was in der Kultur das Recht hat, gesagt und gemacht zu werden, und da sie selbst einen Teil von ihr ausmachen, werden [die Erzählungen] eben dadurch legitimiert [...]" (S. 75)

Die Textsorte 'Hörmitschrift' ist im Wissenschaftssystem allerdings selten (wenn man von Vorlesungsmitschriften absieht). In der Musikwissenschaft hat zudem die Arbeit ohne Noten keine große Tradition: im Gegenteil waren Forscher lange darauf angewiesen, Musik per Auszug oder aus der Partitur am Klavier nachzuspielen; viele musikologische Aussagen beziehen sich auf die in Noten vorliegende Musik, auch die gesamte Musiktheorie und die meisten hermeneutischen Interpretationen. Die Hörmitschrift, d. h. das Notieren von Eindrücken während des Hörens, ist im Diskurs 'Musik' vor allem unter journalistischen Texten zu suchen. Dies gilt in besonderem Maße für 'moderne Musik', auch wenn man beobachten kann, dass manche Fachjournalisten für ihre Berichte nach Möglichkeit Noten hinzuziehen. Sehr häufig begegnen wir in der Musikologie der hermeneutischen Interpretation, im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' jedoch relativ gesehen seltener. Daher wird in dieser Arbeit auch versucht, solche Interpretationen anzufertigen; welches Erzählmuster diesen dann zugrunde liegt, wird jeweils zu reflektieren sein.

Eine andere Textsorte gehört sozusagen zu den Errungenschaften des 20. Jahrhunderts: das Interview. In seiner technischen Steigerung, dem gefilmten Interview erlebt es seit einigen Jahren eine besondere Nobilitierung durch die "eyewitness testimonies", Augenzeugenberichten über die Shoah, die von einer Stiftung gesammelt und als Dokumentationen pädagogisch aufbereitet zugänglich gemacht werden<sup>147</sup>. Doch in den USA gibt es zahlreiche Projekte, die sich der sogenannten 'Oral History' widmen, einer Geschichtsschreibung, die darauf beruht, Augenzeugen zu befragen und deren Geschichten, oft eingebettet in die Aufbereitung des historischen Kontextes, zu veröffentlichen. Ein Beispiel dafür ist die umfangreiche Monographie von Vivian Perlis und Aaron Copland über Coplands Lebensweg in der Zeit von 1900 bis 1942, das von der Yale University gefördert wurde<sup>148</sup>. Darin werden die autobiographischen Darlegungen von Copland konfrontiert mit Versionen anderer Zeitzeugen, ergänzt durch Brief-Auszüge und andere Quellen und vermittelt durch Einschübe von Vivian Perlis, die Bezug nehmen auf historische Hintergründe. Im musikalischen Bereich gibt es eine ganze Reihe von Interview-Veröffentlichungen, die bei weitem nicht einem wissenschaftlichen Anspruch genügen wollen, wie ihn Vivian Perlis vertritt: man denke an die Dialoge zwischen Stravinskij und Robert

<sup>147</sup> Vgl. die Web-Site der *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*: <http://www.vhf.org/>; siehe auch die Site des dazugehörigen Yale-Archivs: <http://www.library.yale.edu/testimonies/>.

<sup>148</sup> COPLAND/ PERLIS, Copland (Anm. 136), vgl. zum Projektzuschnitt das Vorwort dort, S. xi-xii.

Kraft<sup>149</sup>. Auf dieser Ebene finden wir auch zwei Veröffentlichungen im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters': die Gespräche zwischen Allen Edwards und Carter von 1973,<sup>150</sup> sowie zwischen Enzo Restagno und Carter 1989<sup>151</sup>. Groß ist außerdem die Zahl der Interviews, die für Zeitschriften und Zeitungen geführt wurden; meine Bibliographie umfasst allein 40 Titel, nicht gerechnet die verfilmten Interviews mit Peter Wapnewski<sup>152</sup> und Benita Eisler<sup>153</sup> und das weitgehend auf einem Interview basierende Film-Porträt über Carter von Alan Benson<sup>154</sup>. Seit einigen Jahren übersteigt die Zahl der Interviews mit Carter die Zahl der von ihm schriftlich formulierten Texte, immer öfter sind es die Interviewpartner, die Meinungen und Äußerungen des Zeitzeugen Carter in eine literarische Form bringen, doch lancierte Carter die Textsorte 'Interview' schon in den siebziger Jahren. Wie in anderen Diskursen zu moderner Musik fungierten seitdem auch diese 'Gespräche' zu einem autoritativen Faktor für weitere Diskursbeiträge: man kann sagen, dass man außer der Musik Carters auch *Flawed Words and Stubborn Sounds* kennen muss, um beim Thema Carter mitreden zu können.

Es lassen sich also folgende Beobachtungen festhalten: Textsorten, die auf Aussagen von Zeitzeugen basieren, besitzen einerseits eine hohe Autorität; sie vermitteln den Eindruck, dass die darin enthaltenen Aussagen ähnlich 'authentisch' wie schriftliche Äußerungen von Zeitzeugen, ja womöglich sogar noch 'näher an der Wirklichkeit' sind, da eine Gesprächsaufzeichnung eher für spontan, für ungefiltert gehalten wird. Ihre bevorzugte Stellung innerhalb vieler Kompositendiskurse wird in den USA zunehmend gestützt durch die Einbeziehung mündlich überlieferter Geschichte in historische Forschung. Andererseits kann man am Beispiel Elliott Carter bemerken, dass sich nicht nur seine Aussagen inhaltlich wandeln, je nachdem, mit welchen Gesprächspartnern er redet. Unbewusst oder bewusst wird auch ein Teil der Verantwortung für die Aussagen auf den Interviewer verlagert. Denn in den seltensten Fällen wird ein Interview so weiterverwendet, wie es tatsächlich gehalten wurde.

Sicherlich gibt es Leute, die druckreif reden; niemand redet aber in einem Gespräch, das zudem meist ohne detaillierte Vorkenntnis seitens des Befragten über die Gesprächsinhalte geführt wird, vorwiegend in verschachtelten, zehn Zeilen langen, vollständigen Sätzen. Im Gegenteil weist die Sprechsprache je nach unserer physischen und psychischen Verfassung und der damit zusammenhängenden Konzentrationsfähigkeit eine große Zahl von grammatikalischen und syntaktischen Fehlern auf. Wir schweifen ab oder umkreisen ein Thema, missverstehen eine Frage oder glauben, uns nicht verständlich machen zu können.<sup>155</sup> Also werden Interviews vom Interviewer, der wahrscheinlich auch nicht jedes Wort und jedem Zusammenhang im Sinne des anderen versteht, meist (und sei es in noch so geringem Maße) bearbeitet, damit sie publikationsfähig sind. Auch hier werden die vermeintlich autoritativ überlegenen 'Fakten' hergestellt, um die Funktion der 'Authentizität' nicht durch die Gefahr einer Diskreditierung durch Stottern oder dergleichen zu gefährden.

---

<sup>149</sup> STRAVINSKY/ KRAFT, *Conversations with Stravinsky*. New York 1959. In: DIES.: *Dialogues and a Diary*. New York 1963.

<sup>150</sup> FW (Anm. 36).

<sup>151</sup> ER (Anm. 36).

<sup>152</sup> Nikolaus WESTPHAL, [Interview mit Elliott Carter anlässlich der] Römerbadtage. Baden-Baden 1988. In: SEC.

<sup>153</sup> Benita EISLER, [Interview mit Elliott Carter], [wahrscheinlich 1974]. In: SEC.

<sup>154</sup> Alan BENSON, Elliott Carter. Ein Porträt. LWT Colour Production/ RM Arts/ HR 1986/ 1990.

<sup>155</sup> Vgl. dazu das Interview mit Elliott Carter (Anhang 1, S. 226), das ich nahezu so verschriftlichte, wie es gehalten wurde.

Mit Hilfe der also offensichtlich notwendigen Befragung vorliegender Äußerungen nach ihrer Art, ihrer Autorität, der sie konstituierenden Aussagen und Elemente sowie der Beziehungen, in die Aussagen zueinander gesetzt werden, wird auch im folgenden versucht, Limitierungen und Beschaffenheit des diskursiven Feldes, das 'Die Musik Elliott Carters' genannt wird, weiter zu präzisieren.

\*\*\*

## II. Zum traditionellen musikanalytischen Begriffsrepertoire — Problematisierung und Schärfung

Die oben vorgestellte Hörmitschrift und andere Rezeptionsäußerungen sollen nun unter dem Aspekt betrachtet werden, welche Fachterminologie dazu dient, 'moderne Musik' zu begreifen. Es wird nicht darum gehen, Äußerungen im Hinblick auf ihren Wahrheitsgehalt zu bewerten, sondern im Mittelpunkt wird das Beobachten bestimmter, regelhafter Phänomene im Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' stehen, deren genauere Beschreibung uns weitere Erkenntnisse über einen Ausschnitt unserer Kultur, d. h. auch über uns als kulturelle Wesen geben kann, insofern wir an diesem Diskurs teilnehmen (vielleicht kann aber auch die Frage beantwortet werden, warum wir daran eben nicht teilnehmen). Ein Großteil der Beiträge zum Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' stützt sich auf das Begriffsrepertoire, das an Musik gebildet wurde, die weit vor Beginn des 20. Jahrhunderts entstand. Diese traditionelle Terminologie wird zunächst betrachtet im Hinblick auf ihre Funktion im Diskurs und im Versuch, sie für die Konstitution weiterer Beiträge zum Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' zu schärfen.

Verstehen und Bewerten scheinen in Bezug auf 'moderne Musik' in eine Krise geraten zu sein. Der 'normale' Bildungshorizont bietet offensichtlich kaum Orientierungshilfen oder gar eine ästhetische Perspektive auf solche Kunst. Nicht erst bei 'concept' oder 'minimal' art

"werden manche Betrachter es ablehnen, der Anweisung, es für Kunst zu halten, zu folgen, oder verlegen auf Restbestände konventioneller Erkennungsmerkmale zurückzugreifen."<sup>156</sup>

Niklas Luhmanns Äußerung in seiner Beschreibung der "Kunst der Gesellschaft" spricht einen für den Diskurs 'normales Konzertpublikum' konstitutiven Mechanismus an, der beim Hören 'moderner Musik' eine wichtige Rolle spielt, jedenfalls aber das Reden über Musik maßgeblich prägt: Mit Hilfe einer Terminologie, die anhand 'klassischer' und 'romantischer' Musik gebildet wurde, versucht man, 'moderne Musik' entweder als zumindest 'so ähnlich seiend' zu beschreiben oder darzulegen, wie sie im Vergleich mit dieser Musik eben 'nicht ist'. In letzterem Fall dient die traditionelle Musikologie quasi als Vermittlungsfolie. Die Musik Elliott Carters wird zwar von den allermeisten Rezipienten als Kunst anerkannt, doch wie viele andere<sup>157</sup> räumt auch ein begeisterter Carter-Fürsprecher wie Kurt Stone ein, dass der Zugang zu dieser Musik erschwert sei. In einem Aufsatz in *The Musical Quarterly* spürt er der Befindlichkeit des "listener", eines imaginären Teilnehmers am Subdiskurs 'normales Konzertpublikum', nach:

<sup>156</sup> LUHMANN, Kunst der Gesellschaft (Anm. 59), S. 479.

<sup>157</sup> Vgl. diese kleine Auswahl von Rezensionentiteln:  
Max HARRISON, Intellectual exercise. In: *The Times* 31.07.1970.  
Robert COMMANDAY, Carter's complex web. In: *San Francisco Chronicle* 31.01.1975, S. 40.  
Robert FINN, Carter song cycle not simply bears second hearing. In: *The Plain Dealer* So, 01.03.1981.  
Peter G. DAVIS, Uneasy Pieces. In: *The New York Times* 09.01.1989.  
Paul DRIVER, How to succeed with difficulty. P.D. at the Elliott Carter festival on the South Bank. *The Sunday Times* 17.02.1991, S. 5-7.

"[...] the listener must not only focus on a larger number of expressive and structural components than in traditional music, but also that he cannot lean on a general guideline since there is no precedent to help him sort out what is and what is not part of the 'important' material in a given work. And yet he knows that practically any audible ingredient contained in such music may or may not function in some essential capacity."<sup>158</sup>

Stone versucht, Orientierung anzubieten, indem er grundlegende künstlerische Gestaltungsebenen wie "groups", "internal relationships", "contrast and similarity", "opposition and complementation", "differences" (S. 562) zur Sprache bringt und diese hinsichtlich ihrer Funktion in der Musik mit den traditionellen Kategorien gleichsetzt.

"The Double Concerto deals with all of these and other qualities and does so with the same intensity as a traditional composition operates with its melodic themes and harmonic and rhythmic phenomena." (S. 562)

Stone bezieht seine Hinweise auf Carters Musik ab dem 1953 uraufgeführten ersten Streichquartett und hier insbesondere auf das *Double Concerto for Harpsichord and Piano With Two Chamber Orchestras* von 1969. Die Klaviersonate, die am 16. Februar 1947 aus dem Frick Art Museum in New York durch Webster Aiken per Rundfunk vor einer breiten Öffentlichkeit ihre Uraufführung erhielt, scheint sich der Erfassung mit Hilfe traditioneller Kategorien im Vergleich zum sogenannten 'reifen Werk' weniger zu sperren. Charles Rosen zumindest schreibt:

"The sonata form of the first movement has a clear exposition of the first and second themes, a development section, and a recapitulation."<sup>159</sup>

Die Rede von Themen drängt sich bei einem Stück, das 'Piano Sonata' heißt, geradezu auf. Die ersten akzentuierten Akkorde als 'erstes Thema' und die *scorrevole*<sup>160</sup>-Bewegung als zweites Thema zu deuten, besitzt Plausibilität<sup>161</sup>: Leicht stellen wir beim Hören Wiederholungen fest; unsere Erfahrung mit der Sonatenform hilft, Themen zu identifizieren, und wir neigen wahrscheinlich dazu, Rosen zuzustimmen, wenn er von Exposition, Durchführung und Reprise spricht.

Die oben vorgestellte Hörmitschrift erwähnt ebenfalls ein 'Thema'<sup>162</sup>, lässt aber gleichzeitig eine gewisse Unsicherheit in der Zuordnung aufscheinen: Etwas, das "unbemerkt vorkam" (Zeilen 6 f.) soll zu einem Thema werden? Das Wort steht wie auf dem originalen Notizzettel in Anführungszeichen, bestand also beim Hören die Vorstellung von einem (was immer das wäre) 'uneigentlichen' Thema? Offensichtlich wurden die Begriffe 'Motiv' und 'Thema' gemieden, Ausdrücke wie "Akkorde" (Zeilen 5, 12, 21 u. a.), "Einzeltonfolgen" (Zeile 24), "akzentuierte Tonfolgen" (Zeile 39) werden verwendet und damit die satztechnische Perspektive betont. Eine ähnliche Skepsis ist in Robert Belows ausführlicher Analyse der Sonate in *The Music Review*<sup>163</sup> zu beobachten, der ">theme<" (S. 287; 290) stets in Anführungszeichen setzt und von "motive" und "cell" redet. Bob Doerschuk vermeidet in einer Rezension für *Keyboard* anlässlich der Bearbeitung und Neuauflage der Klaviersonate 1982<sup>164</sup> Wörter wie

<sup>158</sup> Kurt STONE, Current Chronicle: New York. In: *The Musical Quarterly* 55 (10/1969) 4, S. 559-572, S. 562.

<sup>159</sup> ROSEN, *Musical Languages* 1984 (Anm. 54), S. 10.

<sup>160</sup> *Scorrevole* ist eine relativ selten verwendete Anweisung, wird von Carter aber gerade in jüngerer Zeit wieder häufiger gebraucht (vgl. z. B. die Satzbezeichnungen in *String Quartet No. 5* von 1995, die Anweisungen für den ersten Einsatz der Solo-Violine in *Violin Concerto* von 1990 oder die Bewegungsbezeichnungen im 3. Streichquartett (1971)). Es bedeutet 'freely flowing', also frei fließend laut *Harvard Dictionary of Music* (Willy APEL (Hg.). Cambridge, Mass. 1947) bzw. 'fließend, flüssig' laut *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus* (Budapest / Kassel 1978); dort wird auch für 'Scorrevolezza' 'Geläufigkeit' angegeben.

<sup>161</sup> SCHIFF, *The Music of Elliott Carter* 1998 (Anm. 29), S. 205 f.

<sup>162</sup> Siehe oben S. 41, Zeilen 6, 35, 43, 65.

<sup>163</sup> Robert BELOW, Elliott Carter's Piano Sonata: An Important Contribution to Piano Literature. In: *Music Review* 34 (8-11/1973) 3-4, S. 282-293.

<sup>164</sup> Bob DOERSCHUK, Sheet Music. In: *Keyboard* (11/1982), S. 76. Die Neubearbeitung der *Piano Sonata* von 1946 hat nur marginale Veränderungen ergeben auf der Ebene dynamischer Bezeichnungen, falscher Noten, Tempoangaben, Notationsweisen etc. Es wurden Kontraste geschärft, Entwicklungen stringenter geformt, wichtige Stellen dynamisch oder mittels anderer Hervorhebungen deutlich markiert — Doerschuk nennt dies "tightening the edges".



'Thema' oder 'Motiv' völlig, wenn er über die formale Anlage der Klaviersonate spricht. Er wählt stattdessen Ausdrücke wie "it moves quickly", "acrobatics", "passages" u. a. (m. H.):

"Fiendishly [= teuflisch] difficult, it **moves quickly** from powerful dissonances to **moments** of ethereal [= ätherisch] beauty, taxing the expressive resources of both the performer and the instrument. But to bind these disparate textures together is only part of the problem. The purely technical **acrobatics** — the **alternating** unisons and **contrary motion** in two sixteenth-note lines **charging toward** the end of the **first movement**, for instance, or the two-part **allegro giusto** fugue that appears in the **second movement**, then **explodes** into octaves — have dissuaded [= abratet] all but a few daring souls from taking the piece on. These killer **passages** are central to the sonata's design [...]" (ib.)

Es scheint also eine gewisse Skepsis gegenüber einem bestimmten Teil des konventionellen Begriffsrepertoires zu bestehen, das sich unter dem Leitwort 'Sonatenhauptsatzform' versammelt; allerdings werden kaum Alternativen vorgeschlagen und die Verwendung auch nicht vollkommen aufgegeben.

Charles Rosen hat, wie wir gesehen haben, diese Berührungängste offensichtlich nicht, im Gegenteil geht er davon aus, dass über die Sonate am besten in der vertrauten Ausdrucksweise geredet werden könne, da er *Piano Sonata* als im besten Sinne 'traditionell' versteht: "part of that tradition is a reinvented tradition"<sup>165</sup>. Die Einbindung der *Piano Sonata* in einen Diskurs, der 'Tradition' und 'Konvention' hochschätzt, wird nicht als Abwertung der Musik begriffen, sondern im Gegenteil kann die Nähe zum 'klassischen Kanon', die Rosen u. a. durch die Verwendung einer 'klassischen' Beschreibungssprache herstellt, auch die 'moderne' Komposition Elliott Carters nobilitieren.

Es ist vielleicht einen Versuch wert, die Hinweise vom Beginn der Hörmitschrift vor dem Hintergrund der Reflexion über die Sonatenform und (unter Hinzunahme der Noten) um den Aspekt 'Harmonik' erweitert neu zu fassen:

Akzentuierte Oktavklänge und Terzakkorde im Bereich H-Dur / Fis-Dur bilden das erste Thema (*Maestoso*). Die Tonfolge cis, fis, h, gis, dis<sup>1</sup>, ais<sup>1</sup> — wie ein Arpeggio gespielt — leitet zum Nachsatz über, der wiederholt und mit dem gleichen arpeggierten Akkord abgeschlossen wird. Erneut klingt danach der Beginn des ersten Themas an, bevor die Folge von zwei Quartan, einer großen Sexte und zwei Quinten zum zweiten, dem *Scorrevole*-Thema überleitet, dessen Nachsatz das sehr charakteristische fünftönige *Staccato*-Thema enthält. Das Ende der Exposition markiert deutlich eine Viertelpause, bevor die Themen ab Takt 24 modifiziert wiederholt werden. Harmonisch bewegen sich beide Themen im Raum Fis-Dur/ ais-Moll; das *Scorrevole*-Thema tendiert jedoch eher zu ais-Moll, schon wegen der Betonung von 'eis'.

Bsp. 1: *Piano Sonata*, *Maestoso*-Thema, Takt 1 bis 4

<sup>165</sup> ROSEN, *Musical Languages* (Anm. 54), S. 3.

Legato scorrevole  
♩ = 132  
♩ = ♩ *sempre*

...

*p*

*pizz f*

...

Bsp. 2: *Piano Sonata*, Scorrevole-Thema, Takt 15 bis 19

Bei dem erneuten Versuch, über 'die Musik selbst' zu reden, wird hier mit Rosen und Schiff übereinstimmend (also theoretisch diskursiv akzeptabel) wiederum auf das traditionelle Begriffsrepertoire rekurriert. Die Vorstellungskraft wird durch den Titel-Verweis auf die Sonatenhauptsatzform offensichtlich einseitig angeregt: in harmonischer Hinsicht in Richtung Dur-Moll-Tonalität und funktionsharmonischen Beziehungen. Die hierbei getroffenen Aussagen sind aufgrund der Schematismen zwar nicht unbedingt nur auf diese besondere *Piano Sonata* anwendbar, wie auch Schiffs Verweise auf die *Piano Sonata* von Copland zeigen<sup>166</sup>, doch die Begrifflichkeit kann der Vergewisserung dienen, dass wir es mit Kunstmusik der westlich-abendländischen Zivilisation zu tun haben (immerhin schon eine erhebliche Einschränkung möglicher Zuordnungen), die, wie erwartet, zumindest teilweise vertrauten Regelsystemen Genüge tut.

### Terminologischer Nexus: Harmonik I — 'Neoklassizistische' Harmonik in der *Piano Sonata*?

Es scheint durchaus konsensfähig, wenn Rosen 'ais' als "secondary tonic"<sup>167</sup> bezeichnet. Man sollte jedoch nicht außer Acht lassen, dass die Terz 'ais'-'cis' (Takt 4) auch die Dominante 'Fis' zu 'H' impliziert, solange das 'eis' fehlt. Diese harmonische (und eher harmlose) Ambivalenz trägt sicherlich zur Stützung des Zentraldreiklangs H-Dur und damit trotz aller Verunklärung zur stabilen Tonalität des Stückes bei. Stark geschwächt, aber nicht aufgehoben, wird die funktionsharmonische Basisrelation 'Tonika-Dominante' zugunsten eines zweiten Zentrums um 'ais'. Rosen verwarft sich gegen die Interpretation des Verhältnisses 'ais'-'h' als Leittönigkeit (S. 6), aber natürlich liegt dies sehr nahe. Auch Robert Belows betont in seinem detailliert analysierenden Artikel über Carters Sonate in *The Music Review* 1973 die zentrale Rolle der Halbtonbeziehung in der Sonate und bezeichnet 'Ais' als Dominanten-Ersatz ("dominant-substitute")<sup>168</sup>. Jede noch so geringe Möglichkeit wird von unseren leittongewohnten Ohren sicherlich als Verweis auf diesen Zusammenhang interpretiert. Vor dem Hintergrund der Funktionsharmonik scheint vielleicht die 'Emanzipation' des Leittons zur zweiten Tonika ungewohnt,

<sup>166</sup> SCHIFF, *The Music of Elliott Carter* 1998 (Anm. 29), S. 203 f.

<sup>167</sup> ROSEN, *Musical Languages* (Anm. 54), S. 6.

<sup>168</sup> BELOW 1973 (Anm. 163), S. 289.

überrascht aber wohl kaum: etwa zur gleichen Zeit arbeitet auch Benjamin Britten mit Dreiklängen über einer kleinen Sekunde als harmonische Grundstruktur seiner Musik<sup>169</sup>, einen ähnlichen harmonischen Aufbau finden wir in Kompositionen von Paul Hindemith (etwa *Fliederrequiem* von 1946), und auch Coplands *Piano Sonata* (1941) bewegt sich harmonisch im Spannungsfeld von b-Moll und a-Moll. Die 'Emanzipation' des Leittons beginnt aber natürlich schon im 19. Jahrhundert, so dass Carters Harmonik sich als relativ traditionell enthüllt, obwohl sie wichtige Grundstrukturen der traditionellen Harmonik in Frage zu stellen scheint. Möglicherweise kann man diese harmonische Strukturierung, die zwar wesentlich auf der romantischen Harmonik aufbaut (z. B. in der häufigen Verwendung der Mediantenfunktion), aber vor allem die Quarten- und Quintenbeziehungen betont, ohne ausschließlich die funktionsharmonische Fundierung zu berücksichtigen, 'neoklassizistische Harmonik' nennen.

Eine andere Möglichkeit wäre, von 'Quartenharmonik' zu sprechen. Diesen Begriff wird mancher als neutraler empfinden, beinhaltet doch das Wort 'Neoklassizismus' die negative Nuance der Erinnerung an polemische, oft ideologische Auseinandersetzungen und gilt als literarische Floskel (so Witthall im *New Grove Dictionary*<sup>170</sup>), während der Begriff 'Quartenharmonik' relativ etabliert ist. Man sollte aber bedenken, dass es vielen Komponisten und Komponistinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur um die Quarte als neuerdings zentralem Intervall geht, sondern um die theoretische und ästhetische Gleichberechtigung aller Intervalle. Dies muss nicht unbedingt zur Folge haben, dass alle Intervalle jederzeit gleich wichtig genommen werden, sondern konsequenterweise ist damit nur die Bedingung der Möglichkeit gegeben, dass je nach Vorordnung durch den Komponisten die Intervalle gleichberechtigt oder hierarchisch geordnet sein können — man denke nur an Debussys Etüden, in denen das jeweils gewählte Intervall sowohl die harmonische wie melodische Organisation bestimmt. Diese Idee verbindet latent auch eine 'neoklassizistische Harmonik' mit der Dodekaphonie; das Element 'tonale Gleichberechtigung' bildet sozusagen die Schnittmenge zwischen diesen Diskursen.<sup>171</sup> Andererseits bietet eine Quartenharmonik, wie sie Alexander Skrjabin verwendet, durch die klangliche Integrationsleistung eines Sechstonakkordes wie des sogenannten prometheischen Akkordes aus Skrjabins *Prométhée* ebenfalls die Möglichkeit, 'Konsonanzen' und 'Dissonanzen' nahezu gleichberechtigt nebeneinander zu verwenden; dazu kann die Ableitung aus der funktionsharmonischen Theorie immer noch vollzogen werden.<sup>172</sup>

Das System der Funktionsharmonik als theoretische Folie für Carters *Piano Sonata* heranzuziehen, besitzt offensichtlich ein hohes Maß an Plausibilität: man kann die Harmonik der Sonate aus der Tradition ableiten, sie mit zeitgenössischen Parallelphänomenen vergleichen, es steht ein zufriedenstellendes Begriffsrepertoire zur Verfügung, das mit Hilfe der Notenanalyse als Vergewisserung auch dann noch dienen kann, wenn unsere Ohren längst verunsichert sind. Mit den oben ausgeführten Erklärungen erscheint vielleicht wirklich einiges klarer zu sein; wir kennen jetzt wichtige Prinzipien der harmonischen Strukturierung in der

<sup>169</sup> Von der "sonority of the second" bezogen auf Benjamin Britten's *String Quartet No. 1, op. 25* von 1941 spricht z. B. auch Peter EVANS (DERS., *The music of Benjamin Britten*. Minneapolis, Minnesota 1979, S. 33).

<sup>170</sup> Arnold WHITTALL, Artikel 'Neoclassical'. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley SADIE (Hg.). London 1980 [im folgenden abgekürzt NewGroveD] vol. xiii, S. 104 f.

<sup>171</sup> Vgl. zu Konsonanz und Dissonanz: Igor STRAVINSKIJ, *Musikalische Poetik. Sechs Vorlesungen und ein Epilog*. Harvard University 1939/40. Übers. v. Heinrich Strobel. In: ders.: *Schriften und Gespräche I*. Darmstadt 1983, S. 194 ff. Die Aufarbeitung weiterer Quellen, aber ohne besondere Berücksichtigung musiktheroetischer Konsequenzen des Streitiges, bietet: Scott MESSING, *Neo-Classicism: The Origins of the Term and its Use in the Schoenberg/Stravinsky Polemic in the 1920's*. Diss. Univ. of Michigan. UMI 1986.

<sup>172</sup> Vgl. Siegfried SCHIBLI, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*. München/ Zürich 1983.

kennen jetzt wichtige Prinzipien der harmonischen Strukturierung in der *Piano Sonata*, die uns als Hörhilfen dienen können und uns an manchen Stellen eventuelle Unklarheiten verdeutlichen und als organisiert verständlich machen. Wir können davon reden, dass wir diese Musik in diesem speziellen Punkt verstanden haben, und womöglich überzeugend darlegen, dass sie in bestimmter Hinsicht eingeordnet werden kann. Eine rezeptive Irritation kann also im Fall der *Piano Sonata* mit Hilfe funktionsharmonisch orientierter Notenanalyse und historischer Kenntnisse weitgehend behoben werden, und dies ist genau der Weg, den Musikologen wie Robert Bellows, Charles Rosen und Wilfried Mellers eingeschlagen haben und der sich beim Hören der Sonate als erster anbietet. Doch was passiert, wenn diese Begrifflichkeiten und Kategorien nicht mehr anwendbar scheinen? Wenn man über die Musik, die man hört, nicht mehr mit vertrauten Worten reden kann, sondern zusätzlich zur Aufgabe, die Musik sich oder anderen 'verständlich' zu machen, auch noch diejenige, eine andere Ästhetik zu erklären, bewältigt werden muss?

Verschiedene Blicke auf eine andere Sonate Carters verdeutlichen die Problematik und weisen auch Auswege: es handelt sich um die *Sonata for Violoncello and Piano* von 1948, dem Cellisten Bernhard Greenhouse gewidmet, der sie zusammen mit Anthony Makas im Februar 1950 in der New York Times Hall uraufführte. Die positiven Reaktionen auf die Uraufführung der *Sonata for Violoncello and Piano*<sup>173</sup> konzentrieren ihr Lob vor allem auf die "metrical modulation" und Carters Zeitorganisation insgesamt; Sonatenterminologie wird völlig vermieden, auf harmonische Verhältnisse geht ebenfalls keiner der beiden uns vorliegenden Texte ein.

Die meisten Hörer werden in dieser Sonate eher keine melodisch profilierten 'Themen', sondern vermutlich verschiedene Bewegungsarten von Piano und Cello (langsame, melodiose, frei anmutende Linien des Cello und eine strenge, teilweise *staccato* phrasierte Viertelbewegung im Piano) identifizieren. Ein Einschnitt, der als Ende einer Exposition verstanden werden könnte, wird durch ein *Ritardando* und den Beginn des Cellosolos angezeigt (Takt 68). Immerhin wird die Intervallfolge des Anfangs an exponierter Stelle und *marcatissimo* wiederholt, so dass man dies vielleicht als Reprise bezeichnen könnte (Takt 100); Richard Goldman ist allerdings der Ansicht, das "first subject" sei dasjenige, welches sich auch am Schluss der ganzen Sonate 'mit vertauschten Rollen' wiederfindet<sup>174</sup>. Selbst wenn man also Merkmale der Sonatenhauptsatzform wie die Arbeit mit einem dualistischen Prinzip oder Anklänge an eine dreiteilige Bogenform in der freien Handhabung der Konzeption 'Sonate' erfüllt sieht, bildet die Anwendung dieser Begrifflichkeiten bei der Notenanalyse — und erst recht beim Hören — eine eher unbefriedigende Lösung für das Ziel, eine Vorstellung von einem Formprozess der Sonate zu entwickeln.

Es wäre auch denkbar, einen sehr freien Gebrauch von H-Dur und eine Polarität zu C-Dur im Hinblick auf die Tonhöhen und Phrasierung zu Beginn der Sonate für Cello und Klavier festzustellen; doch wird die funktionsharmonische Folie nach wenigen Takten völlig obsolet.

---

<sup>173</sup> Z. B. William BERGSMA, [Rezension über die *Sonata for Violoncello and Piano*]. In: *Music Library Association Notes* 11 (6/1954) 3, S. 434 f.; GOLDMAN 1951 (Anm. 32).

<sup>174</sup> *Ib.*, S. 88 f.

Bsp. 3: *Sonata for Violoncello and Piano*, Takt 1 bis 11

Christopher Kies dagegen kann in seiner harmonischen Studie des 1. Satzes der Sonate<sup>175</sup> zeigen, dass eine Terminologie in der Tradition der *Set Theory* dazu dienen kann, die harmonische Entwicklung als Arbeit mit dem im ersten Takt exponierten Hexachord zu verstehen und dementsprechend zu 'fassen'. Die Art der Lektüre und die Akzeptanz eines weitgehend neuen Begriffsapparates sind in der diskursiven Praxis nicht zu trennen. Eng in Relation dazu steht darüber hinaus eine Auffassung von 'Harmonik' als dem — anders als das Dur-Moll-System — von Tonhöhen begrifflich unabhängigen Ordnungsprinzip der Ton**relationen** eines Stückes, ein Gegenbegriff also nicht zu 'Melodik', sondern zu 'melischer Organisation'.

\*\*\*

Die Höranalyse der Klaviersonate geht auf harmonische Strukturen überhaupt nicht ein, die Rede von Akkorden scheint ausschließlich eine satztechnische Spezifizierung leisten zu sollen. Offensichtlich wurde aber außerdem für notwendig gehalten, das Geschehen mit vertrauter Musik in Beziehung zu setzen, nämlich einer Passage aus Mussorgskys *Gnomus*, — ein Stück, dessen 'offene', an kontrastiven Elementen reiche Form durch einen programmatischen Titel legitimiert wird. Diese Art der Relationierung findet sich in sehr vielen Texten über 'moderne' Musik wieder und erfüllt vor allem die Funktion, das 'Neue' anderen (möglichen Kommunikationspartnern) in einem positiven Kontext zu präsentieren. Voraussetzung ist dabei, dass der oder die 'Vermittelnde' von der Bekanntheit der erwähnten Relationspunkte ausgehen können muss. Dies wird aber eher der Fall sein, wenn die Auswahl dessen, was innerhalb des Diskurses an Relationselementen zu akzeptieren ist, eingeschränkt wird. Für

<sup>175</sup> Christopher R. KIES, *A Discussion of the Harmonic Organisation in the First Movement of Elliott Carter's Sonata for Violoncello and Piano in Light of Certain Developments in 19th and early 20th century music*. Brandeis Univ. 1984.

den Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' erfüllt natürlich der Kanon der 'Meisterwerke'<sup>176</sup> die Funktion der Begrenzung dessen, 'was man kennen muss'. Robert Below schreibt über Carters *Piano Sonata*:

"Its seriousness of purpose, broad emotional scope, and expert structure at all levels relate it to Beethoven, just as its thematic transformations and its dependence on a small amount of material recall both Beethoven and Liszt. Its use of virtuosity as a deliberate element and its exploration of the piano's colour resources link it to Chopin, Liszt, Ravel and Debussy."<sup>177</sup>

Charles Rosen schließt sich dieser Meinung in *The Musical Languages of Elliott Carter* 1984 teilweise an:

"Carter's Sonata has many Lisztian characteristics even though the figuration, insofar as it is traditional (and not much of it is), is derived more from Chopin's music than from anything else."

Beide Autoren führen aber noch eine weitere Vergleichsebene ein: Below tut dies vor allem in allgemeinen Feststellungen und Gruppierungen mit deutlicher Skepsis gegenüber "so-called *avant-garde* composers" (S. 282) und dem Zugeständnis "I'm not familiar with recent British piano music". Nur Aaron Coplands Sonate wird in größere Nähe zu Elliott Carters Musik gerückt und differenzierter besprochen (S. 283). Rosen dagegen leitet seinen Text über die musikalischen Sprachen Elliott Carters ein mit einer Anekdote von Eduard Steuermann, einem Schönberg-Schüler und Pianisten, der 1937 in die USA emigriert war, an der Juilliard School lehrte und 1964 in New York starb. Elliott Carter verfasste 1966 eine Würdigung Steuermanns für *The Musical Quarterly*<sup>178</sup>, in der er auf Steuermanns Aufführung von Chopin-Preludes sowie auf dessen Zusammenarbeit mit Adorno eingeht. Rosen markiert schon mit der Erwähnung des Namens 'Steuermann', sozusagen einer 'Insider-Anspielung', seine eigene Zugehörigkeit zum Zirkel der 'Spezialisten', Teil des im Kapitel B des vorliegenden Textes behandelten 'Avantgarde-Publikums'.<sup>179</sup> Dementsprechend werden außer Chopin und Liszt weitere Relationenpunkte in die Sonatenanalyse eingefügt, die sich auf 'moderne' Musik beziehen: Barber, Stravinskij, Copland, Hindemith und vor allem Boulez' *Piano Sonata No. 2*. Rosen beteiligt sich also an beiden Diskursen; diese stehen in seinem Text jedoch nicht gleichberechtigt nebeneinander. Rosen verwendet nahezu ausschließlich traditionelle Terminologie, um Konzeption und Techniken der *Piano Sonata* zu erklären. Wenn dagegen stilistische Eigenarten der Musik oder des Komponisten besonders hervorgehoben werden sollen, finden wir oft zusätzlich Referenzen auf andere zeitgenössische Komponisten eingefügt. Die einzige Ausnahme betrifft den Begriff "polytempo" (S. 11), den Rosen sensibel beobachtend für die Art der Zeitorganisation in der *Sonata for Violoncello and Piano* einführt, obwohl er außerdem ausführlich den Gebrauch von Taktstrichen und -vorzeichnungen diskutiert (S. 7 ff.).

Allgemein kann man festhalten, dass die Sprache der Diskursteilnehmer dazu tendiert, in die Wortfelder 'Zeit' und 'Bewegung' auszuweichen, wenn Spezifika Carterscher Musik beschrieben werden sollen. In der Hörmitschrift z. B. werden bevorzugt Vokabeln aus dem Wortfeld 'Bewegung' benutzt; symptomatisch ist eine Formulierung wie "abrupte Wechsel von der Akkordbewegung im moderatem Tempo zu einer schnelleren Bewegung"<sup>180</sup>, in der Adjektive, die eine Geschwindigkeit bezeichnen, zur näheren Charakterisierung dienen. Das Interesse an diesem Interpretationsaspekt ist seit den ersten Be-

<sup>176</sup> Oder wie Lydia GOEHR als Titel ihres Buches formulierte: "The Imaginary Museum of Musical Works" (DIES., *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford 1992).

<sup>177</sup> BELOW 1973 (Anm. 163), S. 283 f.

<sup>178</sup> Elliott CARTER, *Current Chronicle*: New York [Eduard Steuermann], 1966, Wec (Anm. 36), S. 248-255.

<sup>179</sup> Below steht diesem erwartungsgemäß distanziert gegenüber: "Stravinsky's solo piano works appeal only to the specialist. His only important work for piano is the Concerto for two pianos [...]" (BELOW 1973 (Anm. 163), S. 282).

<sup>180</sup> Siehe oben, S. 41, Zeile 9 f.

sprechungen von Carter-Kompositionen in namhaften Zeitschriften und Zeitungen in den fünfziger Jahren belegt. William Bergsma stellt 1950 in 'Notes' über die *Sonata for Violoncello and Piano* fest:

"[Carter] is interested mostly in a series of rhythmic 'quanta' (if we may be allowed to call them that) and their prolations [von prolatio = Erweiterung]. The rhythmic results are practical, and potentially interesting; but their artistic fulfillment may await another work."<sup>181</sup>

Der Bereich der musikalischen Zeitorganisation ist zudem mit einem reichhaltigen terminologischen Apparat ausgestattet, dessen Elemente meist nicht die engen historischen und semantischen Grenzen etwa der Sonatenform-Terminologie aufweisen. Der renommierte amerikanische Kritiker und Musikologe Richard Franko Goldman, Direktor des Peabody Instituts in Baltimore, konnte daher auf Tinctoris' Theorie von den Proportionen zurückgreifen, um eine Neuerung in Carters Musik verständlich zu machen. Goldman besprach 1951 in *The Musical Quarterly*<sup>182</sup> begeistert Carters *Sonata for Violoncello and Piano* von 1948. Darin prägte er — wahrscheinlich im persönlichen Austausch mit Elliott Carter, der in den Jahren 1946 bis 1948 ebenfalls am Peabody Conservatory arbeitete und ebenso wie Goldman Beiträge für *Modern Music* verfasste, — den Ausdruck "metrical modulation" (S. 87), ein von Goldman präzise beschriebener, geschickter Weg, eine Proportionsänderung und gleichzeitig damit Tempo- und Metrumsänderungen so zu notieren, dass die Interpreten flüssig und kontrolliert in den neuen Duktus geführt werden:

"This concept is based on the use of absolute or metronomic time in readily legible and easily playable divisions marked off by conventional bar lines; through its application the length of the basic note unit may be shortened or increased by almost any fraction. (...) Large sections are constructed on the basis of change not of tempo, but of relative note-length in proportions not easily exploited in conventional notation." (S. 87)<sup>183</sup>

'Metrische Modulation' hat sich als Element des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' fest etabliert, doch schwanken Definitionen des Terminus in ihrer Bedeutung nicht zuletzt wegen der fast lyrischen Wortwahl und geraten zuweilen sehr unklar. Ein fokussierter Blick auf diese Technik scheint daher angeraten.

---

<sup>181</sup> BERGSMA 1950 (Anm. 173).

<sup>182</sup> GOLDMAN 1951 (Anm. 32).

<sup>183</sup> Vgl. außerdem SCHWEITZER 1966 (Anm. 33), S. 52.

Bsp. 4: *Sonata for Violoncello and Piano*, Satz IV, metrische Modulation, Takt 43 bis 50

In den abgebildeten Takten scheint auf den ersten Blick die Umgruppierung in den Takten 43 und 44 Auswirkungen auf die Metrik zu haben, doch zeigt die nähere Betrachtung, dass die Betonungsordnung bis Takt 50 keinem Wandel unterliegt:

**Schema 3: Die metrische Modulation in rhythmisch-metrischer Abstraktion, *Sonata for Cello and Piano*, Takt 43 bis 50**



Die Sechzehntel im Tempo M. M. 140<sup>184</sup> sind melisch und durch den Einsatz des Legato-Bogens schon zu Sechsergruppen zusammengefasst, die im zweiten Schritt zu Siebenergruppen erweitert werden. Eine Sieben-Sechzehntel-Gruppierung im Tempo M. M. 140 dauert exakt solange wie eine Septole im Tempo M. M. 80, so dass sich im Takt 46 nicht das Tempo, sondern zunächst nur die Anweisung ändert; in dieser Hinsicht kann dieses Vorgehen mit einer enharmonischen Verwechslung während einer funktionsharmonischen Modulation verglichen werden. Mit der Sextolenbildung schließlich wird die 'wirkliche' Tempoänderung vollzogen (nämlich von Sechzehntel = M. M. 560 zu Sechzehntel = M. M. 480), obwohl das Tempo nominell konstant bleibt. Die Takte bis Takt 50 bilden dann ohne 'eigentlichen' Tempowechsel — denn eine Sextole im Tempo M. M. 80 und sechs Sechzehntel im Tempo M. M. 120 besitzen wieder die gleiche Zeitdauer (jeweils 0,75 sec) — den Übergang zur neuen Bewegung.

Die 'metrische Modulation', die mit einem temporalen Wandel Hand in Hand geht, kann als Technik der Zeitorganisation verstanden werden, die ermöglicht, kompositorische Vorstellungen von proportionaler Änderung des Tempos mit relativ hoher Präzision zu verwirklichen, und vor allem, sie den Interpreten zu vermitteln, die — selbst wenn die Anfangsanweisung nicht genau übernommen wurde — kaum anders können, als den verschleierte Tempowandel mitzuvollziehen und so die zeitpoetisch gewünschten Proportionen zu wahren.<sup>185</sup> Dies wäre im Fall des obigen Notenbeispiels mit der Anweisung 'statt 7 Sechzehntel, jetzt 6 Sechzehntel in der gleichen Zeit' (dem System von Tinctoris zufolge also  ${}^6_7 = \textit{proportio subsesquisepta}$ <sup>186</sup>) ohne die beschriebene Ein- und Überleitung und vor dem Hintergrund der maßgeblich die Interpretation der Notenschrift bestimmende Musik-Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts kaum zu leisten. Die 'metrical modulation' als notationstechnisches Ventil kompositorischer Pedanterie im 20. Jahrhundert zu betrachten, würde allerdings ignorieren, dass sie auch Symptom für eine wachsende Zuwendung zum Thema 'Zeit' ist — 'Zeit' nicht nur verstanden als universell gültige additiv und linear geordnete Abfolge von Abschnitten, sondern als Oberbegriff für kulturell und subjektiv verschiedene Formen von Verläufen, Prozessen und für Phänomene wie Gleichzeitigkeit, Geschwindigkeit und Stillstand.<sup>187</sup>

Goldman lobt allerdings vor allem die leichte Lesbarkeit der Carterschen Notationen, die Klavier-sonate eingeschlossen: "the visual presentation is the most helpful to the player" (S. 86). Dies mildert etwas die Forderung nach einem "flexible-minded performer", der akzeptieren muss, dass im gesamten ersten Satz der Klavier-sonate Taktvorzeichnungen fehlen und die Taktstriche manchmal siebzehn Sechzehntel, manchmal drei Achtel oder fünf Viertel umfassen. Auf die Taktstriche kann sich der Interpret Goldman zufolge aber ohnehin nicht verlassen, wenn er nicht Verwirrung erzeugen will. Und schließlich widerspricht sich Goldman sogar latent, wenn er einerseits feststellt, dass Carter mehr Wert auf die Notendauer statt auf den 'Puls' lege, andererseits aber die Idee der metrischen Modulation hervorhebt, mit der Carter seine Ideen von metrischer Organisation der Musik realisiert. Auch in meiner Hörmitschrift gehen die Begrifflichkeiten durcheinander, obwohl oder vielleicht gerade weil die Wortfelder 'Bewegung' und 'Zeit' so reichhaltig und vielschichtig sind: es werden "diffizile Rhythmen" im

<sup>184</sup> Alle Metronomangaben beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf eine Viertelnote; dies gilt für den gesamten Text und sämtliche Graphiken.

<sup>185</sup> Vgl. die Nebenbemerkung am Anfang von *A Mirror On Which To Dwell* (1975), in dem die perfekte Tempokontrolle durch die Eigenständigkeit der einzelnen Lieder nicht mehr gegeben ist: "The Metronome marks at the beginning of each song are approximate, but in the subsequent changes of speed the relationships must be observed as indicated." (Elliott Carter, *A Mirror on Which To Dwell*. New York: AMP 1977, S. 1).

<sup>186</sup> Johannes TINCTORIS, *Theoretical Works*. Albert Seay. Vol. IIa: *Proportionale musices*. Stuttgart 1978 (*Corpus scriptorum de musica* 22), S. 38.

<sup>187</sup> Vgl. im folgenden den Nexus 'Zeit II', S. 128.

Zusammenhang mit "Synkopierungen", "jazzige Rhythmen" und "Akzentuierungen" erwähnt. In den vorangegangenen Ausführungen finden wir darüber hinaus ebenfalls Begrifflichkeiten wie "Metrik", "zeitpoietisch" u. a., die — bislang ungeklärt — die genannten Wortfelder bereicherten.

Unter anderem mit dem Ziel, der von vielen Künstlern und Künstlerinnen im 20. Jahrhundert neu hervorgehobenen Bedeutung des zeitgestalterischen Aspektes in Musik Rechnung zu tragen, wird im folgenden das Wort 'Zeitpoiese' synonym zu 'Zeitgestaltung' — ein Begriff, der immer etwas an 'Freizeitgestaltung' erinnert — verwendet. 'Zeitpoiese' betont dagegen die Bedeutungsnuancen 'schaffen', 'verfertigen', 'erdichten' und umfasst im hier vorausgesetzten Verständnis nicht nur die kompositionstechnische Ebene des Ausdenkens und Niederschreibens von musikalischen Anweisungen (also von Noten, Tempoangaben oder ähnlichem), sondern immer auch Aspekte des Erlebens musikalischer Äußerungen in der Zeit durch jede Art von Diskursteilnehmer (auch den Komponisten, auch den Musiker).

### **Terminologischer Nexus: Zeit I — Metrum, Rhythmus, Takt, Tempo**

Im gleichen Maß, wie Literaten, Physiker und Philosophen sich mit dem 'Problem' Zeit auseinander setzten, rückten die verschiedenen Parameter musikalischer Zeitorganisation seit Beginn des 20. Jahrhunderts wieder stärker in den Blick vieler Komponisten und Komponistinnen. Außer ihren Konzeptionen und Vorstellungen vom Verhältnis von Musik und Zeit und den ästhetischen Auffassungen, die sich daran anschließen, differenzierten viele Komponisten auch die Ebenen ihrer zeitpoietischen Experimente in kompositionstechnischer Hinsicht: ihre Notation wird teilweise sehr viel ausführlicher; verschiedene Metren sind in plakativer Weise sukzessive (wie in *Le Sacre du Printemps* (1913) von Igor Stravinskij) oder simultan (wie in *Unanswered Question* (1908) von Charles Ives) gegenläufig strukturiert; das vornehmlich in Einsatzzeit, -dauer und Klangfarbe bestimmbare Schlagwerk wird — im 19. Jahrhundert eher als minderwertiges Instrumentarium angesehen<sup>188</sup> — zunehmend in Kompositionen integriert und als Orchesterinstrument emanzipiert (wie in Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* von 1936); 'neue', d. h. vielfach populäre rhythmische und metrische Modelle regen auch in Bezug auf 'moderne Musik' die zeitpoietische Phantasie an; 'Tempo' gerät als gestaltbare Größe in den Blick, wird vermehrt in den Notationen relativ zur physikalisch messbaren Uhrzeit festgelegt, und viele Künstler experimentieren mit Asynchronität und Simultaneität zeitlich verschieden organisierter Medien (wie etwa der Regisseur Sergej Eisenstein in seinem Film *Ivan Grosny* 1942-45<sup>189</sup>).

Doch andererseits scheinen Taktstriche und -vorzeichnungen im Sinne metrischer Festlegungen öfter übergangen als eingehalten zu werden; die auditive Identifikation wiederkehrender Rhythmen oder regelmäßiger Metren fällt schwer; es ist oft unklar, ob überhaupt noch in Begriffen wie 'Metrum', 'Rhythmus' oder 'Takt' geredet werden kann. Eine Äußerung wie

<sup>188</sup> Hugo RIEMANN, Große Kompositionslehre. 3 Bände. Berlin / Stuttgart 1902. 1. Buch: Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre), S. 7.

<sup>189</sup> Sergej EISENSTEIN, Das dynamische Quadrat. Köln 1988, darin besonders den Abschnitt: Die vierte Dimension im Film, S. 90-108.

"Die Musik des 20. Jh. wendet sich nicht nur von den überkommenen tonalen, sondern auch von den metrischen Ordnungsprinzipien ab. Weder der Takt noch die Periode überleben. Der Begriff M[etrum] verliert seine Bedeutung gänzlich, er wird zu einer historischen Kategorie."<sup>190</sup>

stellt ein typisches Fazit dar, das ähnlich in vielen Lexika am Ende von Abhandlungen zu Fachbegriffen zu finden ist. Neologismen wie zum Beispiel 'metrische Modulation' können die Reflexion und Definition 'alter' Begriffe im Hinblick auf Musik dieses Jahrhunderts nicht ersetzen. Dies gilt insbesondere, wenn das Thema 'Zeit' in einem Diskurs eine derart große Rolle spielt wie in dem Diskurs 'Die Musik Elliott Carters'<sup>191</sup>. Daher sollen in der vorliegenden Arbeit drei Nexūs unsere Aufmerksamkeit auf die Schnittmenge lenken, die der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' mit dem großen Diskurs 'Zeit in der Musik' bildet. Bevor der Bereich der Zeitphilosophie zur Debatte steht und in einem dritten Nexus die Bedeutung zweier Begriffe — 'Simultaneität' und 'Reversibilität' — näher zu betrachten ist, wird im folgenden zunächst die Terminologie reflektiert, die verwendet wird, um Aussagen über Formen der technischen Zeitorganisation in Musik zu treffen. Mit ihrer Hilfe ist man tatsächlich imstande, einigermaßen differenziert über nicht chronometrisch gemessene Zeit zu sprechen<sup>192</sup>, indem nämlich die Relationen musikalischer Geschehnisse untereinander (bzw. deren Qualitäten) thematisiert werden. Ein Beispiel aus Diether de la Motte's Schule der musikalischen Analyse:

"Schnelle Tanzsätze eröffnen (Allemande, Courante) und beschließen (Gigue) die Bachsche Suite und bilden den Rahmen für die Tänze langsameren Zeitmaßes wie Sarabande, Menuett usw. Dieses schnell-langsam-schnell gibt aber nur sehr äußerlich den zyklischen Gesamtplan an. Durchlaufende motorische Bewegung kann sich häufig in den Rahmen-Sätzen gegen rhythmisch-motivische Kräfte durchsetzen, während die mittleren Tänze von einem charakteristischen Rhythmus derart beherrscht sind, daß sich dieser Tanzschritt gegen aufkommende fließende Achtel immer wieder behauptet."<sup>193</sup>

Diese ungemessene Zeitform, die durch den erlebbaren musikalischen Prozess gestaltet wird, nennen wir im folgenden 'musikalische Zeit'. Der dazugehörige Gegensatz 'außermusikalische Zeit' beinhaltet sowohl die Facette 'gemessene Zeit' wie auch andere Formen ungemessener Zeit. Daraus folgt, dass die gemessene Zeit und die musikalische Zeit als prinzipiell voneinander verschiedene (nicht gegensätzliche) Zeitschichten angenommen werden.

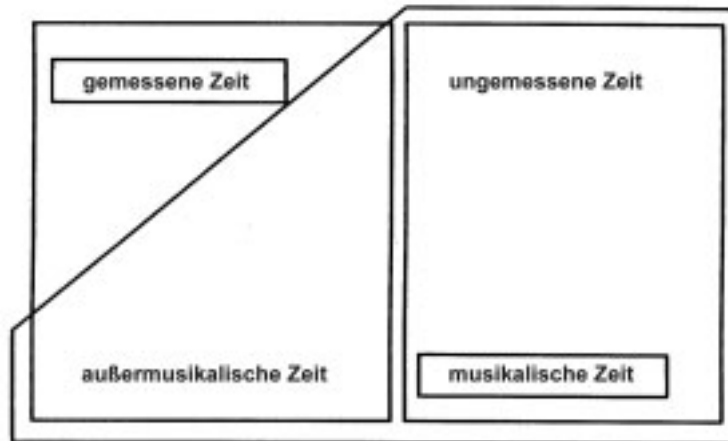
<sup>190</sup> Wilhelm SEIDEL, Artikel 'Metrum'. In: Das große Lexikon der Musik. 8 Bde. Marc Honegger/ Günther Massenkeil (Hg.). Freiburg/ Wien 1987. Bd. 5, S. 300 f.

<sup>191</sup> Vgl. Elliott CARTER, *The Rhythmic Basis of American Music*, 1955, Wec (Anm.36), S. 160-165; DERS., *The Time Dimension in Music* 1965, Wec (Anm. 36), S. 243-247; DERS., *Music and the Time Screen* 1976, Wec (Anm. 36), S. 343-365; Jonathan W. BERNARD, *The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice*. In: *Perspectives of New Music* 26 (Summer 1988) 2, S. 164-203; John F. LINK, *Long-range Polyrhythms in Elliott Carter's Music*. Diss. New York City University 1994; George Peter TINGLEY, *Metric Modulation and Elliott Carter's First String Quartet*. In: *Indiana Theory Review* 4 (1980/1981) 3, S. 3-11; Robert HURWITZ, *Elliott Carter: The Communication of Time*. In: *Changes in the Arts* 78 (11/1972), S. 10 f.; Jack David JENNY, *Elliott Carter: The Manipulation of Musical Time*. Diss. Columbus State Univ./The Ohio State Univ. 1979; Glenn GASS, *Elliott Carter's '2nd String Quartet': Aspects of Time and Rhythm*. In: *Indiana Theory Review* 4 (1980/1981) 3, S. 12-23; David SCHIFF, *Musical time in Elliott Carter's 'Night fantasies'*. In: *Elliott Carter Festival, Spring 1983*. Arnold Schönberg Institute [Los Angeles, CA] 1983; Daniel GOODFREY, *A Unique Vision of Musical Time — Carter's String Quartet No. 3*. In: *Sonus* VIII/1 (Fall 1987), S. 40-59; Richard Dean CORBETT, *Simultaneity in Twentieth-Century Music and 'Time-Streams for String Quartet' [music composition]*. Diss. Ann Arbor/ Univ. of Northern Colorado 1987.

<sup>192</sup> Vgl. zur ausführlichen Unterscheidung von gemessener und ungemessener Zeit den Nexus 'Zeit II', S. 128.

<sup>193</sup> Diether DE LA MOTTE, *Musikalische Analyse*. Kassel 4 1981. S. 73.

#### Schema 4: Zeitschichten



Als die musikalische Zeit beschreibenden Größen werden 'Rhythmus' und 'Metrum' begriffen aufgrund ihrer aufeinander bezogenen zeitlichen Relativität im Rahmen der Musik, die bereits Charisius formulierte:

"nihil est enim inter rythmon et metron nisi quod rythmos est metrum fluens, metron autem sit rythmos clausus."<sup>194</sup>

Es besteht nämlich kein Unterschied zwischen Rhythmus und Metrum, wenn nicht der, dass Rhythmus verfließendes Metrum ist, das Metrum aber sei als kontrollierter Rhythmus zu begreifen.

Rhythmus als eine Folge von Dauern beinhaltet Charisius zufolge in seinem Verlauf automatisch eine metrische Organisation, er existiert quasi nur, um Metrum zu manifestieren; eben diese Dimension des Geordneten in einer trotz Charisius' Prämisse als völlig unregelmäßig und willkürlich vorstellbaren Dauernfolge aber, die keine andere eigentümliche 'Ausdrucksform' als eben 'das Ordnen, Binden, Fassen' hat, nennt man Metrum.<sup>195</sup>

Ein Metrum existiert demnach im Gegensatz zum Rhythmus **prinzipiell** in Abhängigkeit von anderen Parametern und ist ohne sie nicht denkbar. Metrum kann demnach nicht isoliert werden, da es durch kein eigenes Zeichen festgelegt wird<sup>196</sup> (die Darstellung von Betonungshebung und -senkung (v — -) benutzt Akzentzeichen; eine Akzentuierung ist jedoch wie eine Taktvorgabe nicht notwendig identisch mit dem Metrum; vielfach dienen Akzentzeichen dazu, um 'irreguläre' Betonungen, d. h. Betonungen gegen ein Metrum anzuweisen).

<sup>194</sup> Flavius Sosipater CHARISIUS, *Artis Grammaticae*. Karl Barwick (Hg.). [Berlin] 1964. S. 377; 'clausus' wird von Curt SACHS (*Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York 1953, S. 13.) mit 'bonded' übersetzt; beide Wörter haben keine unproblematischen Synonyme im Deutschen, sprechen aber jeweils die Bedeutungsfelder 'schließen, versperren' an. Es scheint darum zu gehen, daß eine *res clausa* unter einer bestimmten Verfügungsgewalt steht: entweder einer fremden — so daß die Bedeutungsnuance 'unzugänglich' hinzukommt — oder der eigenen — die eine Sache zu etwas Kontrollierbarem macht.

<sup>195</sup> Vgl. die differenzierten und sehr konsistenten Ausführungen von Jonathan D. KRAMER (*The Time of Music*. New York 1988), der ebenso die Notwendigkeit sieht, Metrum und Rhythmus begrifflich streng zu trennen, obwohl diese beiden Organisationsebenen quasi nur in gegenseitiger Abhängigkeit existieren: "Rhythm and meter are, therefore, interdependent but conceptually distinct musical structures." (S. 82).

<sup>196</sup> Vgl. als historische Einschränkung die Aussagen zu 'Takt' im folgenden.

Unsere Wahrnehmung allerdings 'informiert' uns über die Existenz von Metren, und wir wissen — vielleicht sogar trotz auditivem Eindruck —, dass Metrum von vielen Komponisten als Ebene musikalischer Organisation aufgefasst wird. Daher sollte man Metrum als eigenständige theoretische Größe fassen, und man kann diese Größe folgendermaßen definieren:

***Metrum kann verstanden werden als die Organisation von Betonungen auf der Grundlage sukzessiver, meist gleicher relativer Zeiteile, die einem im voraus berechenbaren (tendenziell arithmetischen) Ordnungsprinzip unterliegen.***

Wiederholung und Hierarchisierung zu koordinieren und zu legitimieren, d. h. sie durch Berechenbarkeit zu etwas Erwartbarem und Vertrauten zu machen, sind Funktionen, die das Metrum übernehmen kann. Die Dauer einer metrischen Einheit, die Periode im physikalischen Sinn, ist dabei aufgrund der Abhängigkeit vom Rhythmus genauso relativ wie die einer rhythmischen Einheit.

***Als 'Rhythmus' wird die Organisation meist ungleicher, aufeinander folgender und hierarchisch gleichgeordneter Zeiteile bezeichnet, die einem unberechenbaren, d. h. nicht zuverlässig zu prognostizierenden Ordnungsprinzip (mathematisch gesehen einem chaotischen Prinzip) unterliegen.***

Ihre Dauern sind grundsätzlich relativ; in unserer Notenschrift ist die Auswahl der unendlich vielen möglichen Dauern eingeschränkt durch die Bedingung, dass sie in proportionalen Verhältnissen zueinander stehen müssen, diese Bedingung ermöglicht aber keine zuverlässige Prognose darüber, ob der nächste Ton ein Quintolenachtel oder eine Halbe ist. Selbstverständlich kann ein Rhythmus auch aus einer Anzahl gleichlanger Dauern bestehen; dies stellt jedoch einen rhythmischen Sonderfall dar. Wichtig für die Abgrenzung zum Metrum ist die **Möglichkeit** im Rhythmus, Zeiteile **von unberechenbarer Dauer** organisieren zu können, während die Ordnungsebene Metrum die Funktion hat, Regelmäßigkeit, Gleichheit und Zuverlässigkeit zu erzeugen, deren Störung z. B. durch eine Synkope, einen Akzent, eine Pause oder einen Metrumswechsel ein besonderes Ereignis ist.

In Definitionsversuchen vermischt man häufig Rhythmus und Metrum in dem Bestreben zu zeigen, dass bestimmte Rhythmen identisch mit bestimmten Metren seien. Tatsächlich kann ein Rhythmus ein Metrum implizieren, dies geschieht jedoch nicht notwendigerweise. Das Idealziel, die Begriffsgeschichte und sämtliche Phänomene in Einklang zu bringen und in einer allgemeingültigen Formel zu erfassen, die fehlende Differenzierung zwischen einer theoretischen (d. h. der Beschreibung dienenden Sprache) und den Phänomenen, die sich u. a. in Notenschrift und Sprache präsentieren, bilden die Cruces vieler Definitionen und schränken die Verwendbarkeit des zunächst sehr differenziert erscheinenden musikwissenschaftlichen Begriffsapparates für die musikalische Zeitorganisation stark ein. Besonders deutlich wird dies bei Überlegungen zum Begriff 'Takt':

"Ich sprach von Akzentzeiten und meinte damit den Anfang der zweiten Takthälfte, also das 4. Achtel von T. 17, 18 und 19. Hier wie ebenso in der 1. Hälfte der Sechzehntel-Fläche (T. 9-13) empfindet man die 2. Takthälfte als Taktbeginn. Zwar nicht als Takt-Schwerpunkt, jedoch zielt in diesem Satz auch bei eindeutiger Volltaktigkeit — wie in der 1. Periode — die 1. Takthälfte häufig auf das 4. Achtel hin, wie es vor allem in Takt 3 oder 7 deutlich ist. Stellen wir uns die beiden Abschnitte ab T. 9 und ab T. 17 halbtaktig verschoben notiert vor, so erhalten wir genau dasselbe Bild: Volltaktiger Beginn, auf das 4. Achtel als Taktschwerpunkt hinzielend."<sup>197</sup>

<sup>197</sup> Diether de la Motte, *Musikalische Analyse* (Anm. 193), S. 51.

Diether de la Motte redet in seiner Teilanalyse einer Klaviersonate von Ludwig van Beethoven von 'Takt', wenn metrische Qualitäten beschrieben werden sollen. Taktstriche und Taktvorzeichnung bilden für einen großen Teil der musikwissenschaftlich behandelten Musik die Schriftzeichen für Metrum,<sup>198</sup> ebenso wie ein Notenfähnchen ein Zeichen für die rhythmische Qualität einer Note darstellt; die Beschreibungssprache für Rhythmus und Metrum wird also weitgehend aus der sprachlichen Abbildung der Notenschrift, also qua Verdoppelung gewonnen. So ist es nicht verwunderlich, dass 'Takt' und 'Metrum' oft als identisch betrachtet werden. Dies kann jedoch in einem Definitionsversuch nicht als selbstverständlich hingenommen werden, zumal sich auch im angeführten Beispielzitat die Problematik der hier fehlenden Begriffsdifferenzierung andeutet, obwohl es sich bei der analysierten Klaviersonate (op. 10/2, 2. Satz) um Musik handelt, an der sich die musikwissenschaftliche Terminologie gebildet hat.

Eine auch in dieser Arbeit verwendbare begriffliche Fassung von 'Takt' soll daher die möglichen Bedeutungsebenen auf eine reduzieren, die die Begriffe 'Metrum' und 'Rhythmus' nicht beinhaltet und die auch historisch gesehen seit seiner Einführung dem 'Takt' weitgehend vorbehalten war:

***Takt wird verstanden als die Einheit in der Notenschrift, die eine vorbezeichnete Anzahl von Notenwerten durch sogenannte 'Taktstriche' zusammenfasst; Takt besitzt damit primär gruppierende Funktion.***

Die Gruppierung muss aber wie gesagt nicht metrischer Art sein, sie kann die Phrasierung oder auch nur den Satz — d. h. die zeitliche Ordnung der Einsätze — meinen; in letzterem Fall könnte eine Taktorganisation ausschließlich Zeitpunkte markieren, an denen alle Musiker an einer bestimmten Stelle ihrer Stimme angelangt sein sollten. Takt schafft außerdem eine überprüfbare Größe im Reden über zunächst als neutral gedachte Schnittstellen eines Stückes. Ob diesen weitere Bedeutung zukommt, kann erst jeweils die genaue Analyse zeigen.

Diese Definitionen zugrundeliegend wird nur auf Rhythmus und Metrum zurückgegriffen, um die musikalische Zeit zu beschreiben und somit Aussagen über die chronometrischen Proportionen einer Komposition zu treffen. Vor dieser Folie könnte man versuchen, weitere Zeitformen zu benennen, die bei der Wahrnehmung von Musik eine Rolle spielen können, sowie die Bedingungen untersuchen, unter denen Diskrepanzen zwischen verschiedenen Zeitformen (z. B. zwischen 'mathematischer' und 'psychologischer' Zeit, wie sie für Musik Elliott Carters behauptet wird) wahrgenommen werden.

Um beschreiben und verstehen zu können, in welchem theoretischen Verhältnis diese Definitionen und ästhetische Wahrnehmung stehen, scheint es notwendig, eine weitere musikalische Größe zur Bewältigung dieses Schnittpunktes einzuführen. Dazu beziehe ich mich auf Überlegungen Jan Mukařovskýs, der zwischen dem *Artefakt* und dem *ästhetischen Objekt* unterscheidet.<sup>199</sup> Als Artefakt bezeichnet Mukařovský den "›materiellen‹ Kunstgegenstand". Doch

<sup>198</sup> Nicht nur für Metrum. Wenn von 'achtaktiger Periode' o. ä. gesprochen wird, sind damit zudem ungefähre Vorstellungen von der melischen und harmonischen Konstitution verbunden, vielleicht sogar von einer zeitlichen Dauer. Dies resultiert jedoch ebenso wie im Fall der gemessenen Zeit aus unseren Erfahrungen mit so bezeichneter Musik und stellt daher durchaus keine notwendige Verbindung dar, aber eine, die in der Musikwissenschaft als konsensfähig angesehen wird.

<sup>199</sup> Jan Mukařovský, Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt 1970 [Prag 1966], S. 74; S. 106. Wenn auch der 'Artefakt'-Begriff Ähnlichkeiten zu dem Theodor W. Adornos aufweist, unterscheiden sich die jeweiligen Gegenbegriffe 'ästhetisches Objekt' und 'Kunstwerk' doch erheblich — Adorno behauptet die Identität eines jeden Kunstwerks mit sich selbst, während nach Mukařovský viele verschiedene ästhetische Objekte durch die Wahrnehmung eines Artefaktes gebildet werden können (vgl. Theodor W. ADORNO, Ästhetische Theorie. Gretel ADORNO/Rolf TIEDEMANN (Hg. posthum) Frankfurt/M. 1992 [1973], S. 14 f.).

nicht dieses versteht der tschechische Formalist als "unmittelbaren Gegenstand der aktuellen ästhetischen Bewertung", "sondern das 'ästhetische Objekt', das dessen Reflex und Korrelat im Bewusstsein des Betrachters darstellt" (S. 105 f.) und so Veränderungen unterworfen ist. Das bedeutet einerseits, Äußerungen über Kunst sind demnach also **in jedem Fall** Äußerungen über ästhetische Objekte, andererseits stellt eine Betrachtung und Untersuchung ästhetischer Objekte auch immer den Rezipienten sehr stark in den Vordergrund, der die wesentliche Konstituierung dieser Art von 'Aussagen' leistet.

Dem 'Artefakt', dem "materiellen künstlerischen Gebilde" haftet nur vordergründig der Nimbus des zeitlos Gültigen an, wenn Mukařovský in ihm thesenhaft den zwar nur "potentiellen", aber "objektiven ästhetischen Wert" vermutet (S. 106). Auch das Artefakt ist wechselhaften Prozessen unterworfen, wie jeder Philologe oder Restaurator weiß. Für die vorliegende Arbeit wird dieser Begriff im Sinne des Materialen, als Resultat eines Kunstprozesses übernommen, doch werden Artefakte wie ästhetische Objekte als Elemente der Kommunikation, d. h. als dem Kunstdiskurs zugeordnete 'Aussagen' verstanden. Hinreichende Bedingung für ein Artefakt ist nicht seine Materialität, auch nicht nur seine Künstlichkeit (auch eine Teetasse erfüllt diese Bedingungen), sondern seine Zuordnung zum Kunstdiskurs, die der Veränderung unterworfen sein kann: der Hut von Joseph Beuys wird erst in dem Moment zum 'Artefakt', in dem er als solches platziert wird. Schon diese 'Aktion' konstituiert eine Aussage im Kunstdiskurs und eröffnet die Möglichkeit der Bildung ästhetischer Objekte<sup>200</sup>. Dass das Artefakt auch ästhetische Objekte provoziert, wird nicht als theoretische Notwendigkeit formuliert, pragmatisch gesehen stehen die Begriffe aber in einem emergenten Verhältnis.

Bezogen auf Musik wird außerdem das Artefakt, dessen Elemente als "Leiter der durch die außerästhetischen Werte verkörperten Energien" in Erscheinung treten (S. 103), als eine **konkrete technische Organisation der musikalischen Zeit** verstanden. Alle vermeintlichen Aussagen über das Artefakt werden als ästhetische Objekte betrachtet, die sich der Erfahrung nach viel veränderlicher und vielfältiger darstellen als das Artefakt und sogar unter Umständen von demselben Artefakt ausgehend völlig konträr sein können.<sup>201</sup>

Das musikalische Tempo übernimmt dabei die Funktion eines Bindeglieds zwischen den als Artefakt mehr oder weniger genauen (in unserer Kultur meist schriftlichen oder durch technische Medien realisierten) Fixierungen einer Zeitgestaltung einerseits und der Konstitution ästhetischer Objekte in der Zeit, bzw. als Zeitgestaltung andererseits. **Tempo bestimmt das Verhältnis zwischen der musikalischen Zeit und einer Form außermusikalischer Zeit.** Tempo steht einerseits in Beziehung zu einer rhythmischen Einheit (es steht ausschließlich in Relation zu Rhythmus, d. h. Tempo ist keine musikimmanent bestimmte Größe) und andererseits zu der Zeitform, die der Wahrnehmung zugrunde liegt<sup>202</sup>. Das Verhältnis kann beschrieben werden z. B. durch Metronomangaben (als Relation zur gemessenen Zeit) oder durch Tempoangaben wie 'allegro' oder 'andante' (als Verhältnissetzung zu anderen Arten außermusikalischer Zeit wie z. B. Herzschlag oder Gehschritt). **Tempo ist also eine grundsätzlich relationale Größe, die mit**

<sup>200</sup> Die 'Plazierung' hat auch irgendwann in der Vorstellung des Künstlers für diesen selbst stattgefunden in dem Moment, in dem der Hut die Bildung eines ästhetischen Objektes im Bewußtsein des Betrachters anregte!

<sup>201</sup> Vom Begriffspaar 'Werk / Interpretation' unterscheidet sich diese Auffassung nicht nur dadurch, daß an eine andere, nämlich die formalistisch-strukturalistische Theorietradition angeknüpft wird. Vermieden wird vor allem die Implikation, daß der Begriff eines identischen Kunstwerks die Konsequenz nahelegen würde, eine und nur eine adäquate im Rahmen einer Gemeinschaft von wenigen Verständigen einvernehmlich legitimierte Interpretation dieses Werks anzustreben.

<sup>202</sup> Ernest ANSERMET nennt in 'Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein' (Mainz / München 1991 [München 1965]) als möglicherweise anthropologisch grundlegenden Relationspunkt das *Tempo giusto*, das existenzielle Tempo, das zwischen 60 und 80 Schlägen pro Minute schwankt (S. 133 f.).

Ernest Ansermet *als hinreichende Bedingung für die Wahrnehmung von Musik verstanden wird*. Ansermet bezeichnet in 'Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein' das, was im vorliegenden Text 'musikalische Bewegung' genannt würde, als "Kadenz"<sup>203</sup>, als ein "Energie-'Moment'" (S. 33):

"[Eine Kadenz] setzt automatisch ein zeitliches Maß durch einen Bezug der Zeitdauerwerte: Dieser Bezug, diese Kadenz, verleiht dem melodischen Weg **automatisch** diese kinetische Eigenschaft, die man sein Tempo nennt." (S. 109) (m. H.)

Mit Tempo beschreiben wir nicht nur in der Musik die Verhältnisse verschiedener Zeitformen, daher bereitet die genaue Definition dieses Terminus häufig solche Schwierigkeiten. Darüber hinaus unterliegt diese Größe zum Beispiel in einer Aufführungssituation, wie sie häufig vorkommt, wie auch andere musikalische Größen unter Umständen gravierenden Modifikationen, ganz zu schweigen von der Möglichkeit, dass mehrere Tempi gleichzeitig die Wahrnehmung bestimmen können — ob geplant oder ungeplant. Allein wenn ein Artefakt durch eine Aufführung mit Dirigent und Orchester z. B. kommunikativ geregelt zum Ausgangspunkt ästhetischer Objekte wird, bestimmen mindestens drei Modifikationen die Vermittlung. Beispielhaft sind im folgenden die Veränderungen der Größe 'Tempo' in einer Aufführungssituation als kybernetisches System mit einem rückgekoppelten Regelkreis schematisiert. Auf die übergreifende Wissenschaftsdisziplin Kybernetik wird an dieser Stelle rekuriert, da ihre Ansätze sich als besonders hilfreich erwiesen haben, wenn es darum ging, komplexe, wechselwirksam veränderliche Zusammenhänge modellhaft darzustellen<sup>204</sup>:

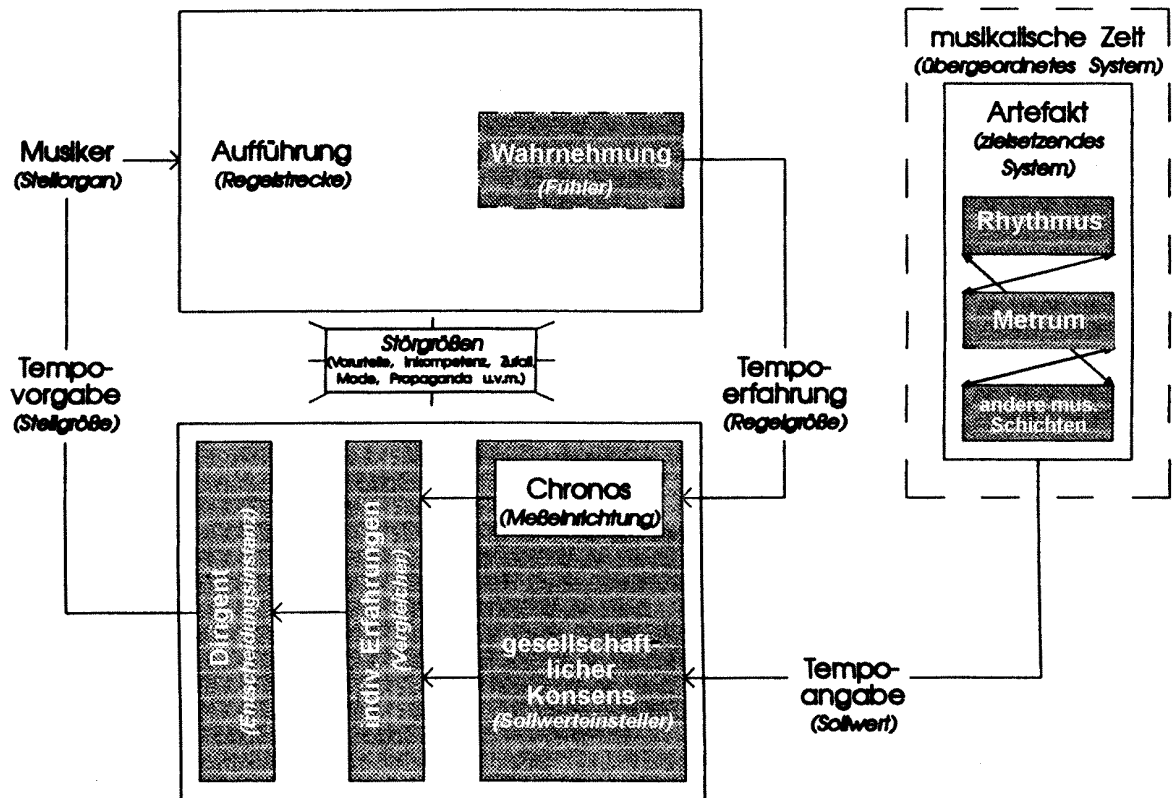
---

<sup>203</sup> Der Begriff 'Kadenz' ruft leider die falschen Assoziationen auf. Ansermet, Gegner dodekaphoner Kompositionstechniken und Verfechter der Tonalität als natürlichem System, redet hier über **Kinetik** in der Musik und stellt dazu m. E. sehr fruchtbare Überlegungen an. Er verallgemeinert allerdings dazu den vorbelasteten Begriff 'Kadenz' zu einer Beschreibungskategorie für 'zielgerichtete Bewegung', um sie auf rhythmisch-metrische und melodische Verhältnisse gleichermaßen anwenden zu können.

<sup>204</sup> Vgl. zu den kursiv gesetzten kybernetischen Termini im einzelnen: Georg KLAUS, Wörterbuch der Kybernetik. 2 Bde. Frankfurt/M. 1969 [1967].



Schema 5: Tempo im Verhältnis zur musikalischen Zeit



Der **Sollwert** der im Artefakt (= einer möglichen Konkretisierung musikalischer Zeit) mehr oder weniger genau fixierten **Tempoangabe** wird durch verschiedene regelnde Faktoren beeinflusst, die sich in diesem Fall vom Allgemeinen zum Individuellen steigern. Als andere oder weitere *vergleichende Instanzen* wären hier auch aufführungspraktische Forschung oder Abstimmung mit dem Konzertmeister / der Konzertmeisterin denkbar. Ergebnis dieser Regelungen ist die *Stellgröße*, die **Tempovorgabe** der *Entscheidungsinstanz*, hier: des Dirigenten. Die neugewonnenen **Tempoerfahrungen** werden von allen Beteiligten wiederum in neue *Einstellungen* eingebracht. Die graphische Durchlässigkeit des *übergeordneten Systems* der **musikalischen Zeit** symbolisiert die Wechselwirkungen, die auch zwischen der Artefakt-Produktion und der Verarbeitung der Größe 'Tempo' bestehen. Die Konstitution ästhetischer Objekte wird von allen Instanzen des Kreises vorgenommen, d. h. es gibt relativ viele ästhetische Objekte und (hier!) nur ein Artefakt. **Tempoangabe** und **Tempoerfahrung** können in diesem Regelkreis sehr unterschiedlich sein, da der Zuhörer das wahrgenommene Tempo der Musik natürlich viel freier in Bezug zu seinen eigenen (in unserer Kultur häufig durch die Uhrzeit ausgedrückten) Zeitvorstellungen bringen kann als der Musiker. Hier wird überdeutlich, dass das häufig anzutreffende Verfahren, die musikalische Zeit zum alleinigen Untersuchungsgegenstand der Interpretationen von Musik zu machen, eine ganze Reihe anderer Zeitformen vernachlässigt, die unter Umständen sogar eine größere Rolle beim Verstehen von Musik spielen.

\*\*\*

Das Zeiterleben hängt eng mit der Menge gleichzeitig verarbeiteter Informationen zusammen. Carters Klaviersonate Noten lesend zu hören, würde eine andere Art der Beschreibung nahe legen. Zum Beispiel würde man sich vielleicht (etwas verwirrt) daran aufhalten, dass der erste Satz der Sonate völlig ohne Taktvorzeichnungen notiert ist. Dies kommt in der Hörmitschrift natürlich nicht zur

Sprache. Dort wird eher implizit davon ausgegangen, dass zumindest zeitweise eine metrische Organisationsebene existiert, gegen die man durch "Synkopierungen" wieder verstoßen kann. Insgesamt ist aber von Rhythmik und Metrik nur wenig die Rede, stattdessen finden wir viele Worte für die in Nexus 'Zeit I'<sup>205</sup> als 'ungemessen' eingeführte Zeitschicht. Wenn allerdings doch von "Rhythmen" gesprochen wird, dann im Zusammenhang mit Jazz. Diese Assoziation wird von Carter unterstützt: in einer BBC-Produktion von Alan Benson<sup>206</sup> wie auch in einem Interview mit Leighton Kerner<sup>207</sup> erzählt Carter von seiner Begeisterung für das Klavierspiel von Art Tatum bzw. Fats Waller und für den Jazz im New York der dreißiger und vierziger Jahre. Natürlich: dort finden wir ebenfalls die synkopierten Rhythmen, komplizierte metrische Verteilungen und Akzente, die zusätzliche Zeitpunkte irregulär markieren. Dieser Komplex zeitpoetischer Merkmale wird in der Hörmitschrift mit dem Etikett 'Jazz' bedacht, und die meisten potentiellen Kommunikationspartner können die Anspielung ohne weitere Erklärungen 'verorten' und als Aussage über die Musik akzeptieren, obwohl der Verweis relativ unspezifisch auf ein sehr großes und durchaus disparat erscheinendes Feld von Musikkultur verweist. Hier können wir erneut das Einhalten diskursökonomischer Regeln beobachten: bestimmte Elemente werden eingebunden, das Kommunizieren dieser Relation wird aber sozusagen abgekürzt, indem nur grob mit einem 'Schlagwort' auf diese Zusammenhänge verwiesen wird. Diese 'Strategie begrifflicher Unschärfe' kann wissenschaftlichen Zielen wie Präzision und Überprüfbarkeit entgegenwirken, die Unschärfe dient aber wiederum der diskursiven Übersicht, nimmt nicht soviel Zeit in Anspruch und ermöglicht — ähnlich wie das Verfahren, auf andere Komponisten zu verweisen — eher den Anschluss an andere Diskurse. Letztere Funktion kann vor allem deswegen erfüllt werden, weil der Gebrauch solch allgemeiner Begriffe wie 'Jazz' oder — wie wir im folgenden näher beobachten werden — 'amerikanischer Musik' häufig den Eindruck vermittelt, dass eine Aussage nachvollziehbar, dass sie konsensfähig sei. Problematisch bleibt, dass das begrifflich unscharfe Verweisen nicht selten zu variantenreichen Wiederholungen führt und neue Relationen oder Präzisionen diskursökonomisch unvernünftig scheinen. Rar sind zum Beispiel Verweise in der Literatur darauf, dass auch Aaron Copland sowie Conlon Nancarrow zu etwa gleicher Zeit wie Elliott Carter mit 'jazzig' organisierten Rhythmen und Metren arbeiteten. Nancarrows Klaviermusik für elektrisches Klavier in einen Zusammenhang mit einer Sonate für den Konzertsaal zu bringen oder Coplands Sonate nicht unter dem Gesichtspunkt 'Sonate', sondern dem Aspekt 'Rhythmik-Metrik' mit Carters *Piano Sonata* zu vergleichen, mag nicht im Evidenzbereich liegen, würde den Leser vielleicht mit unbekanntem, erklärungsbedürftigen Namen und Begriffen belasten oder erscheint langweilig, weil die Musik bereits unter einem anderen Aspekt besprochen wurde o. ä., und kommt jedenfalls selten vor. Immerhin verweist Carter in 'The Rhythmic Basis of American Music', einem Artikel für *The Score*, auf die Experimente Conlon Nancarrows und Charles Ives' auf dem Gebiet der synchronen Polymetrik<sup>208</sup>, Rosen gesteht sein Amusement über einige Takte in Carters Sonate, die in an "Copland's cowboy style" gemahnen<sup>209</sup>, und Mellers stellt Verbindungen zu den "displacements of jazz improvisation"<sup>210</sup> fest. Diese Bemerkungen stützen die Verbindung des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' mit dem Bereich 'populärer Musik', wie es bereits die Erwähnung des Jazz vorbereitete. Die Verweise sind allerdings sehr knapp und allgemein, im folgenden soll versucht werden, diese Diskursgrenze durch die Untersuchung einer kleinen Schnittmenge idealerweise etwas weiter zu öffnen.

---

<sup>205</sup> Vgl. oben, S. 58.

<sup>206</sup> BENSON, Portrait of Elliott Carter (Anm. 154).

<sup>207</sup> KERNER 1980 (Anm. 38), S. 42.

<sup>208</sup> Elliott CARTER, The Rhythmic Basis of American Music, 1955, Wec (Anm. 36), S. 160-165.

<sup>209</sup> ROSEN, Musical Languages (Anm. 54), S. 10.

<sup>210</sup> MELLERS, CD-Beiheft zu *American Piano Sonatas* (Anm. 126), S. 9.

Eine sowohl in Carters (z. B. Takt 196-204 im 2. Satz) wie Coplands (z. B. Takt 118 ff.) Klavier-sonate wie bei Aufnahmen von Art Tatum (*Willow Weep for Me, Elegy*) ohrenfällige Technik ist das wörtliche Wiederholen einer kurzen aus wenigen Tönen oder Akkorden bestehenden Phrase — ein stagnierendes Element in jedem der Stücke. In der europäischen Tradition kennt man solche Stilmittel aus Bartóks Klaviermusik oder Stravinskis Kompositionen. In Carters Sonate wird diese Technik in eine streng beginnende vierstimmige Fuge eingebettet mit einem komplizierten ametrischen Thema in realer Beantwortung; der gesamte Kontrapunkt setzt sich aus Thementeilen zusammen, die dem Hörer immer wieder Themeneinsätze vorgaukeln, wo keine sind.

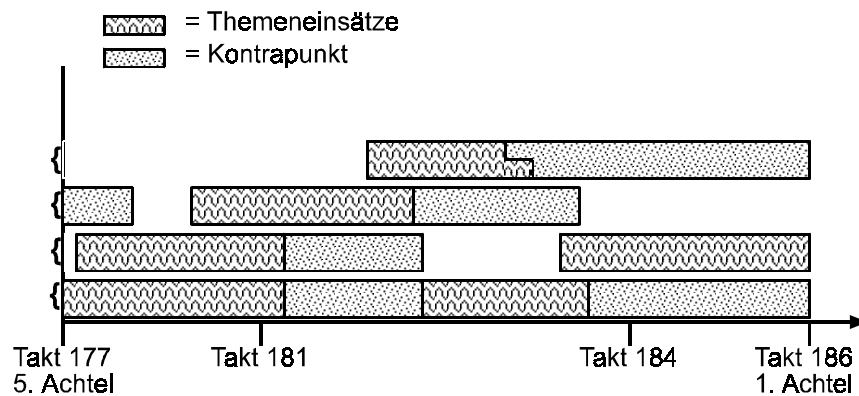


Bsp. 5: *Piano Sonata*, reale Beantwortung des Fugenthemas im Allegro giusto, 2. Satz, Takt 112 bis 116, linke Hand

Nachdem die erste Fugen-Durchführung etwa 65 Takte (2. Satz, Takt 102-169) mit Themeneinsätzen in den Takten 103, 112, 134 und 149 in Anspruch nimmt, verweisen erneut Quintsprünge auf Themeneinsätze, denen dann tatsächlich eine reguläre Fugen-Durchführung in Engführung folgt (Takt 177-186). Die Dichte der Einsätze verstärkt den synkopischen Charakter des Themas (das doch ametrisch organisiert ist) und verleiht der Fuge eine an Jazzpiano-Techniken erinnernde Kinetik.

**Schema 6: *Piano Sonata*, 2. Satz, Themenschichtung in der Fuge, Takt 177 bis 186**

(hier und in anderen ähnlichen Darstellungen steht jeder Block in der Reihe eines Instruments in Position und Größe für Zeitpunkt und Länge des Einsatzes)



Beide Eindrücke erhalten durch die Akzentuierung bestimmter, immer gleicher Motivpartikel und Akkorde fortwährend neue Nahrung (Takt 190 ff.).



Bsp. 6: *Piano Sonata*, 2. Satz, Takt 190 bis 193



Bsp. 7: *Piano Sonata*, 2. Satz, Takt 202 bis 205

Diese Wiederholungen (vgl. auch Takt 197-199 und 206-208) mögen zur Assoziation der hakenden Schallplatte (Hörmitschrift, S. 41, Zeile 46 f.) geführt haben. Die Trivialität dieser Metapher korrespondiert mit der harten, simpel erscheinenden Repetitivität des musikalischen Duktus an diesen Stellen.

Mit dem Jazzklavierstil Herbie Hancocks in den sechziger Jahren hat Carters Sonate das Spiel mit Metrik oder Polymetrik gemeinsam: die Diskussion nach einem Vortrag von Keith Waters während des Kongresses der *Society of Music Theory* 1995 in New York<sup>211</sup> erbrachte, dass die *rhythm section*, die ein Solo von Herbie Hancock begleitet, vor allem die Funktion haben könnte, ein Feld von Möglichkeiten für die metrisch flexible Gestaltung des Solos zu schaffen, indem kaum ein Beat mehr Akzent erfährt als ein anderer. Hancock kann so in seinem Solo relativ frei metrische Veränderungen (Modulationen!) vornehmen, ohne dass zu stark gegenläufige Metren das Solo oder die Grundmotorik verunklaren. Eine mehrschichtige Organisation der Metrik ist in fast allen *Studien für Player-Piano* Nancarrow's<sup>212</sup>, in vielen Stücken von Charles Ives (plakativ in *Unanswered Question*, aber auch in *Symphony No. 4*) und ansatzweise in Coplands Musik (*Piano Sonata* (1939-41), *Vivace*, Takt 89-99) zu beobachten. In einer Aufnahme von *Elegy*<sup>213</sup> spielt Tatum On- und Off-Beat quasi gleichberechtigt und zeitweise wie zwei eigenständige Metren, die das Mitvollziehen des vorher etablierten Tempos und eines einheitlichen Metrums nicht mehr erlauben. Beim Hören entsteht so der Eindruck einer ganzen Reihe nicht kohärenter Einsätze, ein typischer Effekt des Ragtime-Spielens, der außerdem manchmal die Assoziation 'Westernklavier' auslöst und so die entsprechenden Stücke (besonders die Massenet-Bearbeitung Tatums und die Nancarrow-Studie) mit der spezifisch amerikanischen Tradition der Klaviermusik verbindet.

### Historisch-kultureller Nexus: Zur Soziologie des Klaviers

Das Klavier hat auch oder vielleicht besonders in Amerika eine bedeutende Tradition als Solo- und Virtuoseninstrument; die Schulung im Klavierspiel wurde als wichtiger Teil der europäisch geprägten Allgemeinbildung übernommen, als Teil einer angesehenen bürgerlichen weißen Kultur besonders gepflegt und zudem von sozial eher benachteiligten Gruppen als relativ leicht erreichbares Element der privilegierten Kultur oft adaptiert. Ein Klavier erfüllte nicht nur

<sup>211</sup> Keith WATERS (University of Colorado/Boulder), *Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock*. Paper, gehalten am 5.11.1995 anlässlich der 18. Jahrestagung der Society of Music Theory, New York, Grand Hyatt Hotel, 1995.

<sup>212</sup> Vgl. Philip CARLSEN, *The Player-Piano Music of Conlon Nancarrow: An Analysis of Selected Studies*. New York 1988 (Institut of Studies in American Music Monographs no. 26).

<sup>213</sup> Freie Interpretation von Jules Massenets *Elégie* aus den Jahren 1953-55. auf: THE BEST OF ART TATUM. Norman Granz (Prod.). Berkeley, CA: Pablo Rec. 1983/1987.

in sozial minderbemittelten Gruppen und nicht nur in Amerika die vorteilhafte Doppelfunktion des vornehmen Möbelstücks und des Schlüssels zur Teilhabe an 'Bildung' und 'Kunst', den traditionellen Attributen des Großbürgertums. Pierre Bourdieu stellt für die fünfziger bis siebziger Jahre in Frankreich fest:

"Ihren unnachahmlichen Charakter verdanken die bürgerliche Kultur wie das bürgerliche Verhältnis zur Kultur dem Umstand, daß sie [...] jenseits des Diskurses, durch frühzeitiges Eingebundensein in eine Welt von *gebildeten Menschen, Bildungspraktiken und Bildungsobjekten* gleichermaßen erworben werden. Wer in einer Familie aufwächst, in der z. B. Musik nicht nur per Radio oder Stereogerät gehört, sondern auch praktiziert wird — die 'musizierende Mutter' aus den bürgerlichen Autobiographien —, gar von Kindesbeinen auf mit einem 'vornehmeren' Musikinstrument wie dem Klavier zu spielen lernt, der verfügt zumindest über einen vertrauteren Umgang mit Musik."<sup>214</sup>

Erkenntnisse über den Zusammenhang von Bildungsgrad und Milieu auch in der deutschen Gesellschaft sind Ergebnisse der bereits erwähnten Untersuchung 'Erlebnisgesellschaft' von Gerhard Schulze<sup>215</sup>, der im übrigen der Übertragung soziologischer Erkenntnisse in andere Kontexte sehr kritisch gegenübersteht (S. 20 f.). 'Höhere Bildung' ist demnach trotz aller Ausdifferenzierung soziologischer Schemata vor allem Attribut des Hochkulturschemas, und auch Schulze greift bei der Beschreibung des Publikums dieser Szene unwillkürlich zum Beispiel 'Pianisten' als Gesprächsobjekt in der Konzertpause (S. 477).

Das hohe Ansehen des Klaviers und des Klavierspielens in den Vereinigten Staaten hängt ebenso damit zusammen, dass das Klavier zu den populärsten Virtuoseninstrumenten gehört; die Reihe der berühmten Interpreten umfasst die bedeutendsten Komponisten der Musikgeschichte, so dass mit dem Erlernen und Beherrschen eines Instruments oft das Ideal verbunden wird, zu Ruhm und vielleicht Reichtum zu gelangen: um den 'American Dream' zu verwirklichen, muss man eben nur gut genug sein. Auf diesem Erzählmotiv sind ganze Biographien aufgebaut wie die von George Gershwin oder die vieler Jazzmusiker.

Auch Elliott Carter wurde im Klavierspiel ausgebildet; seit 1920, d. h. seit er 12 Jahre alt war, erhielt er Unterricht, 1928 spielte er in einem Konzert mit seinem Lehrer Clifton Furness, der ihn auch Ives vorstellte. Dem Studium in englischer Literatur, Philosophie, Mathematik und alten Sprachen folgte ein Abschluss in Musik, beides in Harvard. Gerühmt wird von seinen Befürwortern wie Gegnern die fundierte humanistische Bildung Elliott Carters, die ebenso wie sein eloquenter Schreibstil durch die 1977 herausgegebene Sammlung von Rezensionen, Artikeln, Werkkommentaren und Programmheftbeiträgen Carters beeindruckend belegt wird.<sup>216</sup> Barney Childs bemerkt 1978 in einer Besprechung dieser Sammlung:

"I know of only one other composer, Sir Michael Tippett, whose deep involvement with mankind's learning, with the 'great conversation,' is so widely subsuming in the forces behind the composition of music as well as in the thinking about music."<sup>217</sup>

Elliott Carter ist also Teil der privilegierten sozialen Schicht der Gebildeten, was in seinem wie in vielen andern Fällen auch die finanzielle Unabhängigkeit zumindest der Eltern impliziert: Bildung kostet (nicht nur in den Vereinigten Staaten<sup>218</sup>). Die Familie Elliott Cook Carters erfüllte

<sup>214</sup> BOURDIEU (Anm. 57), S. 134.

<sup>215</sup> SCHULZE, Erlebnisgesellschaft (Anm. 58), S. 191 f.

<sup>216</sup> Wec (Anm. 36).

<sup>217</sup> Barney CHILDS, [Rezension über Wec (Anm. 36)]. In: *Notes* 35 (9/1978) 1, S. 69 f., S. 70.

<sup>218</sup> Bildung ist auch in Deutschland nicht völlig umsonst, wenn das auch mancher glauben machen will: selbst ohne Studiengebühren muß man sich die Zeit und Materialien für eine (Aus-)bildung oder Schulung natürlich leisten können, so daß von einer Erfüllung des Ideals 'Bildung für alle' nicht die Rede sein kann. Wie in Amerika sind Art und Qualität der (Aus-)bildung eine Frage von soziologisch nahegelegten Prioritäten.

in doppelter Hinsicht die dargestellten Erfordernisse: Carters Vater, Elliott Cook Carter sen., besaß einen Import für Textilspitzen und nahm seinen Sohn des öfteren mit nach Europa, wo dieser fließend Französisch sprechen lernte und sich zunächst die Frankophilie und Germanophobie seiner Familie aneignete.<sup>219</sup> Sicher liegt es nahe, dem einzigen Sohn die bestmögliche Erziehung angedeihen zu lassen, wenn auch — den Aussagen Elliott Carters jun. zufolge — sein Wunsch, Komponist zu werden, nicht auf die Gegenliebe seiner Eltern traf. Dennoch bezahlten ihm diese auch den dreijährigen Aufenthalt in Paris zum Studium bei Nadia Boulanger, allerdings mit gekürzten Bezügen<sup>220</sup>.

In einem Filmporträt<sup>221</sup> erinnert sich Carter an die Zeit des Musikstudiums, währenddessen er Klavier-, Oboen- sowie Theorieunterricht nahm, und erzählt, wie sehr ihn eine ironische Bemerkung von Gustav Holst getroffen habe, der anmerkte, Carter spiele offensichtlich deswegen so falsch Klavier, weil er so viele falsche Noten komponiere. Die Anekdote betont ebenso den Sonderstatus des Klaviers in Carters Komponistendasein wie die Beschreibung des Komponisten-Arbeitszimmers durch Carters Biographen David Schiff:

"The furnishings there are simple: a Steinway upright, a large desk with electric pencil sharpeners and erasers, dozens of coloured pencils, walls of scores, books and records. A hanging chart shows the spatial alignment for polyrhythmic combinations. On one wall are photographs of Varèse, Wolpe, Schoenberg, Dallapiccola, Stravinsky and Ives."<sup>222</sup>

Das Klavier ist ein wichtigeres Instrument als andere, besonders für Komponisten, aber auch im Rahmen musischer Bildung und in seiner Funktion als repräsentatives Statussymbol in der Wohnung. Weil Klavierspiel sehr verbreitet ist, gibt es natürlich auch eine große Zahl von Pianisten, die um die Anerkennung ihrer Arbeit kämpfen. Wahrscheinlich ist die Konkurrenz daher unter Pianisten sehr viel größer als z. B. unter Violinisten, für die ein wesentlich größerer Bedarf besteht. Ansehen und Erfolg auf dem Gebiet der Tasteninstrumente zu erringen, kann daher als besonders außergewöhnlich und erstaunlich gelten. Die Interpreten, die sich derart vor anderen Menschen auszeichnen, verhelfen natürlich auch ihrem Attribut, dem Klavier, zu weiterem Prestigegegewinn — und ebenso dem Komponisten, dessen Werken sie um so lieber spielen, je wirkungsvoller dieser die spieltechnischen Fähigkeiten der Interpreten zur Geltung kommen lässt.

All diese Kontexte tragen zur semantischen Implikation der Verwendung eines Flügels in einer Komposition bei. Eine Komposition für Piano verweist nicht nur auf alle anderen Kompositionen für Klavier, sondern auch auf die Erwartungen der Komponisten gegenüber den Interpreten (die natürlich höher sein können, wenn es sich um ein begehrtes Instrument handelt). Diese hängen eng zusammen mit dem Ansehen des Instruments (wer schreibt schon ein Solostück, gar ein Konzert für Tenorposaune?), der wiederum nur aus dem soziologisch-historischen Kontext heraus verständlich ist.

\*\*\*

Abgesehen von Wilfried Mellers Beitrag zum CD-Booklet betonen die erwähnten Besprechungen der *Piano Sonata* sehr stark die europäische Tradition westlicher Kunstmusik, in der die Komposition steht. Fast jeder bezieht sich auch auf einige Namen der amerikanischen Musikgeschichte, doch meist

<sup>219</sup> FW (Anm. 36), S. 49.

<sup>220</sup> SCHIFF, *The Music of Elliott Carter 1985* (Anm. 28), S. 16.

<sup>221</sup> BENSON, *Portrait of Elliott Carter* (Anm. 154).

<sup>222</sup> SCHIFF, *The Music of Elliott Carter 1985* (Anm. 28), S. 17.

nur in wenigen Zeilen. Was für einen Text des Amerikaners Charles Rosen vielleicht verwunderlich erscheint — zumindest wenn man den sonst häufig zur Schau getragenen Patriotismus der Amerikaner bedenkt —, mag beim Lesen der Hörmitschrift zunächst vielleicht gar nicht auffallen; auch hier werden ausschließlich Namen europäischer Komponisten genannt: Bartók und Mussorgsky. Nun ist die Verfasserin aber Spezialistin für einen amerikanischen Komponisten und kennt zumindest die anderen amerikanischen Klaviersonaten auf der Compact Disc, von denen die Sonate von Copland wirklich erstaunliche Parallelen zur Carter-Sonate aufweist, die Wilfried Mellers<sup>223</sup> und auch Anne Shreffler aufgefallen sind<sup>224</sup>: von den gravitatischen Akkorden am Anfang über die Oktavierung kleintervalliger Tonfolgen, die — in beiden Sonaten von Pausen unterbrochen und mit Akzenten versehen — eine Klimax bilden (Carter, *Piano Sonata*, 2. Satz, letzte Durchführung der Fuge *poco piu mosso*, Takt 593-632 — Copland, *Piano Sonata*, Ende der Durchführung des 1. Satzes *piu largamente*, Takt 118-190) bis zur Verwendung von Jazzelementen in der oben beschriebenen Form.

Doch im Zusammenhang mit Musik, die man als 'amerikanische Musik' bezeichnet, wird offensichtlich eher als auf andere amerikanische Musik auf die europäische Tradition Bezug genommen, die das 'normale' Konzertrepertoire prägt, auf dem Schallplattenmarkt ihren Marktanteil behauptet, das bevorzugte Material für die Musikerziehung gebildet hat und es an Hochschulen und Konservatorien immer noch bildet. Der Diskursteilnehmer Elliott Carter stellt darin keine Ausnahme dar und leitet viele seiner ästhetischen Vorstellungen aus einer Entwicklungslinie der europäischen Musik von der Renaissance, über den Barock bis zu Opern Mozarts oder den Symphonien Beethovens ab<sup>225</sup>. Er benennt auch als Negativfolien Beispiele aus dem europäischen Kulturkreis wie die Instrumentenbehandlung in Kompositionen Hindemiths und späteren Stücken von Webern (nach op. 20).<sup>226</sup> Gleichgültig, ob diese Legitimierung überzeugend wirkt: sie weist auch bei Carter auf eine an europäischen Vorbildern und Idealen orientierte Ausbildung und Ästhetik, die zusätzlich durch einen Aufenthalt in Paris in den Jahren 1932 bis 1935 bereichert wurde.

### **Historisch-kultureller Nexus: Nadia Boulangers Schule und die Ästhetik der 'Epiphanie'**

Die Beschreibung ästhetischen Erlebens gehört zu den Aufgaben, deren Erledigung die Musikwissenschaft immer wieder in Angriff genommen hat — häufig zu Lasten kritischer Reflexion und oft genug in Konkurrenz zu den Produzenten. Alfred Döblin beschrieb in *Berlin Alexanderplatz* einen besonderen Moment im formalen Verlauf der Erzählung so, wie man auch die Ästhetik der 'Epiphanie' — ein Element im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' — formulieren könnte:

"Wir sind am Ende dieser Geschichte. Sie ist lang genug geworden, aber sie mußte sich dehnen und immer mehr dehnen, bis sie jenen Höhepunkt erreichte, den Umschlagpunkt, von dem erst Licht auf das Ganze fällt."<sup>227</sup>

\*

<sup>223</sup> MELLERS, CD-Beiheft zu *American Piano Sonatas* (Anm. 126), S. 8 f.

<sup>224</sup> Vgl. Anne SHREFFLER, Elliott Carter and his America. In: *Sonus* 14 (Spring 1994) 2, S. 38-66, S. 40.

<sup>225</sup> Vgl. z. B. im Hinblick auf die Exposition musikalischen Materials am Beginn einer Komposition: FW (Anm. 36), S. 86.; zur Idee der Interaktion musikalisch profilierter 'Charaktere': ib., S. 101 f. passim.

<sup>226</sup> Vgl. FW (Anm. 36), S. 68.

<sup>227</sup> Alfred DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Zürich/Düsseldorf 1996 (Ausgewählte Werke in Einzelbänden/ Alfred Döblin), S. 712.

Es hatte schon im 19. Jahrhundert zum guten Ton gehört, sich als Musiker bei einem ehemaligen Europäer ausbilden zu lassen; um die Jahrhundertwende herum wurde die musikalische Ausbildung in Europa selbst fast zum Muss für ambitionierte amerikanische Künstler. Frankreich, vor allem Paris, spielten dabei als Ziele eine besondere Rolle, die aus der in den Zeiten des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges begründeten Tradition der französisch-amerikanischen Verbundenheit resultierte. Aber die allgemeine kulturelle Aufbruchsstimmung war auch in London, Berlin und Wien verbreitet und ließ diese Städte ebenfalls zu bevorzugten Aufenthaltsorten junger Künstler werden, die im Zentrum des Zeitgeschehens stehen wollten. Carter berichtet im Gespräch mit Allen Edwards 1973, dass seine Entscheidung für Paris einerseits stark beeinflusst worden war von der Empfehlung eines Lehrers in Harvard, Walter Piston, der in den zwanziger Jahren zu Nadia Boulangers Schülern gehört hatte, und andererseits von einer Abneigung gegen die Entwicklungen in Deutschland abhing, das vom künstlerischen Standpunkt aus eine attraktive Alternative gewesen wäre:

"During the First World War, I had absorbed as any American boy might — especially one living in a Francophile family — a considerable dislike of Germans. [...] By the early thirties [...] newsreels began to reveal the unexpected effectiveness of Hitler's frenzied demagoguery, and many began to boycott Germany as they had Mussolini's Italy. Both countries, by that time, had lost their progressive artistic impetus, which made Paris seem the more important as a center for new artistic work."<sup>228</sup>

Obwohl Paris im Bewusstsein der Musikwelt seit den zehner und zwanziger Jahren zu einem Gegenpol der sogenannten 'Zweiten Wiener Schule' stilisiert wurde, ist die Integration der verschiedensten kulturellen Bewegungen, die dieser 'Schmelztiegel' vollbrachte, kaum zu überschätzen. Künstler, Intellektuelle aller Länder und der unterschiedlichsten Auffassungen fanden sich in dieser Stadt ein und bestätigten ihren Ruf als Zentrum der Kunst. Carter berichtet in seinem Gespräch mit Enzo Restagno über den Buchladen von Sylvia Beach in Paris, in dem sich viele Englisch sprechende Berühmtheiten trafen wie z. B. James Joyce, dessen Bücher in Amerika nicht zu kaufen waren, wie Carter bemerkt.<sup>229</sup> Typisch für die undogmatische, aber zu eigenem Standpunkt reizende Atmosphäre in Paris scheint die Haltung Nadia Boulangers gewesen zu sein, von der Elliott Carter berichtet:

"Now it's also true that at that time she'd come around to disliking the German composers almost entirely, although when Aaron Copland studied with her in the early twenties she was sympathetic to Alban Berg and had the students sing and play over *Wozzeck* in class. (...) In spite of such prejudices, which revealed a genuine devotion to the art and an unwillingness to take reputations or other kinds of pressures for granted, she was an invaluable guide to all of music. Her sight-reading of large parts of the *Reihe kleine[r] Klavierstücke* of Hindemith in counterpoint class bowled us all over — and one of my very vivid memories is her playing and singing (with commentary) of the entire orchestral score of a work she detested — Strauss's *Salome* — in order to answer my question of what there was of interest in it, since I was going to hear it for the first time that night at the Paris Opera."<sup>230</sup>

Mademoiselle Boulanger, oder kurz Mademoiselle, wie sie von allen genannt wurde, erzählt in einem Interview mit Bruno Monsaigneon 1980<sup>231</sup> über ihre Arbeit als Lehrerin am *Conservatoire Américain de Fontainebleau* seit Beginn des Unterrichts im Sommer 1921. Kurz vor dem Ende des Ersten Weltkriegs hatte General Pershing Walter Damrosch gebeten, eine Schule zu organisieren, die dazu dienen sollte, das Niveau der amerikanischen Armeemusik an Ort und Stelle zu verbessern. Während der Gespräche und Vorbereitungen endete der Krieg, doch Damrosch setzte durch, dass die Schule dennoch gegründet wurde mit Francis Casadeus als

<sup>228</sup> FW (Anm. 36), S. 49 f.

<sup>229</sup> ER (Anm. 36), S. 13.

<sup>230</sup> Ib., S. 51 f.

<sup>231</sup> Bruno MONSAIGNEON, *Mademoiselle: Conversations with Nadia Boulanger*. Boston 1988.



Direktor, Camille Saint-Saëns als Generaldirektor, dem Wohlwollen des Präfekten von Melun und unter amerikanischem Patronat (S. 24 f.). Man annoncierte in einschlägigen amerikanischen Zeitschriften; so wurde Aaron Copland auf das *Conservatoire Américain* aufmerksam.

"I had read in the Magazine *Musical America* of a plan by the French government to establish a summer school for American musicians in the Palace of Fontainebleau, a short distance from Paris. This was said to be a gesture of appreciation to America for its friendship during World War I. [...] I was the first student to sign up and be accepted. Actually, I was one out of nine awarded scholarships. My parents were less enthusiastic, but it was known that any well-educated musician had to have European experience. In the past, that had meant Germany, but since the war, the focus for the arts had shifted to France."<sup>232</sup>

Es zog Komponisten wie Walter Piston, Roger Sessions und Virgil Thomson oder Pianisten und spätere Carter-Interpreten wie Beveridge Webster, John Kirkpatrick u. v. a. nach Fontainebleau bzw. zu Nadia Boulanger, die bald zusätzlich privaten Kompositionsunterricht erteilte. Anfang der dreißiger Jahre fand sich aus den gleichen Gründen, die viele amerikanische Komponisten bewogen hatten, auch Elliott Carter ein:

"Every young American composer wanted to go to Paris to study with her: and in fact she was a very intelligent teacher."<sup>233</sup>

Die Ästhetik Nadia Boulangers ist von Ideen der Lebensphilosophie Henri Bergsons geprägt, der darwinistisches und spiritualistisches Gedankengut verarbeitete. Bergson hat in Paris bis zu seinem Tod 1941 gelebt und gelehrt und stand in hohem Ansehen besonders auch bei vielen Schriftstellern (u. a. Paul Claudel, Marcel Proust, André Gide) wegen seiner Überlegungen zu *Zeit und Freiheit* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889) und *Dauer und Simultaneität* (*Durée et simultanéité*, 1922); 1927 wurde ihm der Nobelpreis für Literatur verliehen.

Mit Emphase vertritt Boulanger einen besonderen Begriff der 'Aufmerksamkeit', demnach "l'attention" den Menschen befähige, das Chaos der Natur bis zu einem gewissen Grad zu ordnen, etwas zu verstehen, in das er vorher keine Einsicht hatte. Der **Moment** des Verstehens, der aus der Aufmerksamkeit resultiere, sei es, was den Menschen zum Menschen mache und das Leben lebenswert. Boulanger bezieht sich in dem Gespräch mit Monsaigneon zur Darlegung dieser Überzeugungen auf Bergson<sup>234</sup>: der Mensch habe nicht die leiseste Ahnung und sei oft überrascht, zu welchen Gedanken und Erkenntnissen er in der Lage sei, referiert sie den Philosophen und zitiert schließlich Bergson:

"Les philosophes qui spéculent sur cette question n'ont pas assez insisté pour dire que quand la destination est atteinte la nature donne un signe. Et [Bergson] ajoute cette image merveilleuse: >ce signe, c'est la joie; je ne peux la qualifier que d'essence divine.<"<sup>235</sup>

>Philosophen, die darüber spekulieren, zu welchen Erkenntnissen der Mensch fähig sei, betonen nicht vehement genug, dass die Natur ein Signal gibt, wenn das Ziel erreicht ist.< Und [Bergson] fügt dieses wunderbare Bild hinzu: >Dieses Zeichen, das ist die Freude; ich kann ihr Wesen nicht anders beschreiben denn als göttliches Sein.<

Aufmerksamkeit gegenüber ihrem eigenen Tun und dem der anderen forderte Boulanger von allen ihren Schülern und Schülerinnen; nur durch aufmerksame, bewusste Gestaltung konnte ihrer Meinung nach der Verlauf eines Stückes 'sinnvoll' werden, konnte zutage kommen, "why a given thing was what it was in a modern piece", wie Carter das Erklärungsziel der Päd-

<sup>232</sup> COPLAND/ PERLIS, Copland (Anm. 136), S. 35.

<sup>233</sup> Raffaele POZZI, Elliott Carter talking to Raffaele Pozzi. In: *Tempo* 167 (1988), S. 14-17, S. 15.

<sup>234</sup> Wahrscheinlich bezieht sich Boulanger auf die Ideen, die Henri BERGSON im Kapitel *Fonction Naturelle de l'intelligence* in *L'évolution créatrice* (Paris 1966, S. 152-166) festhielt.

<sup>235</sup> MONSAIGNEON, Boulanger (Anm. 231), S. 32.

gogik Boulangers formuliert<sup>236</sup>. Im Filmporträt von Alan Benson<sup>237</sup> über Elliott Carter äußert sich Boulanger noch deutlicher: Jeder Komponist müsse sich zu jeder Zeit die Frage stellen, "why do I what I do". Aaron Copland nannte es "a feeling for inevitability", das Mademoiselle besitze und sie befähige, in ihren Analysen darzulegen, warum eine bestimmte Variante des musikalischen Verlaufs ausgewählt und dadurch "especialy meaningful"<sup>238</sup> werde.

Elliott Carters Ästhetik des 'musical flow' und der 'musical meaning' — das Ideal, dass die musikalischen Ereignisse in einer Komposition sinnvoll miteinander verknüpft sind und dass in kontinuierlicher Art und Weise eines zum anderen führt<sup>239</sup> — zeigt starke Ähnlichkeit mit Boulangers Auffassungen. Er verbindet sie mit dem Begriff 'Epiphany', der von ihm im Bereich der Kunst wiederum mit dem Namen James Joyce verknüpft wird<sup>240</sup>. Joyces 'Epiphanien' sind sehr kurze, fragmentartige Texte, in denen fokusartig Szenen festgehalten sind, die teilweise in anderen Texten von Joyce (*Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* und *Stephen der Held*<sup>241</sup>) oft als besonders dramatische Passagen, die eine Klimax beinhalten oder einen Abschnitt bilden, weiter verwendet werden. Carter erklärte im persönlichen Gespräch 'Epiphanie' als eine Art Erkenntnismoment ("several things happen and then suddenly you realize why it's all like that"<sup>242</sup>) und paraphrasiert das bei Joyce entlehnte 'Epiphany'<sup>243</sup> mit "›moment of truth‹":

"Just as I spoke about the elements of the musical vocabulary being *transitive* steps in time, so on the next higher architectonic level no 'moment' can have any meaning except as a result of its context, and can never be anything like the 'epiphany' the word seems to imply, when it is used in connection with these other theories, unless it has been led up to so that it constitutes a meaningful stage in a previously ongoing musical process. In Joyce's *Dubliners*, in which the first conscious use of this technique in a literary work was made, it's very obvious that 'epiphanies' occur always as a result of a situation in which the person who is experiencing the events finally recognizes, in a 'moment of truth,' what they all mean."<sup>244</sup>

'Epiphanie' wurde möglicherweise durch Joyce, der mit dem christlichen Kontext des Terminus bestens vertraut war, als eine Kategorie in den Diskurs 'Kunst' aufgenommen, die eine bestimmte ästhetische Vorstellung beschreibt; jedenfalls aber scheint die Verbindung des Begriffs mit einer musikalischen Ästhetik über das Bindeglied 'James Joyce' z. B. auch für Luciano Berio nahe zu liegen, der sie in *Epifanie* (1959/61) für Frauenstimme und Orchester mit Texten von Marcel Proust, James Joyce und anderen realisiert. Sogar eine Art 'direkter' diskursiver Zusammenhang der verschiedenen Aussagen bestätigt sich in der expliziten Wertschätzung Carters von Berios *Epifanie* unter allen dessen Werken.<sup>245</sup>

Die Beschreibungskategorie 'Epiphanie' spielt aber nicht nur auf der produktionsästhetischen Seite eine Rolle, sondern — wenn wir etwa an die Wirkung der musikalischen Analysen Boulangers auf Copland denken — auch in der Rezeption. David Schiff, der sich in der Erklä-

<sup>236</sup> FW (Anm. 36), S. 51.

<sup>237</sup> BENSON, Portrait of Elliott Carter (Anm. 154).

<sup>238</sup> COPLAND/ PERLIS, Copland (Anm. 136), S. 67.

<sup>239</sup> Dargelegt z. B. in FW (Anm. 36), S. 90-94.

<sup>240</sup> James JOYCE, Epiphanien. In: DERS., Kleine Schriften. Übers. v. Hiltrud Marschall u. Klaus Reichert. Frankfurt/M. 1987. S. 5-46.

<sup>241</sup> Beide Texte sind in einem Band enthalten (Übers. v. Klaus Reichert. Frankfurt/M. 1987).

<sup>242</sup> Interview mit Elliott Carter, Anhang 1, S. 226, Zeile 132 ff.

<sup>243</sup> Vgl. Elliott CARTER, String Quartets No. 1 (1951 and No. 2 (1959) [Schallplattentext], 1970. Wec (Anm. 36), S. 274-279, S. 277.

<sup>244</sup> FW (Anm. 36), S. 94.

<sup>245</sup> Patrick SZERSNOVICZ, Le temps restitué. In: *Le monde de la musique. Télérama* 117 (1988) 12, S. 90-95, S. 91.

zung des Begriffs stark von den in dem Gespräch mit Allen Edwards<sup>246</sup> gegebenen Hinweisen leiten lässt, versucht in seinem Buch über die Musik Elliott Carters in dem Abschnitt "Epiphanic Development" diese Ästhetik in der Musik wiederzufinden<sup>247</sup>. Er betont den Unterschied zu einer Ästhetik der 'thematischen Entwicklung', in der die Priorität des Themas vorausgesetzt wird und der Fortgang als Abwandlung dieser primären Ordnung erscheint. Schiff behauptet auch, dieser Effekt könne nachvollzogen werden:

"Many listeners have felt the 'Carter effect' (first noted by Ned Rorem) by which a chaos of sounds suddenly becomes harmonically and melodically inevitable: true Carterians can sing 'Insomnia' in their sleep."<sup>248</sup>

Jedenfalls wird der 'Moment', wenn man das Gefühl hat, 'etwas verstanden zu haben', von Diskursteilnehmern immer wieder besonders angemerkt:

über *Penthode*: "Just when all seems a hopeless muddle, clarity breaks through."<sup>249</sup>

über *Piano Sonata*: "Fiendishly difficult, it moves quickly from powerful dissonances to moments of ethereal beauty [...]"<sup>250</sup>

Wenn man überlegt, 'Epiphanie', eine ästhetische Kategorie künstlerischer Selbstbeschreibung, als Fachbegriff einzuführen, sollte man sich die Techniken, die eine 'Epiphanie' inszenieren sollen, sowie den Kontext des Begriffs genauer ansehen. Schiff betrachtet dazu Carters 2. Streichquartett, in dem die erste Violine in ihrer Solokadenz (Takt 373-418), der einzigen wirklich solistischen Kadenz des Quartetts, 4 Takte, bzw. 6 Sekunden, Pause hat — ein sehr ungewöhnlicher Moment im Quartett: keinem der Instrumente ist bis dahin eine solistische Partie zugeordnet worden, Viola und Cello jedoch hatten ihre Kadenzen unter Begleitung der anderen Streicher gespielt; auch gab es im ganzen Stück abgesehen von einem ganzen Takt Pause 6 Takte vor dem 'Schweigen' bis zu dieser Stille keine Tutti-Pause, die wesentlich länger als eine Viertel dauerte. Das Aufgreifen melischen Materials der anderen Stimmen, das Schiff als weitere Besonderheit anführt, kann man allerdings schon vorher, z. B. während der Cello-Kadenz finden. Nüchtern betrachtet handelt es sich also um das Durchbrechen eines Erwartungshorizontes, der vorher 400 Takte lang aufgebaut worden war und der nun — vorbereitet, aber doch deutlich — überschritten wird. Das plötzliche Fehlen oder Stören etablierter Regeln kann durchaus dazu führen, dass diese Regeln schlagartig bewusst werden. Insofern mag ein eigener Terminus für ein solches rezeptives Moment notwendig und sinnvoll sein, zumal Begriffe, die Rezeptionsmechanismen differenziert beschreiben, eher selten zu finden sind. Schiffs Ansatz versteht sich dementsprechend als Interpretationsansatz im Gegensatz zu der in den USA lange Zeit vorherrschenden Analyse von Musik mit Hilfe von *Pitch-Class Sets* oder an Schenker orientierten Satzreduktionen.<sup>251</sup>

Der Terminus 'Epiphanie' unterstreicht allerdings nicht nur in starkem Maß den Faktor 'Wahrnehmung', sondern er impliziert auch eine etwas nebulöse Ursache für diese Wahrnehmung und einen ursprünglich hellenistischen oder christlichen Kontext, in dem 'Epiphanie' jeweils die Bezeichnung für das Erscheinen eines Gottes war. Der Gebrauch eines eigentlich zur

<sup>246</sup> FW (Anm. 36).

<sup>247</sup> SCHIFF, *The Music of Elliott Carter* 1985 (Anm. 28), S. 37 ff.

<sup>248</sup> SCHIFF 1991 (Anm. 135).

<sup>249</sup> Richard BROOKS, [Rezension über *Penthode* und über *Improvisation* von York Höller]. In: *Notes* 48 (12/1991) 2, S. 683-686, S. 685 oben links.

<sup>250</sup> DOERSCHUK 1982 (Anm. 164).

<sup>251</sup> SCHIFF 1991 (Anm. 135).

Beschreibung einer exzeptionellen religiösen Erfahrung dienenden Begriffs rückt das musikalische Geschehen in einen mystisch-metaphysischen Zusammenhang und macht quasi ein 'Geheimnis' aus dem Zusammenhang zwischen Musik und Rezeption, d. h. nicht der Rezipient, sondern die Musik und ihre Urheber erscheinen durch die religiöse Metapher nobilitiert und treten sogar funktional zu diesem Kontext in Konkurrenz: In einer musikalischen Epiphanie, so legt die Ästhetik nahe, 'enthüllt' die Musik wie eine metaphysische Macht den 'Moment der Wahrheit'. Man könnte sogar sagen: eine Ästhetik, die ein Transitives der Musik, eine Wahrheit in ihr und eine ihr zukommende existentielle Bedeutung behauptet, tritt durch den Gebrauch religiöser Metaphern in direkten Wettbewerb mit einer Religion, deren Gott beansprucht, "der Weg, die Wahrheit und das Leben" zu sein.

\*\*\*

Schon durch die Wahl des Instruments, aber erst recht mit Elementen wie dem Titel *Piano Sonata* und dem musikalischen Verfahren 'Fuge' sowie mit dem Bildungshintergrund einer von Ideen und Überzeugungen der europäischen Geistesgeschichte geprägten Ästhetik schreibt sich Elliott Carter mit der Komposition *Piano Sonata* in den Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' ein, dessen musikalische Elemente vor allem auf die der westlichen 'Kunstmusik' rekurrieren. Die Sonate wird im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' denn auch hauptsächlich diesem Subdiskurs zugeordnet. Dem widersprechen auch nicht die in der Hörmitschrift erwähnten und von Mellers als 'typisch amerikanisch'<sup>252</sup> bezeichneten 'jazzigen' Elemente (im Gegenteil könnte man auch diese Stillage mit Techniken europäischer Komponisten vergleichen). Der der Sonate als 'Autor' zugerechnete Carter fand zwar in den sechziger Jahren deutliche Worte für den beidseits genährten kulturellen Minderwertigkeitskomplex der Vereinigten Staaten gegenüber Europa und empfand es als:

"disturbing fact that the world of serious music here is still thought of as an outpost of that European world which Americans have so often found more attractive than the reality of what they have at home."<sup>253</sup>

Dennoch bezieht er in den vierziger Jahren durch seine Klaviersonate Stellung zugunsten der westeuropäischen Kultur und zugunsten des auf diese fixierten 'normalen Konzertpublikums'. Elliott Carter steht diesem Diskurs wahrscheinlich näher als Komponisten wie John Cage oder Conlon Nancarrow, die Werke für präpariertes oder mechanisches Klavier, die etwa zeitgleich mit *Piano Sonata* entstanden (z. B. Cage, *Sonatas and Interludes*; Nancarrow, *Rhythm Study No. 1*), nicht ohne Anlehnungen an europäische Traditionen aber in deutlicherer Distanz dazu schrieben.

Wenn aber Carter direkt auf das vermeintliche Dilemma eines amerikanischen Komponisten angesprochen wird, der sich in der europäischen Kultur auskennt und viele personelle und institutionelle Kontakte dorthin pflegt, distanziert sich Carter entschieden von der Einschätzung, er sei im Grunde ein europäischer Komponist. So zum Beispiel 1990 in einem Interview mit Mya Tannenbaum für den *Corriere della Sera*:

<p>"No, ha detto, ironico e tagliente »l'Europa non mi ha influenzato; la mia musica si è sviluppata in America, con un gruppo di compositori molto avanzati; da Edgar Varèse a Charles Ives.«<sup>254</sup></p>	<p>»Nein«, sagte er ironisch und bissig, »Europa hat mich nicht beeinflusst; meine Musik hat sich in Amerika entwickelt innerhalb einer Gruppe sehr avancierter Komponisten von Edgar Varèse bis Charles Ives.«</p>
--	---

<sup>252</sup> MELLERS, CD-Beiheft zu *American Piano Sonatas* (Anm. 126), S. 9.

<sup>253</sup> Elliott CARTER, *Expressionism and American Music*, 1965, Wec (Anm. 36), S.230-242, S. 230. Auch Nicholas E. TAWA lastet den Antiamerikanismus vieler amerikanischer Komponisten ihrer Ausbildung in Europa bzw. bei europäisch orientierten amerikanischen Lehrern an (DERS., *A most wondrous babble: American art composers, their music and the American scene, 1950-1985*. New York 1987, S. 4 ff.).

<sup>254</sup> Mya TANNENBAUM, I fiati sulla lavagna. In: *Corriere della Sera* 23.11.1990.

In einem Interview mit Dennis Polkow für die *Chicago Sun-Times* 1994 aber begründet Carter nicht nur erneut seine Kritik an der Heroenfigur der amerikanischen Musikgeschichte Charles Ives<sup>255</sup>, sondern er drückt seine Meinung von amerikanischer Musik darin ziemlich kurz und lakonisch aus:

"You don't want to be self-conscious about it."<sup>256</sup>

Carters kulturkritische Haltung ist ausführlich im Gespräch mit Allen Edwards von 1973 festgehalten.<sup>257</sup> Dort führt er zunächst die am Grad der finanziellen Unterstützung gemessene Wertschätzung 'moderner Musik' durch die öffentliche Hand in den USA und Europa auf die unterschiedliche Bedeutung der Erziehung in diesen Kulturen zurück, um schließlich mit Emphase den Status des amerikanischen Komponisten zu vertreten, der ohne eine

"atmosphere of intense activity, constant and intelligent intra-professional criticism, and regular contact among composers and between them and a sophisticated public" (S. 30)

auskommen müsse, die die europäische Kultur auszeichne, sondern dessen Arbeiten gerade aufgrund dieser Isolation gut seien und sich von europäischer Ästhetik absetzten. Dabei distanziert sich Carter von der Folkloristik vieler amerikanischer Komponisten vor allem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts und beharrt letztlich auf dem Geburtsstatus:

"We wanted to be 'American' and to make it very clear to everyone that we were American composers, so we attempted to use various folkloric and popular-music elements to make our music have an 'American' character. But, in my own case, I soon began to realize that this was unsatisfactory — in fact, that just being an American was already enough, that whatever American character my music had would be the character of myself making my music, and that it didn't matter what choice I made except to write the music I *most* wanted to write. *That*, I believed, would be American music." (S. 31)

Die Zwiespältigkeit dieser Argumentationen ist nahezu ebenso konstitutiver Bestandteil des Diskurses 'Musik Elliott Carters' wie die Etikettierung der Musik Carters als 'amerikanische Musik' ein typisches Element des Subdiskurses 'normales Konzertpublikum' darstellt. Beides wird explizit oder latent immer wieder Anlass zum Nachfragen oder Analysieren. Man kann sogar soweit gehen, die Äußerungen zum Thema 'Europa/ Amerika' als eigenen Subdiskurs im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' zu verstehen — nicht zuletzt, weil dieser Subdiskurs sehr viele, sehr unterschiedliche Elemente besitzt. Zu ihnen gehört nicht nur die *Piano Sonata* von 1946 oder die Diskussion um Charles Ives, sondern auch der Verkauf von Carters Manuskripten, Skizzen und sonstigen Unterlagen an die Paul Sacher Stiftung im schweizerischen Basel.

\*

Auf der Suche nach Durchhörbarkeit wird man beim Hören und Analysieren der *Piano Sonata* fündig. Nicht auf den ersten Blick: die Sonate hat anfangs auch den Vorwurf der "cacophony"<sup>258</sup> auf sich gezogen — doch spätestens mit Goldmans Playdoyer und vor der Folie späterer Carter-Kompositionen wird *Piano Sonata* als eine der 'einfacheren' Arbeiten Carters eingeordnet und vor allem im Hinblick auf Sonatenform, Funktionsharmonik und klassischer Phrasierung — also als Teil des Diskurses 'normales Konzertpublikum' — betrachtet. Dementsprechend finden wir die *Piano So-*

<sup>255</sup> Carters Kritik wurde zum Anlaß einiger Meinungsverschiedenheiten, über die sich Carter in einem Brief(-Entwurf?) an Jonathan Bernard äußert (Brief vom 11.6.1990 von Carter an Jonathan Bernard. In: Korrespondenz 'Elliott Carter/ Jonathan Bernard', SEC). Zuletzt hat sich Carol K. BARON sich in einem Artikel (Dating Charles Ives's Music: Facts and Fiction. In: *Perspectives of New Music* 28 (Winter 1990) 2, S. 20-57) gegen eine Formulierung Carters über Ives ("Ives] has rewritten his works so many times, adding dissonances and polyrhythms". aus: Elliott CARTER, *The Case of Mr. Ives, 1939*, Wec (Anm. 36), S. 48-50) verwahrt. Vgl. zu diesem Subdiskurs auch: DERS., *Charles Ives Remembered, 1974*, Wec (Anm. 36), S. 258-268 sowie Frank R. ROSSITER, *Charles Ives and His America*. New York 1975.

<sup>256</sup> Dennis POLKOW, *An American Original*. In: *Chicago Sun Times* ??.02.1994, S. 5.

<sup>257</sup> FW (Anm. 36), S. 13-38.

<sup>258</sup> E. H. W. MEYERSTEIN, [Rezension über *Piano Sonata*]. In: *Music Review* 10 (2/1949) 1, S. 45.

*nata* meist im Kontext der europäischen Kompositionsgeschichte besprochen — mit wenigen typischen Ausnahmen: den Relationspunkten 'amerikanische Musik' und 'Jazz'.

Doch wie wir auch gesehen haben, lässt der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' sich nicht konsequent anhand von Werken in die Subdiskurse 'normales Konzertpublikum' und 'Avantgarde-Publikum' einteilen. Nicht einmal kann jeder Diskursbeitrag entweder dem einen oder dem anderen Subdiskurs eindeutig zugeordnet werden; dies wird nochmals besonders deutlich, wenn man Äußerungen zu späteren Werken Carters liest. Hier kann man neue Diskursgrenzen beobachten, aber hier erweist sich auch die Flexibilität des Subdiskurses 'normales Konzertpublikum'.

### III. Hörmitschriften zu *Penthode* — Metaphernfelder und Kommunikation im Diskurs

Wir haben gesehen und werden auch weiterhin beobachten können, wie das Verstehen von Musik nicht zuletzt von der Kompetenz und Möglichkeit der Diskursteilnehmer abhängt, 'passend' erscheinende Begriffe für die jeweilige Musik zu finden. Die Fachterminologie, der bislang das besondere Augenmerk gegolten hat, ist nicht der einzige (und sogar ein nicht sehr häufig eingeschlagener) Weg, den Diskursteilnehmer gehen, um ihr musikalisches Erlebnis zu 'fassen'; auch im Bereich 'moderner' Musik spielt die Verwendung unterschiedlichster sprachlicher Metaphern eine große Rolle. Die rhetorische Figur der 'Metapher' besitzt anknüpfend an Aristoteles besondere Bedeutung als Schlüsselbegriff für die Auffassung von Sprache als einem quasi uneigentlichen Kommunikationsmedium: es sage etwas anderes, als eigentlich gemeint sei. Dies impliziert einen Standpunkt, von dem aus jederzeit unterschieden werden könnte, was 'bildlich' und was 'eigentlich' sei. Dagegen verwarft sich ausdrücklich Paul Ricoeur, für den 'Metapher' ein kontextuell dynamischer Begriff ist, wenn er ihn als "Zusammenstoß zweier bisher voneinander entfernter semantischer Felder"<sup>259</sup> füllt. In der vorliegenden Arbeit interessiert dementsprechend die Art der semantischen Felder, die man verwendet, um über Musik zu sprechen, und welche kommunikative Funktion Metaphern diskursintern übernehmen können.

In diesem Abschnitt wird es also außer um Verstehen in besonderem Maß um Verständigung, d. h. um Kommunikation im Diskurs gehen: Dass Kommunikation über eine Kompositionen hilft, diese Musik zu verstehen, ist vielleicht ein Allgemeinplatz; wir werden aber anhand des Subdiskurses zu *Penthode* beobachten können, wie dies vor sich geht und wie *Penthode* als kommunikativer Beitrag in den Diskurs eingebunden wird. Dass 'moderne' Kompositionen unter bestimmten Bedingungen auch als Teil des Diskurses 'normales Konzertpublikum' kommunikative Funktionen übernehmen können, die über ein Verständigen hinausgehen und Bedeutungen transportieren können, die von anderen spontan geteilt werden, mag ungewohnt erscheinen. Als häufigstes Diskurselement in der Schnittmenge der Diskurse 'Moderne Musik' und 'normales Konzertpublikum' kann man 'Ablehnung' benennen. Zusammen mit diesem Element erfüllt das Reden über 'moderne' Musik vor allem die Funktion, Diskurse über das klassisch-romantische Konzertrepertoire als einzig gerechtfertigt zu bestätigen. Dennoch kann man auch diese Ablehnung als eine Art von Verstehen begreifen, das wiederum typischen Regeln unterliegt. Das Vorgehen entfernt sich also nicht von seinen methodischen Prämissen, auch wenn die Beiträge des Diskursteilnehmers Elliott Carter in Überlegungen zu Carters Ästhetik, seinen Programmnotizen und Werkskizzen in diesem Abschnitt zunehmend ins Zentrum der Betrachtungen rücken. Doch es ist nicht beabsichtigt, dass 'Autorintentionen' (re-)konstruiert und als 'richtiges' Verständnis den 'unvollkommenen' Diskursbeiträgen anderer entgegengesetzt werden sollen. Ziel der Untersuchung bleibt die Sammlung von Erkenntnissen über die diskursiven Formationen des Feldes 'Die Musik Elliott Carters', d. h. über Art und Zustandekommen seiner Elemente und Regeln.

\*

Drei ausgebildete Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen, Ende 20, zwei Frauen, ein Mann (C.) (im folgenden A., B. und C.) wurden eingeladen, sich ein Stück von Elliott Carter anzuhören und gleichzeitig einige Eindrücke aufzuschreiben. Eine von ihnen (B.) war etwas näher über das

<sup>259</sup> Paul RICOEUR, Die lebendige Metapher, München 1986;

Vgl. zum Verhältnis von Metaphern, Musik und dem Reden über Musik ausführlich: Thomas AHREND, Musikalische Metaphern. Überlegungen zu einer musikhermeneutischen Kategorie. Magisterarbeit, Typoskript, Berlin, Technische Universität, FB I, Institut. f. Kommunikationswiss., Fachgeb. Musikwiss. 1996. mit freundlicher Genehm. d. Autors.

Stück informiert, z. B. über das Konzept der 'Gruppierung', die anderen beiden (A. und C.) kannten zwar Elliott Carters Musik vom Hörensagen, aber nicht dieses spezielle Stück und waren auch sonst nicht mit seiner Musik vertraut, wussten aber von dem vorliegenden Projekt einer Dissertation über Elliott Carter.

Bei der Komposition handelte es sich um das 1985 von Carter fertiggestellte *Penthode*, ein Stück für zwanzig Spieler, die in fünf Gruppen à vier eingeteilt werden. *Penthode* ist eine Auftragsarbeit zum 60. Geburtstag von Pierre Boulez für das Ensemble InterContemporain, das dieses Werk am 26. Juli 1985 unter der Leitung von Pierre Boulez bei den jährlich stattfindenden PROM-Konzerten in der Royal Albert Hall in London uraufführte. Für die kleine Versuchsanordnung wurden weder Noten noch der Programmtext verteilt, der dem Stück beigegeben wurde. Die Versuchspersonen saßen mit Stiften und Zetteln beim Hören der Musik bequem in einem Wohnzimmer weder getrennt von einander, noch mit striktem Kommunikationsverbot; dennoch wurde nicht viel geredet.

Die Texte der unter Zeitdruck entstandenen Mitschriften wurden sehr vorsichtig im Hinblick auf Rechtschreibung und (in zweifelsfreien Fällen) Zeichensetzung korrigiert. Sonstige syntaktische oder erklärende Ergänzungen meinerseits sind in eckige Klammern gesetzt und durch nicht-kursive Schrift gekennzeichnet.

---

***Mitschrift der Versuchsperson A.:***

- 1 *Irgendwie ist da eine Intervallfolge, die immer wiederkehrt, und jedes Instrument darf mal*
- 2 *aber ohne deutliche Einschnitte*
- 3 *Cello, Horn, Posaune*
- 4 *jetzt nur noch Bruchstücke*
- 5 *ab und zu gibt es einen Einzelimpuls neben der Melodie, die immer weitergeht*
- 6 *Jetzt ist was los, und das Klavier darf endlich länger*
- 7 *Klavier gegen die anderen*
- 8 *Klavier versucht immer wieder, aber irgendwie klappt es nicht*
- 9 *Zwischendurch hat die Streichergruppe wieder das Sagen*
- 10 *und gelegentlich wird es feierlich (Bläsersatz, aber etwas verstimmt?) und eine dramatische Zu-*
- 11 *spitzung*
- 12 *jetzt wissen alle nicht mehr, was sie machen sollen, und die Oboe wird nervös*
- 13 *Das Klavier versucht's wieder*
- 14 *und irgendjemand versucht, da einen vernünftigen Rhythmus reinzubringen*
- 15 *alles etwas ziellos (wuselt rauf und runter)*
- 16 *endlich etwas ruhiger*
- 17 *Das Vibraphon mit einem längeren Solo!*
- 18 *Irgendwie versucht einer, die Auseinandersetzung brutal zu beenden, aber irgendwelche tie-*
- 19 *fen/hohen Blasinstrumente mucken immer wieder auf*
- 20 *Ist es bald gut?*
- 21 *So, jetzt.*



---

**Mitschrift der Versuchsperson B.:**

- 1 *Cellosolo — Romantik (Walküre) tonal relativ*
- 2 *andere konterkarieren das Oboe unterstützte Cello*
- 3 *Streichinstrumente dominant, melodisch führend, die anderen eher Klangkulisse, Klangimpulse*
- 4 *rhythmisch gesetzt*
- 5 *dann Posaune melodisch und Streicher: Violine*
- 6 *andere Instrumente (Klarinette, Trompete etc.) übernehmen dann [die] melodische Führung,*
- 7 *immer mehr,*
- 8 *sich abwechselnd*
- 9 *=> auch in Abwechslung Tempo-/Rhythmus-Steigerung*
- 10 *aber auch verzahnt*
- 11 *immer wieder Solo, melodisch*
- 12 *Solo und Klangkulisse*
- 13 *Klangkulisse für Einschnitte, wenn allein gesteigert*
- 14 *||| [die Striche stehen für als Formeinschnitte eingeordnete Geschehnisse, B. meint, es waren*
- 15 *mehr als drei solcher Einschnitte]*
- 16 *<=> Gegensatz statische Bewegung langsam etabliert*
- 17 *Schlagzeug setzt syntaktische Einschnitte*
- 18 *(Klavier etc.)*
- 19 *alles, was Melodie: führend durch Instrumentarium wie Violine, Cello, in Ausdruckswert ro-*
- 20 *mantisch / tonal*
- 21 *2. Formteil: Melodie schneller kontrapunktisch Klangkulisse selbständig öfter*
- 22 *(durchbrochener)*
- 23 *Formteile auch durch Spielart Streicher gezupft und Harfe*
- 24 *Klavier unterschiedlich: Schlag- und Melodieinstrument*
- 25 *Solostellen weniger lang*
- Kontrast Instrumenten-Gruppen* Formteile
- Streicher — Schlagzeug Klarinette Piccolo — Bläser*
- 26 *kurz abwechselnd*
- 27 *führen aber [jeweils die] Stimmführung weiter, setzen [jeweils das] Crescendo neu an*
- 28 *immer wieder Streicher/Violine wie Konzertfiguren verzerrt durch Klangkulisse*
- 29 *Formteile konstituiert durch: Dynamik — Bewegungsgeschwindigkeit*
- 30 *Binnendifferenzierung durch: abwechselnd Klangkulisse — Solo usw. dadurch Instrumenten-*
- 31 *Gruppen*
- 32 *Orchester vor Konzert: üben durcheinander, Collage von / Passagen aus verschiedenen Musik-*
- 33 *stücken*
- 34 *Collage, weil immer einzelne vertraut in Melodik scheinende Passagen, aber übereinander ohne*
- 35 *erkennbare Ordnung (z. B. Rhythmus)*
- 36 *Kuhglocken oder Schlagwerk wie Kuhglocken*

- 37 *Instrumentengruppen nur für einzelne kürzere Abschnitte auszumachen, als durchgängiges*  
 38 *Prinzip kaum zu vermuten*
- 39 *Klangkulissen fallen immer mehr weg gegen schnellere/durchbrochene Melodik*
- 40 *Anfangsgegensatz aber nicht mehr wahrnehmungssteuernd*
- 41 *Gegensatz: mehrere Instrumente <=> durchbrochene Motivarbeit*  
 42 *ein Soloinstrument und Einzeltöne im Hintergrund (wie Anfang aber Einzeltöne statt Klangku-*  
 43 *lisse)*
- 44 *deutliche Formeinschnitte immer durch dynamische Steigerung*
- 45 *Formeinschnitt: Schlagwerk sehr dominant, Akkorde neben Solo*
- 46 *Bewegungen lösen sich in Einzeltöne auf*

---

**Mitschrift der Versuchsperson C.:**

- 1 [erster Zettel] *Streichinstrument melodische Bewegung*  
 2 *"einfallende" andere Instrumente Streicher, Holz- und Blechbläser*  
 3 *andere Atmosphäre durch akkordische Mischklänge*  
 4 *"unendliche" Melodie von verschiedenen Instrumenten weitergeführt (überlappend) [dies alles*  
 5 *durchgestrichen, dann:]*
- 6 *Ich höre eine "unendliche" Melodie — in meist langsamer Bewegung, die aber auch schnellere*  
 7 *Ausbrüche hat [die Worte in Gedankenstrichen sind nachgetragen] — , welche von verschie-*  
 8 *denen Instrumenten jeweils weitergeführt wird. Dies geschieht überlappend, "überblendend"*  
 9 *oder in deutlichem Wechseln. Die Melodie wird konfrontiert mit mehr oder weniger plötzlich*  
 10 *auf tretenden Klanggemischen, die die Melodie stören, überlagern, unterstützen, oder durch das*  
 11 *Schaffen einer anderen Atmosphäre einen Kontrast setzen. Die Melodie kann sich aufsplitten, in*  
 12 *mehrere Stimmen, die polyphon verschiedene Wege der Melodie verfolgen. Bei den Klanggemi-*  
 13 *schichten treten verschiedene [das letzte Wort ist durchgestrichen] manchmal charakteristische*  
 14 *Kombinationen auf wie z. B. Blechbläsergruppe, die so etwas wie eine Choraltopik repräsentie-*  
 15 *ren könnte. Oder durch Schlagzeugeffekte und Klavier so etwas wie Jazz-Elemente.*
- 16 *Das Verfolgen der Melodie durch schnelle und langsame Wechsel, durch Aufsplitterung in po-*  
 17 *lyphone Geflechte, wobei die "Einmischungen" unterschiedliche Wirkung auf die Melodie aus-*  
 18 *wirken [auf Nachfrage: gemeint sei: 'sich unterschiedlich auswirken'], setzt Assoziationen frei,*  
 19 *die mehr den Charakter des Mitfliegens haben.*
- 20 [zweiter Zettel] *Ich höre eine "unendliche" Melodie, aufgeteilt auf verschiedene Instrumente.*  
 21 *Diese wechseln sich ab, überlappend, "überblendend" oder in deutlichem Wechsel. Manchmal*  
 22 *spaltet sich die Melodie in ein polyphones Geflecht. Melodie meistens langsam, aber auch in*  
 23 *schnellere Bewegung übergehend.*
- 24 *2. klangliche Sphäre: Klanggemisch der jeweils anderen Instrumente.*  
 25 *störend, begleitend, kontrastierend, unterstützend.*  
 26 *manchmal entsteht eine gewisse 'Topik': Blechbläserchoral, Jazz (Klavier, Schlagzeug)*
- 27 *Das Verfolgen der Melodie löst bei mir einen Bewußtseinsstrom aus, der quasi "mitfliegt", "mit-*  
 28 *schwingt" u.s.w.*
- 

Jede der Mitschriften bietet eine Fülle von Belegen für die Beobachtungen, die zu den Aussagen im Abschnitt II über das traditionelle Begriffsrepertoire geführt haben. Alle Versuchspersonen beherr-

schen dieses Repertoire sehr gut; sie sind in der Lage, musikalische Entwicklungen zu verfolgen und zu unterscheiden, und sie wenden ihnen vertraute Strategien des Hörens und Strategien des sprachlichen Ausdrucks an, um die neue Musik 'in den Griff zu bekommen', um sie zu begreifen. So wird zum Beispiel die Art der rhythmischen Gestaltung häufig angesprochen (A., Zeile 14; B., Zeile 4, 9, 17), das Wortfeld 'Bewegung' wird besonders von A. und C. weidlich ausgeschöpft; B. ist auf der Suche nach "Formteilen", -einschnitten und -abschnitten. Alle versuchen, die neue in Bezug zu bereits bekannter Musik zu setzen, sei es mit einem "Bläasersatz" (A., Zeile 10; C., 14 f., 26 f.), mit *Walküre* oder anderer romantischer Musik (B., Zeile 1, 19 f.; latent auch C. mit 'unendliche Melodie', Zeile 4, 6, 20) oder mit "Jazz" (C., Zeile 15, 26).

Kein Wort ist der Harmonik gewidmet außer allgemeinen Äußerungen wie "Klangkulisse" und "akkordischen Mischklängen", auch ein epiphanisches Moment sucht man vergeblich — oder? Was passiert, wenn C. seine anfänglichen Aufzeichnungen durchstreicht, nachdem er etwas über eine "'unendliche' Melodie" aufgeschrieben hat? Der von ihm gefundene Begriff dient ihm in seinem neuen Text wie ein 'Schlüssel' dazu, den Formprozess in *Penthode* zu verstehen; er scheint (plötzlich) nachträglich zu wissen, was er gehört hat: "Ich höre eine 'unendliche' Melodie ..." (C., Zeile 6, 20).

Nicht im Hinblick auf Epiphanie, sondern wegen seines häufigen Vorkommens zählt der Aspekt 'Melodie' zu den drei Anknüpfungspunkten, die hier näher betrachtet werden sollen:

1. Das Wort 'Melodie' spielt eine herausragende Rolle in den Hörmitschriften, obwohl weder das Programm noch die Noten oder andere Rezeptionsäußerungen über das Stück bekannt sind.
2. Elemente des Wortfeldes 'Gruppierung' werden von allen im Zusammenhang mit Instrumenten verwendet ebenfalls ohne Kenntnis oder sogar mit deutlicher Skepsis gegenüber den expliziten Prinzipien Carters (B.: "Instrumentengruppen [...] als durchgängiges Prinzip kaum zu vermuten"); jeder neigt dazu, die Instrumente zu personifizieren und ihnen Aktionen zu unterstellen.
3. Die Gruppe der drei Probanden und jeder einzelne von ihnen unterliegen der sozialen Dynamik der provozierten Situation. Nicht nur die präsentierte Musik, sondern auch die Vorprägung der Hörer spielt eine große Rolle beim individuellen Verstehen von Musik, d. h. die jeweilige rezeptive Perspektive auch der stichwortartigen Hörmitschriften wird weder beliebig eingenommen noch ohne weiteres gewechselt. Dies kommt der Konsistenz und Kohärenz der jeweiligen Äußerungen zugute.<sup>260</sup>

Vor allem C. schreibt von 'Melodie', einer "'unendlichen Melodie'" (Zeile 4, 6, 20), die in Gegensatz stehe zu den "Klanggemischen" (Zeile 24), den "akkordischen Mischklängen" (Zeile 3), "'Einmischungen'" (Zeile 17); C. erwähnt auch einen "Bewußtseinsstrom", der mit der Melodie "mitschwinge" (Zeile 27 f.). Alle drei schreiben von melodischen Soli, einer melodischen Bewegung, es werden "vertraute Melodik" (B., Zeile 34) und "wiederkehrende Intervallfolgen" (A., Zeile 1) identifiziert. A. redet zudem von 'Melodie' als Gegenpart zu 'Einzelpuls' (Zeile 5); B. wie auch C. verstehen 'Melodie' als etwas einprägsames und benutzen 'Melodie' im Unterschied zu einer als indifferent gedachten 'Klangkulisse' (B., Zeile 3, 12 f., 21, 28, 30, 39) bzw. einem 'Klanggemisch' (C., Zeile 10, 12 f., 24). Dieses Diskurselement gehört auch zu Carters *program note*<sup>261</sup>, in der er von einer "long unfolding line passed from one player to another" spricht. Der Fachjournalist Meirion Bowen schreibt in seiner Rezensi-

<sup>260</sup> Die individuelle Prägung interessiert nur insoweit als keine individualpsychologischen Fragestellungen berührt werden. 'Prägung' wird als (erlerntes) Einhalten von intersubjektiv relevanten Regeln der Verständigung per schriftlich fixiertem Text verstanden. 'Individuell' bedeutet 'einzeln', aber nicht 'einzigartig'.

<sup>261</sup> Elliott CARTER, [Programmtext zu] *Penthode*. Full Score. [o. O.] 1989, vor S. 1.

on der Uraufführung 1985<sup>262</sup> für 'The Guardian' zwar ebenfalls — in Kenntnis der 'Programmnotiz', die in einer Einführung vor dem Konzert von Carter erläutert worden war — von "interweaving lines", aber das Tonhöhenrepertoire sei zu begrenzt gewesen, meint er, als dass profilierte Motive hervortreten konnten: der Begriff 'Melodie' kommt in Bowens Besprechung von *Penthode* überhaupt nicht vor; stattdessen finden wir dort nur die Worte "texture", "lines", "covers", "stretches"; die Musik erschien ihm insgesamt "grey". Diese indirekte Klage über fehlende prägnante Melodiebildung, deren Vorhandensein bei den anderen Stücken des Abends hervorgehoben wird — Höllers *Resonance*, das auf einer 34-Noten-Melodie basiere, und Boulez *Eclat/Multiples*, das aus "firmly defined melodic patterns" entstehe — dient als Argument dafür, *Penthode* den schwächeren unter Carters Kompositionen zuzurechnen. Der gleichen Meinung ist Dominic Gill, wie in seiner Premierenkritik in der *Financial Times*<sup>263</sup> deutlich wird, doch geht dieser unerwarteten Abwertung eine ausführliche und durchaus positive Besprechung voran. Gill entdeckt in *Penthode* eine "Bergian surface", da die Streicher eine dominante Funktion einnehmen und alles auf einen "lyrical focus" hinauslaufe, doch auch er vermeidet das Wort 'Melodie'.

"Lyrical" und "line" scheinen auch für Richard Brooks die passendere Bezeichnung zu sein. In seiner ausführlichen Besprechung der Partitur-Edition von 1989 in *Notes*<sup>264</sup> 1991 benutzt er das Wort "melody" nur, um den ersten Einsatz der Viola zu beschreiben. Er betont, dass es schwierig, quasi unmöglich sei, dem Verlauf zu folgen, beschreibt aber sehr ähnlich wie unsere Versuchsperson C., wie der Formprozess von *Penthode* verstanden werden kann. Brooks vermittelt sogar explizit sein 'E-piphanie'-Erlebnis:

"An initial opposition of lyrical line accompanied by chordal figures is established. Gradually the line fragments and is dispersed from group to group. At times it is overpowered by the accompaniment only to re-emerge in another transformation. The rich trapestry [sic, gemeint ist wohl 'tapestry'] of timbres, intersecting lines, colliding clusters of chords, and dense contrapuntal textures is almost bewildering at times. Just when all seems a hopeless muddle, clarity breaks through."<sup>265</sup>

Elliott Carter argumentiert ebenso uneinheitlich wie andere Diskursteilnehmer. In eigenen frühen Rezensionen für *Modern Music* führt Carter häufig 'clarity' als Maßstab seiner Bewertungen an<sup>266</sup>. In der Programm-Notiz zu *Penthode* spricht er von einer "unfolding line", doch im Interview mit Patrick Szersnovicz 1988 erklärt er die komplexe Arbeit mit formalen Ideen für wichtiger:

"*Penthode* est sans doute la plus importante de mes œuvres récentes. Elle développe l'idée des contrastes de caractères avec plus d'intensité, de richesse que certaines de mes autres œuvres. La combinaison des idées formelles, leur superposition, sont davantage significatives. *Le Concerto pour hautbois* est plus linéaire, plus simple de texture [...]"<sup>267</sup>

*Penthode* scheint eine Komposition zu sein, die sich als Beitrag zum Diskurs 'normales Konzertpublikum' bedingt eignet — man könnte auch sagen, die 'immer noch' Anknüpfungspunkte bietet, die den Regeln des Diskurses 'normales Konzertpublikum' entsprechen. Eine dieser Verbindungen scheint

<sup>262</sup> Meirion BOWEN, Boulez. In: *The Guardian* Sa, 27.07.1985.

<sup>263</sup> Dominic GILL, InterContemporain/ Albert Hall. In: *The Financial Times* Mo, 29.07.1985.

<sup>264</sup> BROOKS 1991 (Anm. 249).

<sup>265</sup> Ib., S. 684 f.

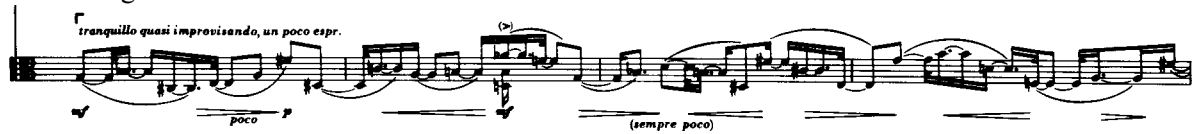
<sup>266</sup> Vgl. Elliott CARTER, *The New York Season 1937, 1937*, Wec (Anm. 36), S. 3-5, S. 3: "After the constant loudness and lack of clarity of Philip James's work, Mr. Barbirolli conducted a peaceful, clear, and small orchestration by Anton von Webern of some unpublished Schubert dances."

vgl. auch DERS., *Season's End in New York 1937, 1937*, Wec (Anm. 36), S. 11-14, S. 12; DERS., *Opening Notes*, New York, 1937, 1937, Wec (Anm. 36), S. 16 f.; DERS., *The Case of Mr. Ives, 1939*, Wec (Anm. 36), S. 48-51, besonders S. 50;

Vgl. zu den ästhetischen Kriterien Carters in den dreißiger und vierziger Jahren auch Henning EISENLOHR, *Hörer und Gesellschaft. Zur Ästhetik Elliott Carters*. In: *MusikTexte* 76/77 (1998), S. 30-40, S. 32-35.

<sup>267</sup> SZERSNOVICZ, Interview 1988 (Anm. 245), S. 94.

durch satztechnische Verhältnisse gewährleistet zu werden, die als 'Melodielinie' beschrieben werden können; daher wird hier auch ein Blick auf diese Organisationsebene geworfen mit dem Ziel, eine weitere Aussage im Diskurs zu erstellen.



Bsp. 8: *Penthode*, Violenstimme, Takt 1 bis 4

Eine solistische Viola beginnt das Stück. Von den ab dem vierten Takt blockhaft einsetzenden anderen begleitenden Instrumentengruppen unterscheidet sich der Duktus der Violinstimme durch ihre dynamische und melische Ausgestaltung, ihre Phrasierung sowie durch die Markierung als Hauptstimme. Diese Disposition gilt bis Takt 29. Danach nehmen die Stimmen anderer Instrumente — auf die gleiche Weise wie die Viola hervorgehoben — die Funktion der Viola ein, die ab diesem Punkt für lange Zeit ausschließlich Haltetöne langer Dauer beiträgt.

Das Stück nimmt wiederum eine neue Wendung, wenn die Violine, die ab Takt 41 mit einem längeren 'Solo' dominiert, von den Instrumenten ihrer eigenen Gruppe nach Takt 45 deutlich 'Konkurrenz' bekommt: nicht nur dynamisch sind Trompete, Posaune und Harfe gleichgeordnet, sondern die Markierung weist schließlich — quasi paradoxerweise — allen Stimmen die Funktion einer Hauptstimme zu.

Bsp. 9: *Penthode*, Hauptstimmenkumulation in Gruppe 1, Takt 46 bis 50

### Terminologischer Nexus:

#### "What ever happened to good old melody?" — Melodie und Phrase

Obwohl 'Melodie' traditionell als ein auf "'Harmonie, Rhythmus und Sprache'"<sup>268</sup> basierender Begriff gilt, sehen viele Hörer der Musik Carters keine Probleme darin, 'Melodie' auf diese Musik anzuwenden; ihnen eignet offensichtlich eine weiter gefasste Vorstellung von 'Melodie', deren Inhalt und Grenzen jedoch nie expliziert werden und die hier näher betrachtet werden soll. Peter Heyworth, Musikkritiker der englischen Zeitung *The Observer*, stellt 1987 "lyrical freedom" für das *String Quartet No. 4* von 1986 fest, nicht ohne anzufügen:

"[...] individual instruments launch into melodies of great expressive power and tensile strength."<sup>269</sup>

<sup>268</sup> Aristides Quintilian. zitiert nach: Heinrich HÜSCHEN/ Carl DAHLHAUS/ Silke LEOPOLD, Artikel 'Melodie'. In: MGGNeu, Sachteil, 1997. Bd. 6, Sp. 35-67, Sp. 35.

<sup>269</sup> Peter HEYWORTH, Right decisions. Peter Heyworth on Carter, Eisler and von Karajan. In: *The Observer* (London) So, 14.06.1987.

Negative Äußerungen über Carters Musik sind ebenfalls oft am vagen, aber ästhetisch offenbar zentralen Maßstab 'Melodie' ausgerichtet. Am Schluss einer 1967 geschriebenen Rezension von Peggy Constantine über ein Konzert mit Musik von Kenneth Gaburo, Ralph Shapley und dem Doppelkonzert von Elliott Carter wird über verschiedene Äußerungen berichtet, die für das 'normale Konzertpublikum' typisch, wenn auch hier etwas überzeichnet erzählt erscheinen:

"How did the audience react? Well, except for a lady who was out like a light [=eingeschlafen] and a white-haired gentleman who kept asking loudly, 'What ever happened to good old melody?' everybody seemed to like the concert. The applause, at any rate, was loud and sustained."<sup>270</sup>

Da 'Melodie' also ein derart flexibel anwendbares Kriterium bildet, das nicht nur zur Beschreibung, sondern auch zur Bewertung von Musik dient, sollte man den Begriff 'Melodie' näher betrachten und gerade im Hinblick auf einen 'Streitfall' wie die Musik Elliott Carters präzisieren. 'Melodie' ist musikologisch gesehen aber ein 'zusammengesetzter' Terminus, der eine Vielzahl satztechnischer und harmonischer sowie agogischer, dynamischer und eventuell rhythmisch-metrischer Bedingungen beinhaltet und deshalb kaum in ein definitives Korsett eingepasst werden kann. Dennoch könnte man den konventionellen Begriff 'Melodie' versuchen zu fassen als **eine konzeptionell monolineare Folge von Tönen, die sich in ihrem Verlauf an einem harmonischem Prinzip orientiert und mittels der homolog strukturierten<sup>271</sup> Organisationsebenen Agogik, Dynamik sowie Rhythmus und Metrum einen Eindruck von 'Geschlossenheit' vermitteln soll.**<sup>272</sup> Dabei bleiben allerdings einige Schwierigkeiten bestehen: Im Unterschied zum Begriff 'Thema' hängt 'Melodie' notwendig (und schon etymologisch) mit einer Vorstellung von 'Gesang' oder 'Sanglichkeit' zusammen. Insgesamt weist die Definition durch die Verwendung wiederum (kaum konsistent) zu bestimmender Termini wie 'Geschlossenheit', 'Gesang' und 'Sanglichkeit' (häufig auch 'leichte Fasslichkeit' und 'Stabilität' — beides Kategorien, die implizit Wiederholungen fordern) auf eine enge Verflechtung von 'Melodie' und jeweiliger kulturell geprägter Ästhetik. Die Relativität des Begriffs, die als historische übrigens auch in der vorwurfsvollen Frage des notabene 'weißhaarigen Gentlemans' zum Ausdruck kommt, macht ihn aber um so eher tauglich, auf sehr unterschiedliche Arten von Musik angewendet zu werden, zumal auch die Systematik Hugo Riemanns, dessen Überlegungen mit dem heutigen musikwissenschaftlichen Begriff von 'Melodie' weitgehend übereinstimmen, dem Terminus zwei verschiedene Bedeutungsebenen zuweist: einerseits sei "Melodie im engeren Sinne [...] nur die Bewegung der Tonhöhe, d. h. Steigen, Fallen und Stillstehen", andererseits der "eigentliche Wesenskern der Musik" (daher könne auch das Schlagwerk keine 'eigentliche', sondern nur die "niederste Form"<sup>273</sup> der Musik produzieren).

Die hier notwendige Differenzierung bietet weniger die Rede von Melodie und Melos, da letzterer Begriff von Werner Danckert 1932 zur Bezeichnung von Abstraktionen melodischer Verläufe (i. e. 'Aszendenzmelos', 'Deszendenzmelos' etc.<sup>274</sup>) in nicht unproblematischer Wiederaufnahme musiktheoretischer Termini der griechischen Antike eingeführt wurde. Auch Milton

<sup>270</sup> Peggy CONSTANTINE, A Concert Provides New Sounds, Meets New Musical Goals. In: *Chicago Sun-Times* Mi, 22.02.1967.

<sup>271</sup> Zum Terminus 'Homologie' vgl. Erik FISCHER, Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert. Wiesbaden 1982, S. 24 f.

<sup>272</sup> Von "Anschaulichkeit", "Transponierbarkeit" und "Richtungssinn" als Kriterien für eine Melodie ist in dem entsprechenden Artikel in *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Anm. 268) die Rede. Eine Melodie besitze außerdem "Gestalt" und stelle "immer ein Zusammenfassen verschiedener Momente" dar (Sp. 36 f.).

<sup>273</sup> RIEMANN, Große Kompositionslehre, 1902 (Anm. 188), 1. Buch, S. 7.

<sup>274</sup> Werner DANCKERT, Ursymbole melodischer Gestaltung. Kassel 1932.

Babbitts Ausweg, die Terminologie der Dodekaphonie mit Hilfe des Metaphernfeldes der Mathematik zu erweitern und u. a. Vokabeln wie 'aggregate', 'array' oder 'partitions'<sup>275</sup> einzuführen, die auch im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' eine gewisse Verbreitung fanden<sup>276</sup>, behob nicht das Problem, dass den meisten Wendungen kaum präzise Bedeutungen zugeordnet werden (können), sobald man sie auf andere Bereiche als auf die Musik anwendet, für deren Beschreibung sie gedacht waren.

Riemanns um die Jahrhundertwende entworfene Systematik bietet trotz aller Widersprüche eine Reihe von Anregungen für eine Definition der Termini 'Phrase' und 'Phrasierung', die Riemann zudem in Relation zum Ausdruck "Bewegungsart"<sup>277</sup> setzt. Diese Terminologie, die weniger Wert auf die Bedeutung der einzelnen Note legt, dafür aber ebenso wie 'Melodie' Kriterien für den Zusammenhang von Ton-(sogar Geräusch- oder Klang-)folgen bietet, unter denen sowohl funktionsharmonische wie metrische Verhältnisse nur zwei unter vielen darstellen, kann die für uns entstehende Lücke bzw. Vagheit in der musikwissenschaftlichen Beschreibungssprache für die Musik Elliott Carters füllen. Denn die von Riemann formulierten Bedingungen für ihre Anwendung auf die Notenschrift — nämlich die Genauigkeit der dynamischen und agogischen Bezeichnungen sowie die Angaben zur Gestaltung einzelner Töne — werden von vielen Komponisten — zumindest von Elliott Carter — längst befolgt. Zudem können die Kriterien, die ursprünglich als Weisungen für das akustisch-visuelle Vortragsereignis gedacht waren, auch zur Beschreibung der Rezeption von Musik dienen (somit lohnte es zu überprüfen, ob die Riemannsche Terminologie nicht sogar für die Interpretation von notationstechnisch weniger präziser Musik als der Elliott Carters oder anderer 'moderner' Komponisten verwendbar wäre).

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wird 'Melodie' in der vorliegenden Arbeit zwar als sprachlicher Pattern zur Beschreibung von Musik akzeptiert und die Funktion und Bedeutung seiner Anwendung analysiert, doch in dieser Arbeit wird vorgeschlagen, die Terminologie 'Phrase', 'Phrasierung' zu bevorzugen. Dabei folge ich Riemanns Kriterien für die Bestimmung von Phrasenanfang oder –ende, die er wie folgt bestimmt:

- die Art der Notation durch Markierungen wie Doppelstriche, Bindebögen, Atemzeichen, Akzente, die Art der Zusammenfassung von Achteln, Sechzehnteln etc.,
- harmonische Schwerpunkte,
- metrische Schwerpunkte,
- Pausen,
- lange Noten,
- Sprünge oder Wendungen des Tonverlaufs,
- Tonrepetitionen
- sowie die Regelmäßigkeit, mit der bestimmte Merkmale in einem Stück angewendet werden oder nicht.

Diese Kriterien avancieren so quasi erneut zu Argumenten der Interpretation von grundlegenden kinetischen Zusammenhängen, die auch als Melodien bezeichnet werden könnten. 'Phrase' verfügt jedoch nicht über so viele Implikationen wie 'Melodie' und scheint neutraler zu sein.

Das gleiche gilt für den Begriff 'Phrasierung': die Ebene der Tongestaltung (eingeschlossen wird hier die Spieltechnik) hat in der Musik des 20. Jahrhunderts eine größere Bedeutung erlangt als noch im Jahrhundert davor. Nicht dass diese Gestaltungsebene keine Rolle gespielt

<sup>275</sup> Milton BABBITT, *Words about Music*. Madison, Wisconsin 1987, S. 20 f.

<sup>276</sup> Vgl. SCHMIDT, Anmerkungen zu Elliott Carters 'Harmony Book' (Anm. 45), S. 38.

<sup>277</sup> Hugo RIEMANN, *Vademecum der Phrasierung*, Leipzig 1912, S. 46.

hätte, sie tritt nur heute stärker hervor: *legato*, *pizzicato*, *staccato*, *markato*, *col legno*, Akzente u. a. sowie die Häufigkeit und Funktion von Pausen, die Kontinuität und Diskontinuität einer Tonfolge emanzipieren sich von einem Verständnis als Akzidenz zu 'Melodie' und werden sehr häufig nach eigenen Regeln organisiert, in Elliott Carters Musik sogar häufig zum zentralen Bestandteil der formalen Idee bzw. der Konzeption (eines Teils) einer Komposition.

\*\*\*

Die 'Hauptstimme' in *Penthode* verliert nach Takt 45 das satztechnische Privileg, die einzige 'Hauptstimme' zu sein, und wird auch dynamisch nicht mehr durchgehend hervorgehoben. Immerhin ist diese Stimme als einzige kontinuierlich mit Legato-Bögen bezeichnet und umschließt jeweils den bei weitem größten Ambitus aller Stimmen. Man kann aber bis Takt 154 eine fortschreitende Emanzipation aller Stimmen beobachten und hören, die es erschwert, die eingeführte "unendliche Melodie" (C., Zeile 4, 20) weiter zu verfolgen, wie auch Brooks bemerkt<sup>278</sup>. In den Hörmitschriften gibt es jeweils Hinweise auf einen sprachlichen Umbruch, der als Metapher für das musikalische Geschehen eingesetzt wird: A., die in Zeile 6 das erste längere, die Wende in der Entwicklung der Komposition markierende 'Statement' des Klaviers vermerkt (Takt 155 ff.), wechselt von der Beschreibung einer "Intervallfolge" (Zeile 1) bzw. deren "Bruchstücke" (Zeile 4), von "Einzelimpulsen" oder einer "Melodie" (Zeile 5), also dem Versuch, sich syntaktisch zu orientieren, zum rhetorischen Mittel der Personifikation der Instrumente, sogar unter Zuweisung der 'Heldenrolle' an das Klavier (Zeile 7), um den Verlauf des Stückes zu fassen. B. notiert die als Hauptstimme bezeichneten Fortissimo- und Forte-Einsätze von Violine und Cello kurz vor der Klimax des Crescendos (Takt 120 ff.), hält den auffälligen Tempowechsel als "schneller" und als Beginn eines zweiten "Formteils" fest (Zeile 21). Auch hier wird im folgenden die bis dahin gültige Leitdifferenz der Hörmitschrift 'Solo / Klangkulisse' durch ein häufigeres Benennen einzelner Instrumente und Instrumentengruppen abgelöst. In der sehr fachsprachlichen Mitschrift von B. fällt das durchgängig benutzte, dem Theaterbereich entlehene Bild der 'Kulisse' auf (Zeile 3, 12 f., 21, 28, 30, 39, 42 f.); es weist zusammen mit Formulierungen wie 'Unterstützung' oder 'Konterkarikatur' des Cellos (Zeile 2), "führen aber Stimmführung weiter, setzen Crescendo neu an" (Zeile 27) darauf hin, dass auch für B. das Metaphernfeld 'Drama' nahe liegt. C. sieht von einer verlaufs betonten Hörmitschrift ab und baut in seinen Notizen einen allgemeinen Gegensatz zwischen "Melodie" und "Klanggemisch" auf (Zeile 9 f.), deren Verhältnis er quasi regelhaft zu formulieren sucht. Ohne genauer zu bestimmen, für welchen musikalischen Abschnitt die Aussagen gelten, teilt C. seine Wahrnehmung ebenfalls in zwei "klangliche Sphären" ein: die der "'unendlichen' Melodie" und die des "Klanggemisches der jeweils anderen Instrumente" (Zeile 24). Stärker als A. und B. neigt er dazu, den Verlauf des Stückes als Aktionen etablierter Subjekte zu verstehen; jedoch abstrahiert er von der Art der Instrumente und weist die 'dramatischen Rollen' durchgängig den syntaktischen Elementen 'Melodie' und 'Klanggemisch' zu.

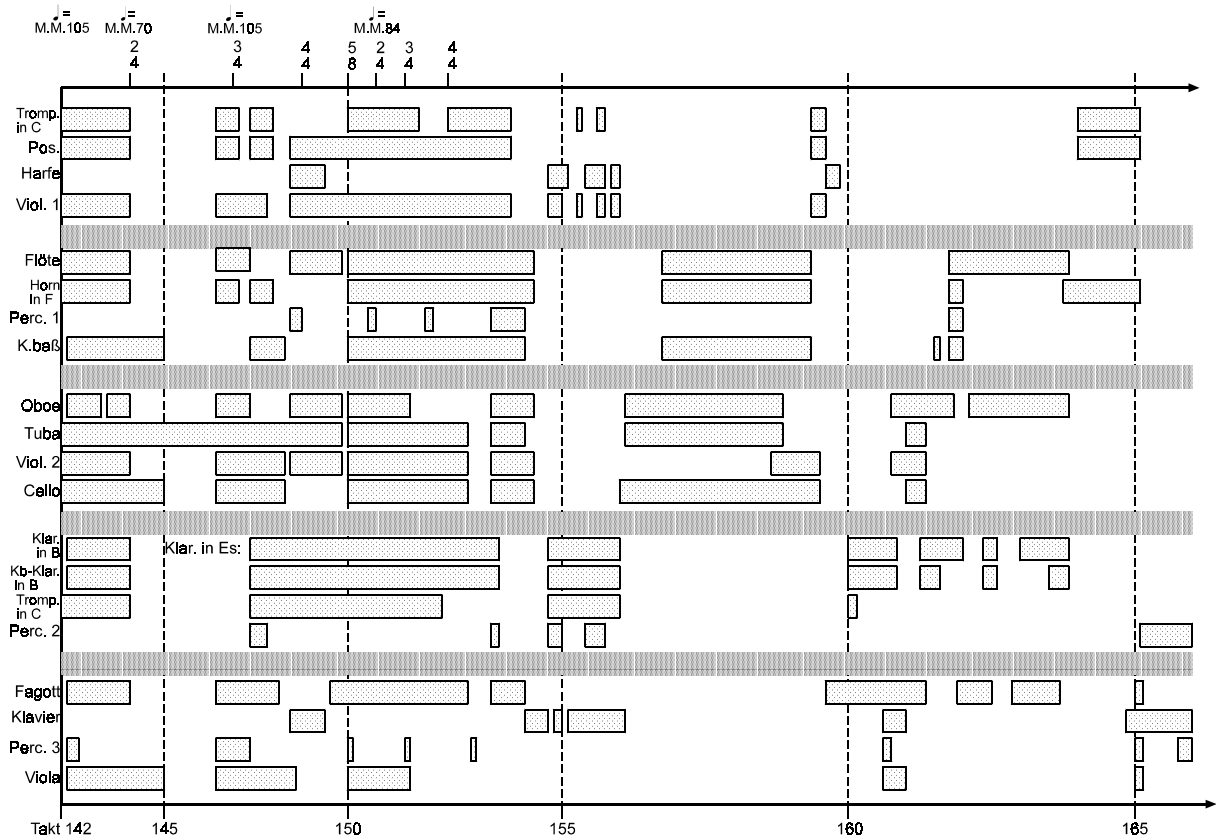
Weitere Aussagen, die anhand von Noten und Klang formuliert werden können, bestätigen die intersubjektive (nicht objektive) Bedeutung der von den Versuchspersonen vorgenommenen Bezeichnungen. Ein Schema der satztechnischen Organisation eines ersten deutlichen Einschnitts im Verlauf von *Penthode* kann dies veranschaulichen:

---

<sup>278</sup> BROOKS 1991 (Anm. 249), S. 685.



### Schema 7: Penthode, Satztechnik in den Takten 142 bis 165 in zeitproportionaler Darstellung



Nach dem Höhepunkt des Crescendos in Takt 142 bricht der Klang hart ab; nur die Tuba leitet in einen weiteren Forte-Einsatz über. Nach Takt 154 sind die Instrumente hinsichtlich ihrer Einsätze zunehmend in Gruppen geordnet. Diese Gruppen entsprechen der zu Beginn der Partitur festgelegten Grundgruppierung in fünf jeweils mit Bläsern, Streichern und Schlagwerk besetzte Quartette. Einzig "das Klavier darf endlich länger" (A., Zeile 6): in Takt 154 kann es für kurze Zeit zum ersten Mal in dem nun ausgedünnten Satz die auditive Aufmerksamkeit auf sich ziehen. 'Sortierung' scheint das Konzept der Musik nach Takt 154 zu bestimmen, ein Aspekt, den die Hörmitschriften mit den Worten 'Gruppen' oder 'Gruppierungen' umschreiben.

Instrumente als Akteure zu verstehen, die satztechnische Konzeption ihrer Stimmen als Interaktionen zu sehen und ihre Zusammenordnung analog zu sozialen Gruppierungen zu begreifen — diese Codierungen gehören zu den wichtigsten Elementen von Carters Ästhetik, die er zuerst in den Gesprächen mit Allen Edwards genauer erläuterte<sup>279</sup>:

"It's always seemed to me that instruments, in a certain sense, offer one materials for composition just by virtue of having, as they always do, built-in 'character-structures,' so to speak, which can be suggestive of musical possibilities both on the level of sonority and on that of actual musical behaviour."<sup>280</sup>

<sup>279</sup> Der nun folgende Rekurs auf produktionsästhetische Zusammenhänge stellt zwar Äußerungen Carters in den Mittelpunkt unter Rücksicht auf die besondere Position, die der Komponist in 'seinem' Diskurs einnimmt, doch es soll nochmals betont werden, daß die Tendenz, den Komponisten in seiner Funktion als 'Autor' als eine Art 'letzter Instanz' zu begreifen, methodisch als **diskursive Regel** einzuordnen ist. Auch Carters Äußerungen sind Diskursbeiträge wie alle anderen. Diskursintern jedoch sind sie im Hinblick auf die ihnen zugemessene Autorität deutlich unterschieden von anderen Beiträgen.

<sup>280</sup> FW (Anm. 36), S. 67.

Das Ausnutzen der für ihn vorhandenen Charakteristika der Instrumente ergänzt Carter in *Penthode* und vielen anderen seiner Stücke um die Zuweisung harmonischer und metrischer Grundregeln zu den 'Akteuren', die häufig satztechnisch nicht nach Instrumenten-Familien, sondern aufgrund bestimmter Gruppierungskonzepte zusammengeordnet werden. Dieses kompositorische Verfahren lässt sich sehr gut anhand der Skizzen zu *Penthode* beobachten, die in der Paul Sacher Stiftung eingesehen werden können.

### **Terminologischer Nexus: Harmonik II — Ein 'postserielles' Repertoire**

Historisch gesehen kann wohl die zunehmende Tendenz, dass Komponisten sich ihr eigenes harmonisches Repertoire schaffen und mit eigenen Regeln versehen, als ein den Kunstdiskurs des zwanzigsten Jahrhunderts auszeichnendes Charakteristikum begriffen werden. War auch der harmonische Rahmen früherer Jahrhunderte durchaus flexibler, als man sich das oft vorstellt, so blieben doch bestimmte Möglichkeiten völlig außer Betracht, verboten sich von selbst, während für viele Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts die Infragestellung eines 'üblichen' Repertoires geradezu zum Selbstverständnis gehört und nicht nur technische, sondern auch ethische oder politische Implikationen haben konnte und haben kann.

Für die Musikwissenschaft bedeutete diese Entwicklung eine terminologische Katastrophe: das weitgehend konsistente, flexible und sehr differenzierte Vokabular, das sich an der funktionsharmonisch gebundenen Musik gebildet hatte, versagt seinen Dienst bei der Interpretation eines großen Teils der 'neuen' oder 'modernen' Musik trotz der Arbeiten Schenkers oder Erpfs oder in den Vereinigten Staaten Henry Cowells<sup>281</sup>. Die wenigen Vorschläge, die Schönberg in seinen Überlegungen zur Tonalität als Kunstmittel bzw. in seinem theoretischen Entwurf zur Dodekaphonie machte<sup>282</sup>, bilden bis heute einen wesentlichen Grundbestand sehr vieler Analysen 'moderner' Musik; die Ansätze Hindemiths<sup>283</sup> blieben dagegen weitgehend unbeachtet. Eine neue Harmonielehre für das 20. Jahrhundert zu verfassen, wurde bislang von der deutschen Musikwissenschaft nicht in Angriff genommen<sup>284</sup>; anders sieht es auf der anderen Seite des Atlantiks aus.

---

<sup>281</sup> Heinrich SCHENKER, *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. 3 Bde. Stuttgart/ Wien/ Berlin 1906-1935.  
Hermann ERPF, *Studien zu Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*. Leipzig 1927.  
Henry COWELL, *New Musical Resources*. New York 1930.

<sup>282</sup> Arnold SCHÖNBERG, *Harmonielehre*. Wien 1911;  
DERS., *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*. In: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Gesammelte Schriften Bd. 1*. Ivan VOITECH (Hg.). Frankfurt/M. 1976;  
DERS., *Structural Functions of Harmony*. London./ New York 1954.

<sup>283</sup> Paul HINDEMITH, *Unterweisung im Tonsatz*. 3 Bde. Mainz 1937-39/ 1970.

<sup>284</sup> Vgl. Peter RUMMENHÖLLER, Artikel 'Harmonielehre'. In: *MGGNeu, Sachteil*, 1996. Bd. 4, Spalte 132-153;  
Walter GISELER hat es in neuerer Zeit unternommen, *Harmonik in Bezug auf das 20. Jahrhundert systematisch zu betrachten* (DERS., *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen — Modelle*. 2 Bde. Celle 1996). Auch er arbeitet allerdings eher historisch und stellt die verschiedenen Ansätze anhand von Kompositionsbeispielen in aller Kürze zusammen.

Die amerikanische Musikwissenschaft zeichnet sich wie bereits erwähnt aus durch eine starke Betonung der naturwissenschaftlichen Seite der Musik, der *music theory*. Musiktheoretiker wie George Perle<sup>285</sup>, Milton Babbitt<sup>286</sup> oder Allen Forte<sup>287</sup>, die an Schönberg oder Schenker anschlossen, teilten das Interesse an einer Systematik der Wahl- und Kombinationsmöglichkeiten von Tonreihen. Fortes Darlegung der Theorie der '*Pitch-Class Sets*', die sich für den Vergleich der harmonischen Strukturen verschiedener Kompositionen ausgezeichnet eignet, erschien zuerst 1973 mit dem Titel *The Structure of Atonal Music*. Um einen Teil der Terminologie der *Set Theory* auch in dieser Arbeit nutzbar zu machen, werde ich die grundlegenden Begriffe und Zusammenhänge kurz erläutern; ich beziehe mich dabei auf die von Forte vorgenommene Systematisierung der *Pitch-Class Sets*.

Als '*Pitch-Class Set*' kann jede beliebige Tonfolge bezeichnet werden. Die Benennung orientiert sich jedoch nicht an den Tonnamen, sondern an den Halbtonstufen, die von 'c' in jeder Oktave neu gezählt, d. h. von 0 bis 11 durchnummeriert werden. Indem man ein Set auf den kleinstmöglichen Ambitus reduziert, kann jedes zunächst 'ungeordnete', d. h. sozusagen wörtlich dem Notentext entnommene *Pitch-Class Set* auf eine *prime form*, eine Art 'Grund- oder Primform' minimalisiert werden, von denen in unserem auf Halbtönen basierenden Tonsystem nur endlich viele vorkommen. Dafür müssen die Tonhöhen allerdings entsprechend oktaviert werden; das nicht transponierte *Pitch-Class Set* in einer Permutation, die nach der Transposition eine Primform ergibt, nennt man *normal order* oder Normalform des *Pitch-Class Sets*.

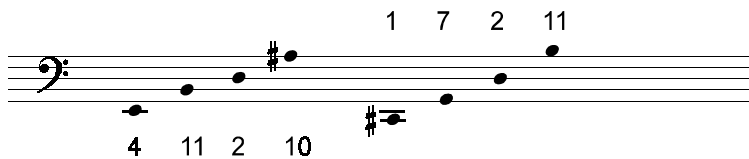
Zu Veranschaulichung folgt hier ein Beispiel aus der Musik Elliott Carters:



Bsp. 10: *String Quartet (No. 1)*, solistische Cellostimme, Takt 6

Von rhythmischen Werten wird jeder der Akkorde abstrahiert und als Tonfolge, d. h. als *Pitch-Class Set* betrachtet; die Töne wurden ausgehend von c als Nummer 0 der jeweiligen Oktave gezählt:

**Schema 8a: Pitch-Class Sets in Takt 6 von *String Quartet (No. 1)***



Die Normalformen der *Pitch-Class Sets* entsprechen in ihrer Abfolge den Primformen, sind aber noch nicht transponiert:

<sup>285</sup> George PERLE, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley, CA 1962.

<sup>286</sup> Milton BABBITT, *Some Aspects of Twelve-Tone Composition*. In: *The Score and I. M. A. Magazine* 12 (1955), S. 53-61; vgl. auch BABBITT, *Words about Music* (Anm. 275).

<sup>287</sup> FORTE, *The Structure of Atonal Music* 1973 (Anm. 49).

**Schema 8b: Normalformen der Pitch-Class Sets in Takt 6 von *String Quartet (No. 1)***

Schon in dieser Form, aber erst recht reduziert auf den Minimalambitus werden Sets vergleichbar, und es können unter Rekurs auf die *Set Theory* harmonische Relationen festgestellt werden.

**Schema 8c: Primformen in Takt 6 von *String Quartet (No. 1)***

Diese beiden Tetrachorde können, indem man von ihrer Oktavlage abstrahiert, auch als *Pitch-Class Set* Primformen 0146 und 0137 ausgedrückt werden; die Zahlen markieren jetzt jeweils die Tonpositionen vom ersten Ton mit der Nummer '0' aus in Halbtönen gerechnet. Beide haben den *Vector* 111111, der anzeigt (an der ersten Stelle die Anzahl der kleinen Sekunden, dann die der großen, dann die der kleinen Terzen etc.), dass alle sechs verschiedenen Halbtonabstände bei sechs hier möglichen Kombinationen der Töne des Sets miteinander je einmal vorkommen. In dieser Terminologie, die nur die Verhältnisse in der engsten Lage beschreibt, werden die Komplementärintervalle nicht differenziert und die Prime vernachlässigt. In unserem chromatischen Tonsystem gibt es 7 Bichorde, 12 Trichorde, 29 Tetrachorde, 38 Pentachorde und 50 Hexachorde. Forte hat die Primformen durchnummeriert, ihren Minimalambitus analysiert und jedes dieser Sets mit Hilfe einer Zahlenkombination benannt, die die Position der Halbtöne in der jeweiligen Reihe bezeichnet. Jeder Primform ist ein '*Vector*' zugeordnet.

Der Vorteil der Primformen ist, dass sie eindeutig benennbar und mitteilbar sind und ein invariables, begrenztes Repertoire bieten. Dieses kann dazu benutzt werden, Tongruppen analytisch miteinander zu vergleichen und bestimmte Zusammenhänge oder Ähnlichkeiten festzustellen. Die Arbeit mit *Pitch-Class Sets*, die auf die gleichen oder verwandte Primformen rekurren, kann aber auch zur Grundlage kompositionstechnischer Konzepte werden. Die Verarbeitung kann trotz des klar umrissenen Repertoires so verschieden aussehen, dass *Primformen* als Grundlage der harmonischen Organisation wiederverwendbar sind: weder determinieren sie die Tonhöhen, noch gibt es notwendigerweise eine als (transponiertes) Motiv wiedererkennbare definite Folge von Intervallen, also so etwas wie eine 'Grundgestalt'. Es ist aber denkbar, bestimmte Regeln zu betonen, denen sie unterliegen, wie Spiegelfähigkeit, Besonderheiten im Hinblick auf Qualität und Quantität der Intervalle, die sich aus ihnen bilden lassen: etwa viele Quartan und kleine Sekunden, was die Tritonusbildung begünstigt (z. B. Hexachord 012678 mit dem Vektor 420243), ausschließlich große Terzen, wobei die Komplementärintervalle, hier: die kleine Sexte, dann natürlich ebenso leicht einsetzbar sind (etwa Trichord 048 mit dem Vektor 000300) oder sehr viele Sekunden bzw. große Septimen (Tetrachord 01234 mit dem Vektor 432100) u. v. m. Die beiden obengenannten Tonhöhen-Sets 0146 und 0137 z. B. sind die einzigen Tetrachorde, aus denen jeweils bei der Kombination der Einzeltöne miteinander alle nicht-komplementären Intervalle je einmal gebildet werden können (Vektor 111111!); sie werden daher auch Allintervall-Tetrachorde genannt und oftmals als besonders bedeutsam verwendet.

Elliott Carter begann nach dem Zweiten Weltkrieg mit den Möglichkeiten der 'Reihenkomposition' im weitesten Sinne zu experimentieren: das dem ersten Streichquartett (1951) zugrundeliegende Tonmaterial besteht aus eben diesen Allintervall-Tetrachorden, die auch in anderen Kompositionen Carters wie u. a. in *Double Concerto for Harpsichord and Piano With Two Chamber Orchestras* eine zentrale Funktion erfüllen. Jedem der Orchester im Doppelkonzert ist einer der Allintervall-Akkorde von Beginn an zugeordnet<sup>288</sup>.

Bsp. 11: *Double Concerto for Harpsichord and Piano With Two Chamber Orchestras*, Takt 10 bis 12

Die weitgehende Abstraktion von bestimmten Tonhöhen bzw. Tonhöhenfolgen zugunsten einer Konzentration auf Intervalle bzw. Tonrelationen und das nahezu völlige Fehlen motivisch-thematischer Bindungen unterscheidet Carters Harmonik von den Prinzipien der Schönberg-schen Dodekaphonik, obwohl er extensiv mit Zwölftonreihen und -techniken in Stücken wie *Piano Concerto*, *Night Fantasies* und *Anaphora* aus *A Mirror On Which To Dwell* arbeitet. John Link zeigte 1994 in einer Skizzen-Studie zur Genese von *Night Fantasies*<sup>289</sup>, dass Carter sich für diese Klavierphantasie an einer Liste von zwölftönigen Allintervallreihen orientiert, die von Stefan Bauer-Mengelberg und Melvin Ferentz 1965 in einem Artikel für *Perspectives of New Music*<sup>290</sup> zusammengestellt wurden.

Carter arbeitete in den fünfziger und sechziger Jahren außerdem mit einem Kombinations-system, dessen Grundregeln für jedes Stück neu variiert wurden und das die Funktion hatte,

<sup>288</sup> Vgl. FW (Anm. 36), S. 106 ff.

<sup>289</sup> LINK, *Night Fantasies* 1994 (Anm. 47).

<sup>290</sup> Stefan BAUER-MENDELBERG/ Melvin FERENTZ, On Eleven-Interval Twelve-Tone Rows. In: *Perspectives of New Music* 3 (Spring-Summer 1965) 2, S. 93-103.

jeweils relativ frei (z. B. an Quartenharmonik orientiert, Reihenlisten ausnutzend o. ä.) festgelegten Intervalle oder Intervallfolgen einen harmonischen Rahmen zu geben, d. h. kombinatorische Grenzen festzulegen<sup>291</sup>. Während der Arbeit an *Piano Concerto* (1955) begann Carter Studien zusammenzustellen, die er häufiger unternahm, um ein harmonisches Repertoire, den harmonischen "frame"<sup>292</sup> eines Stückes zu konstituieren. Die systematische Anordnung dieser Studien und ihre Einteilung in "Synthesis" und "Analysis" Anfang der achtziger Jahre führten zu der Fassung des *'Harmony Book'*, wie es jetzt in zwei Versionen (von 1982 und 1987) in der Paul Sacher Stiftung vorliegt<sup>293</sup>. In "Synthesis" werden Tonfolgen von zwei bis zu sieben Tönen — entsprechend den Primformen bei Forte — aufgelistet und nummeriert; Reihen mit besonderen Eigenschaften wie Symmetrie oder der Allintervall-Bildung, sind besonders zusammengestellt; den größten Teil der "Synthesis" nehmen die Kombinationsstudien ein, aus denen hervorgeht, welche Formen eine Reihe annimmt, wenn man sie mit einem Ton, einem Intervall, einem Trichord etc. kombiniert. Der Band "Analysis" kehrt diese Prozedur um: dort findet man Aufzählungen der Reihen, mit denen jeweils bestimmte Reihen ihre Eigenschaften teilen; es wird also quasi die 'Verwandtschaft' zwischen den Tonfolgen analysiert.

In *String Quartet No. 3* von 1973, aber auch in *A Mirror On Which To Dwell* von 1975 oder *Night Fantasies* von 1980 benutzt Carter die Primformen mit einer eigenen Nummerierung noch parallel zu einer willkürlicheren Reihenkombinatorik. Unter anderem in *Penthode* von 1985, *String Quartet No. 4* von 1986 und allen späteren Stücken dagegen ordnet er einzelnen Instrumenten oder Instrumentengruppen bestimmte Primformen zu.

Kompositionstechnisch gesehen kann man die Übergänge von seriellen Techniken, die mit Ton- oder Zahlenreihen arbeiten, zur freien Handhabung von Regel-Repertoires wohl als fließend bezeichnen. Gleichwohl ist auf dieser Ebene musikalischer Organisation eine deutliche Grenze zum Diskurs 'Serialität' gezogen. Aufgrund dieser Überlegungen bevorzuge ich den Begriff 'postseriell', der den Anschluss an die Tradition der Serialität und gleichzeitig Distanz dazu markiert, als Attribut für das Vorordnen des kompositorischen Repertoires mittels der Primformen von *Pitch-Class Sets*. Die Frage, welche Rolle die Diskussion um 'Serialität' im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' spielt, ist damit allerdings noch nicht beantwortet. Sie bildet den Ausgangspunkt für einen weiteren Nexus.<sup>294</sup>

\*\*\*

Typischerweise widmet nur Brooks als Rezensent der schriftlich vorliegenden Musik einige Aufmerksamkeit harmonischen Zusammenhängen und Aspekten der Repertoire-Vorordnung, die von allen Hörmitschriften und Konzertkritiken völlig vernachlässigt werden. Dieser Bereich fungiert als 'Spezialgebiet'. Im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' ist er vor allem 'Kennern' und 'Fachleuten' vorbehalten, die sich am Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' beteiligen wie Andrew W. Mead<sup>295</sup> und Jona-

<sup>291</sup> Weiteren Aufschluß kann hier die Skizzenforschung geben. Hinweise auf die Art der Kombinatorik fand ich in der Paul Sacher Stiftung im Konvolut 'Harmony Book, verworfene Seiten': dort sind auf einem undatierten Notenblatt (Kalmus, 12-Systeme) je drei Quartfolgen gefolgt von einer einzelnen Note aufgezeichnet und nummeriert mit 1a, 1b, 2a, 2b usf. Diese Art der Numerierung wird auch auf Werk-Skizzen verwendet, z. B. bei *A Mirror On Which To Dwell*.

<sup>292</sup> FW (Anm. 36), S. 87.

<sup>293</sup> Je 2 gebundene Kladden aus Notenpapier mit hsl. Eintragungen, betitelt 'Harmony Book'. In: Konvolut "Harmony Book". Sammlung 'Elliott Carter'. Paul Sacher Stiftung, Basel [Im folgenden abgekürzt SEC].

<sup>294</sup> vgl. den Nexus Terminologischer Nexus: Harmonik III — 'Serialism'. Widersprüche eines Subdiskurses', unten, S. 197.

<sup>295</sup> MEAD, Pitch Structure 1983/84 (Anm. 48).

than W. Bernard<sup>296</sup>. Sie brachten 1983 in jeweils ausführlichen Analysen das begriffliche Repertoire der *Pitch-Class Analyse* von ihren Positionen als Theorie-Spezialisten aus autoritativ in den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' ein, das von Brooks trotz seines Interesses für die Ebene der Tonordnung ignoriert wird. Der Rezensent für *Notes* bedient sich (ob bewusst oder unbewusst sei grundsätzlich dahingestellt) statt dessen einer Strategie, die wir schon öfter beobachten konnten<sup>297</sup>: traditionelle Terminologie wird 'uneigentlich' gebraucht. Neu ist, dass Brooks Fachbegriffe der funktionalen Harmonik auf *Penthode* anzuwenden versucht wie "'diminished triad'" oder "'diminished seventh chord'" (Brooks 1991, S. 684). Doch auch er gibt diese Terminologie kurz darauf auf, um von "pitch", "set of relationships", in Intervallbezeichnungen u. ä. zu reden. Breiten Raum widmet Brooks der Darstellung der Instrumenten-Gruppierung in der Partitur und — virtuell — in einer Aufführung; denn sowohl das Layout der Notensysteme — nicht nach Stimmen, sondern Gruppierungen gesetzt und die Instrumente mit durchgehendem schwarzen Balken zusammengeordnet — sowie eine Graphik der räumlichen Disposition auf der Bühne sind Informationen aus der Partitur, die unseren Versuchspersonen nicht zugänglich waren. Die Grenze zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit im Hinblick auf die musikalische Notation hat hier subdiskursinterne Bedeutung; sie teilt die Diskursteilnehmer in zwei Gruppen. Aus der Aussagenmenge, die hier betrachtet wird, kann man vor allem Äußerungen von einigen Rezensenten zur 'mündlichen' Gruppe zählen — es ist zu vermuten, dass vor allem kurze Zeitungsnotizen und Konzertkritiken (abgesehen von den in Rahmen dieser Arbeit erstellten Hörmitschriften) ohne Hilfe von Noten oder Einsicht in die Skizzen entstanden sind.

Ebenfalls nur durch akribische Notenanalyse oder aus den Skizzen eruierbar sind weitere Zuordnungen harmonischer und metrischer Art: einzelne Tetrachorde sind jeweils den Gruppen 1 bis 5 zugeordnet, ebenso eignet jeder ein charakteristisches Intervall und eine individuelle metrische Vorordnung. Jeder der Faktoren hat die Funktion, für die Stimmgruppen ein begrenztes, von den anderen unterschiedenes Repertoire zu schaffen, das der Konsolidierung der Gruppen dient. In den Skizzen zu *Penthode* findet sich eine Übersicht dieser Zuordnungen, aus anderen Skizzen geht die Intervallzuordnung hervor<sup>298</sup> und aus der Partitur die Gruppierung der Instrumente.<sup>299</sup>

---

<sup>296</sup> BERNARD, *Spatial Sets* 1983 (Anm. 48).

<sup>297</sup> Vgl. den Gebrauch von 'Thema' oben, S. 35, 'theme' bei BELOW 1973 (Anm. 163), oder 'unendliche Melodie' oben, S. 79.

<sup>298</sup> Zusammengeklebtes Pergamentblatt mit metrischen Berechnungen. In: Skizzen zu *Penthode*, Konvolut "[141 S.]", SEC; weißes Papier, ca. DIN A4, ehemals fast vollständig mit farblosem Klebefilm umrandet, mit einer farbigen Dispositionsübersicht und Anmerkungen mit Kugelschreiber. In: Skizzen zu *Penthode*, Konvolut "[182 S.]", SEC; aus sieben zusammengeklebten ca. DIN A5 großen Blättern bestehendes Papier mit *Pitch-Class Set* Angaben mit verschiedenfarbigen Buntstiften. In: Skizzen zu *Penthode*, Konvolut "[141 S.]", SEC.

<sup>299</sup> Zur Interpretation der Metrum-Angaben vgl. LINK, *Long-range Polyrythms* 1994 (Anm. 191), S. 56-65.

**Schema 9: Penthode, melische und metrische Vorordnung**

Gruppen-Nr. laut Partitur	Besetzung	Pitch-Class Sets (Trichorde, Num- mern lt. <i>Harmony Book</i> )	Intervall (in Halbton- schritten)	Metrum (wenn Viertel = M. M. 84)
1	Trumpet in C Trombone (Tenor-Bass) Harp Violin 1	1 (048) 6 (037) 11 (014)	4	alle 55 Drittel = 13,1 sec
2	Flute/Piccolo/Alto Flute Horn in F Percussion 1 Contrabass	4 (012) 9 (015)	1	alle 64 Drittel = 15,24 sec
3	Oboe / English Horn Tuba Violin 2 Cello	5 (027) 7 (016)	5	alle 98 Fünftel = 14 sec
4	Clarinet in Bb Bass Clarinet in Bb Trumpet in C Percussion 2	3 (024) 10 (025)	2 6	alle 104 Fünftel = 14,86 sec
5	Bassoon Piano Percussion 3 Viola	2 (036) 6 [8?] (037 bzw. 026) 10 [12?] (025 bzw. 013)	3	alle 85 Viertel = 15,18 sec

Außerdem unternahm Carter sehr ausführliche Studien zu möglichen Relationen zwischen den verschiedenen Repertoires, die zusammengefasst wurden im *'Harmony inventory'*, eine Art Inhaltsverzeichnis zu einem Teil der Skizzen von *Penthode*.<sup>300</sup>

Stimmgruppierungen scheinen in Musik, deren Publikation häufig von der Explikation der Prinzipien ihrer Vorordnung begleitet ist, im besonderen Maße ein produktionsästhetischer Faktor zu sein, auch Milton Babbitt arbeitet mit der Zuordnung von *'arrays'* oder *'superarrays'*, die das jeweilige Grundrepertoire einer Komposition oder von Teilen einer Komposition mittels der Regelung der möglichen Kombinationen ausgewählter Reihen festlegen. *Superarrays* geben die harmonische Disposition hinsichtlich des zeitlichen Verlaufs und der Instrumente an; in *Groupwise* von 1983 bekommen eine solistische Flöte, eine dreistimmige Streichergruppe und ein Klavier je einen *Superarray* zugeordnet. Die Streicher bilden zusammen mit dem Klavier je nach Kompositionsabschnitt unterschiedliche Begleit-Ensembles zur Flöte, die zeitweise von einer Piccolo und einer Altflöte abgelöst wird.

In drei orchestrale Ensemble dividierte Karl-Heinz Stockhausen die Besetzung von *Gruppen* für drei Orchester (1955). Jede 'Gruppe' ist mit allen Orchester-Registern und einem vielfältig ausgestatteten Schlagzeugapparat besetzt und wird vor einem eigenen Dirigenten geleitet. Musikalisch bewegt sich jede in einem eigenen Tempo und führt nur gelegentlich zusammen mit den anderen Gruppen gemeinsame Klimaces aus. Gruppenintern kann man die Differenzierung in verschiedene Bewegungsarten beobachten, ein sukzessiver Kontrast zwischen einer schnellen und einer langsamen, orgelpunktartig gehaltenen Bewegung wird von Beginn an etabliert und gegen Ende sogar verstärkt.

*Gruppen*, *Groupwise* und *Penthode* weisen schon in ihren Titeln auf einander ähnelnde kompositorische Konzepte hin: Der Titel 'Penthode' lässt sich übersetzen mit 'Fünf Wege' oder 'Fünffacher Weg' und deutet bereits latent das Konzept der Gruppierung an, das mit 'Groupwise' und 'Gruppen' explizit

<sup>300</sup> 24-systemige Notenbögen mit dunkelrotem Stempel: "Penthode, E. Carter 1984", angeklebt und in sich geheftet, Blatt 1 überschrieben "Harmony inventory". In: Skizzen zu *Penthode*, Konvolut "harmonische Skizzen [139 S.]", SEC.



angesprochen wird. In allen drei Stücken bildet die Exposition der Gegensätze 'Solo' (einer Instrumentengruppe) und 'Zusammenspiel' (verschiedener Instrumentengruppen) ein Prinzip, das die Grundstruktur und den Verlauf der Musik maßgeblich bestimmt. Diese Polarität von "connectedness and isolation"<sup>301</sup> gewinnt in fast allen Ensemble- und Orchesterstücken Carters quasi 'dramatische' Qualität. Die Art des Zusammenspiels der Instrumente kann selbst zum 'Thema' werden und über Attribute wie 'Einsatz', 'Pause', 'Solo', 'Duett' etc. hinaus Bedeutungen annehmen wie 'Kooperation', 'Störung' u. a. Diese Semantik bildet im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' ein wichtiges Element, und sie kann sich auch durch Musik mitteilen. Ob als Bestätigung einer Information zu einem speziellen Stück, einer Assoziation zum Stücktitel oder Autornamen oder einer erlernten Formzuordnung, ob vermittelt durch Hören oder Lesen bleibt dabei unerheblich. Wie in sprachlicher Kommunikation kann dieses Element als "Anregung"<sup>302</sup> oder Anmutung dienen, kann es identifiziert und verstanden werden und die Funktion erfüllen, den Diskurs aufrechtzuerhalten und zu bestätigen, wobei wiederum Gruppenprozesse ganz anderer Art regeln, mit welcher Metaphorik ein solches Element variiert wird.

"Carter manipulates his forces so deftly that one listens to the work rather as one might watch a ball game. The main action shifts from group to group, while the others go on playing but fulfill a subordinate role. There is movement everywhere but the ear is never swaped. [...] The play of ideas seems inexhaustible as the ball is thrown from hand to hand."<sup>303</sup>

Das Bild vom (Base-)Ballspiel, das Peter Heyworth in seiner Uraufführungsrezension von 1985 über *Penthode* benutzt, akzentuiert die für einen Sportbericht zentralen Wortfelder 'Spannung' sowie 'Aktion und Gegenaktion'. Die Beschreibung erweckt den Eindruck, dass dieser Musik die gleiche Leichtigkeit, Variabilität und Einfachheit eigne wie einem Ballspiel, dass Musik so interessant sei wie Sport, dass eine Konzertrezension kein hermetisches Vokabular benutzen müsse, sondern so fließend lesbar sein könne wie ein Sportbericht. Die Rezension tritt so in Konkurrenz zu einem anderen Teil der gleichen Zeitung, wenn auch der 'Abwerbungsversuch' kaum wirklich ernst, vielleicht sogar eher ironisch gemeint sein mag. Dennoch arbeitet dieses Konnotationenfeld hier gegen das Vorurteil von der Hermetik 'moderner' Musik und übernimmt durch die Ambiguität der Lesarten eine vermittelnde, tendenziell pädagogische Funktion im journalistischen Kontext.

### **Methodischer Nexus: Weitere Äußerungsmodalitäten — Subjekte, Foren, Positionen im Subdiskurs 'Elliott Carter' in Allgemeinen Zeitungen und Zeitschriften in New York und Boston'**

"'Egal, wer spricht', doch was er sagt, sagt er nicht von irgendwo aus."<sup>304</sup>

Die Formation der Äußerungsmodalitäten im Hinblick auf Subjekte, Foren und Positionen zu untersuchen, bedeutet Michel Foucault zufolge nicht, 'richtige' oder 'falsche' Aussagen oder 'richtiges' und 'falsches' Handeln von Individuen zu qualifizieren, sondern eine Äußerung zu kontextualisieren. Nicht die persönliche 'gute' oder 'schlechte' Intention des Textautors zu rekonstruieren, sondern seine Aussagen als Realisierung des 'man sagt...' zu verstehen, soll Ziel der Darlegungen sein. Dazu gehört auch, die Aussageforen, d. h. "die institutionellen Plätze" zu beschreiben, die der Aussage Legitimität und Anwendung garantieren (S. 76), sowie die "Positio-

<sup>301</sup> Programmnotiz zu *Penthode* (Anm. 261).

<sup>302</sup> Vgl. die Begriffsdiskussion von 'Anregung' bei LUHMANN, *Soziale Systeme* (Anm. 59), S. 194 (Anmerkungen).

<sup>303</sup> Peter HEYWORTH, *Pioneers from the New World. Peter Heyworth on american works at the Proms*. In: *The Observer* (London) So, 28.07.1985.

<sup>304</sup> FOUCAULT, *Archäologie des Wissens* (Anm. 13), S. 178.

nen des Subjekts" in seiner Wahrnehmungssituation, mit seinen Denkmustern und Begriffen und in seiner Machtposition in Bezug auf Institutionen oder Wissen zu verorten (S. 78).

\*

Musikkritiker kann man in Hinsicht auf das Zur-Sprache-Bringen ihrer Meinungen als privilegierte Diskursteilnehmer bezeichnen. Es sind zu einem Gutteil ihre Äußerungen, die den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' konstituiert und ihm über den spezialistischen Kreis von Komponisten, Interpreten und Wissenschaftlern hinaus Stabilität verliehen haben. Diese Funktion wurde erfüllt, obwohl Carters Musik häufig offen und harsch abgelehnt wurde. Fünf New Yorker Blätter und eine Bostoner Zeitung, alle fachlich nicht spezialisiert, werden als Foren für Beiträge für einen Subdiskurs betrachtet, von dem vermutet wird, dass er eine größere Schnittmenge mit dem Diskurs 'normales Konzertpublikum' bildet. Hier fließt die Kenntnis der Existenz von 102 Quellen ein, die man dem Subdiskurs zurechnen könnte; 44 davon lagen zur Bearbeitung vor.

**Schema 10: Artikel über 'Die Musik Elliott Carters' in Zeitungen und Zeitschriften an der nordamerikanischen Ostküste**

Forum	Subjekt	Datum	Forum	Subjekt	Datum
New York Herald Tribune	Francis D. Perkins	1942	"	"	1981(?)
"	"	1947	"	Edward Downes	1956
"	Walter Terry	1947	"	Howard Taubman	1960 (2)
"	Elliott Carter	1945	"	Eric Salzman	1960
"	"	1953	"	"	1961
"	Virgil Thomson	1945	"	Elliott Carter	1960
"	"	1949	The New York Times (letter to the editor)	"	1968
"	"	1950	The New York Times	N. N.	1962
"	"	1953	"	Alan Rich	1962
"	Arthur Berger	1947 (2)	"	Moses Hager	1966
"	"	1949	"	Howard Klein	1964
"	"	1950	"	"	1968
"	Jay S. Harrison	1952	"	Raymond Ericson	1970
"	Paul Henry Lang	1960	"	"	1975
"	Ronald Eyer	1961	"	John Rockwell	1974
"	"	1962	"	Donal Henahan	1969
The New York Times	John Martin	1939	"	"	1971
"	Noël Straus	1947	"	"	1973
"	Carter Harmon	1948 (2)	"	"	1974
"	"	1949	"	"	1976
"	Harold C. Schoenberg	1953	"	"	1986
"	"	1962	"	Peter G. Davis	1978
"	"	1967	"	Martin Mayer	1978
"	"	1970	"	Frank Merkling	1980
"	"	1973	"	Edward Rothstein	1982
"	"	1977	"	"	1983

Forum	Subjekt	Datum
"	"	1991
"	Tim Page	1986
"	Bernard Holland	1988 (2)
"	Allan Kozinn	1988
"	Mark Swed	1988
The New Yorker	Desmond Shawe-Taylor	1974
"	Andrew Porter	1973
"	"	1974 (2)
"	"	1975
"	"	1976
"	"	1977
"	"	1979
"	"	1983
"	"	1984
"	"	1986
"	"	1988 (2)
"	"	1991
"	Paul Griffiths	1995
Time	N.N.	1956
"	N.N.	1961
"	Kurt Stone	1967
"	William Bender	1973
"	N.N.	1975

Forum	Subjekt	Datum
"	Michael Walsh	1986 (2)
Village Voice	Leighton Kerner	1970
"	"	1973
"	"	1974
"	"	1975
"	"	1976
"	"	1977
"	"	1978
"	"	1986
"	"	1993
"	"	1995
The Boston Globe (letter to the editor)	Leo Treitler	1967
The Boston Globe	Michael Steinberg	1967 (2)
"	"	1968
"	"	1970
"	"	1973
"	Richard Dyer	1977
"	"	1983
"	"	1993

Die Auslieferung der *New York Herald Tribune* wurde 1966 eingestellt, seitdem gibt es nur noch eine von *New York Times* und *Washington Post* zusammen für Europa herausgegebene *International Herald Tribune*. Bis zu dieser Zeit gehörte allerdings die *Herald Tribune* wie die demokratisch geprägte *New York Times*, die auch heutzutage noch weltweit beachtet wird, zu den renommiertesten überregionalen Tageszeitungen New Yorks — beide auch hinsichtlich ihrer Aufmachung, dem Schriftbild und Sprachstil vergleichbar etwa mit der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* oder der *Zeit*. Die *New York Times* gehörte in den sechziger Jahren zu den liberalsten Stimmen der USA und spielte eine maßgebliche Rolle beim Sturz Nixons durch die Veröffentlichung der Pentagon-Papiere. Nach einem Richtungswechsel in den siebziger Jahren dient die *New York Times* heute eher der "Festigung von Einfluß und Status der dominierenden Eliten" und der Verbreitung von "Werten und Zielen der Privilegierten", wie Stefan W. Elfenbein 1996 analysiert hat.<sup>305</sup>

Seit 1925 erscheint wöchentlich die Zeitschrift *The New Yorker*, ein circa 100 Seiten umfassendes Kulturmagazin mit zahlreichen Terminen und Adressen der Bereiche Theater, Tanz, Nachtleben, Klassische Musik und Film und dem neuesten Klatsch. Der *New Yorker* ist bekannt

<sup>305</sup> Stefan W. ELFENBEIN, Die veränderte Rolle der New York Times. Frankfurt/M. 1996, S. 197.

für seine bissigen Glossen und Karikaturen; in der Zeitschrift werden außerdem Gedichte und Essays abgedruckt. Im Gegensatz zu *The Village Voice*, dem anderen großen Stadtmagazin New York Citys, kann man *The New Yorker* in gehefteter Form im DIN A4-Format für 2,50 \$ (1995) kaufen, ein angemessener Preis für das eher bürgerliche Magazin, dessen Markenzeichen dem Stil entspricht: ein im Profil gezeichneter Mann, der durch sein Monokel einen Schmetterling betrachtet, in historischem Outfit mit Zylinder und dem als 'Vatermörder' berüchtigten Stehkragen.



## THE NEW YORKER

Bsp. 12: The New Yorker

*The Village Voice* repräsentiert schon durch das Erscheinungsbild im ungehefteten A3-Format, gedruckt auf schlechtem Zeitungspapier sozusagen subkulturelle Einflüsse. Mit großformatigen Bildern, großen, häufig rotunterlegten, schattierten Titeln, inhaltlich populär gehalten setzt sich diese Wochenzeitschrift stark vom *New Yorker* ab, war lange Zeit halb so teuer und wird mittlerweile umsonst verteilt. *The Village Voice* wurde 1955 u. a. von Norman Mailer gegründet, und der Name der Zeitschrift steht für ihre Ausrichtung: *Voice* verleiht dem schicksten Szene-Viertel New York Citys, nämlich: Greenwich Village, seine Stimme und bespricht daher ausführlich auch sehr populäre, nichtsdestoweniger exaltierte Trends und Avantgarden, die der *New Yorker*, das "magazine for sophisticates"<sup>306</sup>, weitgehend ignoriert. Zu den Inhalten von *Voice* gehören aber ebenso zahlreiche Termine kultureller Ereignisse, die auch der *New Yorker* auflistet, eine umfangreiche Sportrubrik und viele Anzeigen.

Das ebenfalls wöchentlich erscheinende Magazin *Time* — Anfang der zwanziger Jahre zum ersten Mal herausgegeben wie *The New Yorker* — ist wesentlich politischer und überregionaler ausgerichtet und kann nicht als Stadtmagazin bezeichnet werden. Es gehört wie etwa der *Spiegel* in die Kategorie der 'Nachrichtenmagazine', die 'intelligent informieren' wollen, und setzt sich vor allem in dieser Hinsicht vom *New Yorker* ab. Musikalische Ereignisse New Yorks werden daher oft notizenhaft behandelt.

Die allgemeine Tageszeitung *The Boston Globe* hat (auf die oben aufgelisteten Äußerungen bezogen) nächst den New Yorker Organen die meisten Beiträge Elliott Carter betreffend publiziert. Das relativ konventionelle Blatt engagierte Mitte der sechziger Jahre mit Michael Steinberg einen exzeptionellen Musikkritiker, der unsanft mit dem bis dato hochgerühmten *Boston Symphony Orchestra* umging. Das Prestige des Orchesters zehrte immer noch vom Nimbus Serge Koussevitzkys, der Boston zwischen 1924 und 1949 zum Zentrum für Aufführungen und Premieren zeitgenössischer Musik werden ließ. Steinbergs Kritiken jedoch richteten sich vor allem gegen das traditionelle Orchesterrepertoire und provozierten das 'normale Konzertpubli-

<sup>306</sup> Roland E. WOLSELEY, *Understanding Magazines*. Ames, Iowa 1965, S. 310.

kum' zu Leserbriefen und 1969 schließlich sogar zu Entlassungsforderungen an den Herausgeber des *Boston Globe*.<sup>307</sup>

Von Elliott Carters Musik hat Steinberg, der zum gleichen Diskurs auch in *The Score*, *Melos* oder *Keynote* veröffentlichte<sup>308</sup>, im allgemeinen eine positive Meinung. Zur Uraufführung des *Piano Concerto* versucht Steinberg in einem Ankündigungsartikel unter Verweis auf den Komponisten dem Publikum das neue Stück quasi zu 'übersetzen':

"It is as though the orchestra, by way of its aggressive and intense relation to the solo, were ›teaching the piano how to be‹ (Carter's words), till it goes its own way."<sup>309</sup>

Mit ähnlicher pädagogischer Strategie, aber einem völlig anderen Metaphernfeld berichtet der Kritiker nach dem Konzert über die Komposition:

"Rather the composer posits a conflict between an individual of many changing moods and thoughts, and an orchestra treated more or less monolithically — ›massed effects pitted against Protean [=proteisch, wandelbar] figures and expressions‹ (Carter's own words)."<sup>310</sup>

Hier wählt Steinberg teilweise geradezu 'modische' Worte, die an Filme von Stanley Kubrick und Sozialtheorien der sechziger Jahre erinnern, und dem eher konservativen Publikum, an das sie gerichtet sind, wahrscheinlich ohnehin kaum Anknüpfungspunkte bieten. In einem humorvollen Brief des amerikanischen Musikhistorikers Leo Treitler an den Herausgeber des *Boston Globe* unterstreicht dementsprechend die Wahl eines anderen Wortfeldes, das nahezu gänzlich aus konventionellen Begriffen und Namen der Musikgeschichte abgeleitet werden kann, die von Steinberg abweichende Meinung:

"Your critic, Michael Steinberg, tells us that 'Elliot [sic] Carter's Piano Concerto establishes the most dramatic confrontation of solo and orchestra since Beethoven.' I join him in his overdue [=überfällig] downgrading of Berlioz, Schumann, Chopin, Liszt, Schoenberg, and Berg. But surely he has forgotten to take into account Harpo Marx's gripping [=spannend] confrontation with the pit orchestra [=Bühnenorchester] in 'A Night At the Opera'."<sup>311</sup>

Diese Positionen scheinen nicht vermittelbar. Der Eklat 1969 endete denn auch damit, dass Steinberg — unter Hinweis auf die Freiheit des Kritikers — seinen Stil etwas milderte.

Dass ein Kritiker auf die Toleranz-Grenzen des Diskurses 'normales Konzertpublikum' hingewiesen wird, kommt innerhalb des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' seltener vor als der Fall, dass Kritiker von dargebotener Konzertmusik die Einhaltung der Regeln dieses Diskurses fordern oder zumindest davon ausgehen, die aufgeführte Musik könne nur ein Beitrag zum Diskurs 'normales Konzertpublikum' sein. Man kann allerdings beobachten, dass die Kritiker der *New York Times* und der *New York Herald Tribune* bis Anfang der sechziger Jahre der Musik Elliott Carters wohlwollend gegenüberstanden. Eric Salzman, Arthur Berger oder Virgil Thomson waren bzw. sind selbst Komponisten, Fachleute für Musik des 20. Jahrhunderts und teilweise lange mit Carter bekannt. Bis zu dieser Zeit schrieb Carter außerdem selbst hin und wieder Musikkritiken für diese Zeitungen, und er stand in hohem öffentlichen Ansehen, das auf ei-

<sup>307</sup> Über die öffentliche Auseinandersetzungen zwischen Publikum und Kritiker berichtet Louis M. LYONS, *Newspaper Story — One Hundred Years of the Boston Globe*. Cambridge, Mass. 1971, S. 401-403.

<sup>308</sup> Michael STEINBERG, Elliott Carter: an American Original at Seventy. In: *Keynote. A Magazine of the Musical Arts* 2 (12/1978) 10, S. 8-14;  
DERS., Elliott Carters 2. Streichquartett. In: *Melos* 28 (1961), S. 35 ff.;  
DERS., Elliott Carter's 2nd String Quartet. In: *The Score* 27 (1960) 7, S. 22-26.

<sup>309</sup> Michael STEINBERG, Thoughts of a Composer Before His concerto Here. In: *The Boston Globe* [zw. 02. und 05.]01.1967.

<sup>310</sup> Michael STEINBERG, Carter's Concerto In Dramatic Debut. In: *The Boston Globe* Sa, 07.01.1967.

<sup>311</sup> Leo TREITLER, To the Editor: Harpo Forgotten? In: *The Boston Globe* 18.01.1967.

nem Höhepunkt war, als Carter 1961 der Pulitzer-Preis für *String Quartet No. 2* von 1959 verliehen wurde. Die Musikkritiker Harold C. Schoenberg und Donal Henahan, die in den sechziger und siebziger Jahren eine ganze Reihe von Aufführungen Carterscher Musik für die *New York Times* rezensierten, verbreiteten jedoch eher skeptische Zurückhaltung in Bezug auf die Musik Carters. Donal Henahan vergleicht dessen Kompositionen 1971 anlässlich einer Retrospektive mit sieben Werken aus dreißig Jahren sogar pauschal mit 'Katzenmusik'<sup>312</sup> und stellt über Carters Musik fest: "One thing you do know: it doesn't care whether you like it or not, this mehitable music." (ib.) Fehlende Publikumswirksamkeit und 'Verständlichkeit' werden auch von Schoenberg angemahnt. Dieser hatte schon 1967 ein negatives Signal gesetzt, als er sich als einziger von vier maßgeblichen Rezensenten reserviert über die Uraufführung des *Piano Concerto* am 6. Januar in Boston mit dem Bostoner Symphony Orchestra unter Leitung von Erich Leinsdorf und dem Pianisten Jacob Lateiner äußerte. Sowohl Hubert Saal von *Newsweek*<sup>313</sup>, wie auch Michael Steinberg, der für den *Boston Globe* rezensierte<sup>314</sup>, und Kurt Stone für *Time*<sup>315</sup> waren Carter sehr wohlgesonnen — besonders letzterer hatte sich ja bereits 1963 intensiv mit Carters Art der Notation auseinandergesetzt<sup>316</sup> — und präsentierten die Ästhetik des Komponisten und das dramaturgische Konzept des Konzertes in ihren Artikeln, während Schoenberg sehr skeptisch blieb und das Stück für zu technisch, zu wenig expressionistisch, letztlich für zu modisch hielt<sup>317</sup>. Im Herbst 1968 schließlich forderte Schoenberg durch einen Artikel über das Repertoire der Konzertsäle und das Verhältnis alter und neuer Musik<sup>318</sup>, in dem er aus einem Gespräch zwischen Leon Kirchner und Elliott Carter als Beispiel für die Unzufriedenheit von Komponisten mit dem heutigen Publikum und dem Orchesterbetrieb zitierte, die Reaktion Carters heraus, der sich gerade als Composer-in-Residence in der American Academy in Rom befand. Carter wehrt sich in einem Leserbrief gegen die vorgenommene Polarisierung zwischen den theoretisierenden Komponisten und einem dadurch unbefriedigten Publikum.<sup>319</sup> Er weist darauf hin, dass die Tradition des üblichen Konzertrepertoires nicht so weit zurückreicht, wie Schoenberg das glauben machen will, sondern dass im Gegenteil auch bis ins 19. Jahrhundert hinein vor allem die Musik zeitgenössischer Komponisten die Konzertsäle erfüllte — eine Situation, die durch Kritiker wie Harold Schoenberg im 20. Jahrhundert aber nicht gerade gefördert werde.

Zum gleichen Thema schreibt ein weiterer Leser — ebenfalls Komponist, wie seine Hinweise auf die Aufführung einer seiner Arbeiten durch ein Detroiter Orchester schließen lassen — die Seite des latent gerügten Publikums einnehmend:

"Sure, contemporary works have been glossed over because of inadequate rehearsal time; why not write less complicated works?"

"Gentlemen, if you want to keep on writing for the 'musically informed,' stick to the campus."<sup>320</sup>

<sup>312</sup> Donal HENAHAN, Elliott Carter Music Heard at Columbia In a Retrospective. In: *The New York Times* 24.04.1971.

<sup>313</sup> Hubert SAAL, Piano vs Orchestra. In: *Newsweek* 69 (16.01.1967) 3, S. 94.

<sup>314</sup> STEINBERG, Dramatic Debut 1967 (Anm. 310).

<sup>315</sup> Kurt STONE, Treat Worth the Travail. In: *Time* 89 (13.01.1967) 2, S. 44.

<sup>316</sup> Kurt STONE, Problems and Methods of Notation. In: *Perspectives of New Music* 1 (1963) 2, S. 9-31.

<sup>317</sup> Harold C. SCHOENBERG, Carter's Tomorrow Concerto. In: *The New York Times* 07.01.1967.

<sup>318</sup> Harold C SCHOENBERG, [Titel unbekannt]. In: *New York Sunday Times* 22. und 29.09.1968.

<sup>319</sup> Elliott CARTER, Music Mailbag: Elliott Carter Objects. In: *New York Sunday Times* 20.10.1968.

<sup>320</sup> Alan SHULMAN, Music Mailbag. Dead As Sex? To the editor. In: *New York Sunday Times* 20.10.1968.

Damit unterstützt er, sich auf Schoenbergs Darstellung beziehend, nicht nur eine anti-intellektuelle Haltung gegenüber 'moderner Musik', er schließt Musik, die nicht 'einfach' genug ist — unter welchem Blickwinken auch immer — vom allgemeineren kulturellen Leben aus.

Als Anwalt des Publikums versteht sich auch Bernard Holland, ein anderer *New York Times*-Rezensent. Er äußert in einer Rezension für die *New York Times* 1988 starke Bedenken gegenüber Carters Musik wegen ihrer 'Publikumsunfreundlichkeit' und plädiert für eine andere Ästhetik zeitgenössischer Musik — eine, die von der Musik unter Hinweis auf menschliche Grundbefindlichkeiten 'Tonalität' fordert. Musik sei

"a mirror of humanity, with the pulls, tugs and spasms of personal feeling. Tonal music expressed this in dominant-tonic relationships and dissonance, which are metaphors of our own emotions".<sup>321</sup>

Doch trotz zeitweiser deutlicher Ablehnung seitens einflussreicher Kritiker des wichtigsten publizistischen Organs New York Citys sind die Kräfte in diesem Subdiskurs durchaus ausgeglichen. Nicht nur wird die Auseinandersetzung auf andere Foren gestreut wie zum Beispiel durch den Artikel von Arthur Berger 1987 für *Boston Review*<sup>322</sup>, in dem er kritisch auf die Haltung von *New York Times*-Rezensenten wie John Rockwell, Bernard Holland und — den 1987 bereits emeritierten — Harold C. Schoenberg gegenüber 'Moderner Musik' eingeht. Die Musik Elliott Carters hat auch mächtige Fürsprecher in den beiden Hauptrezensenten der Kultur- und Stadtmagazine *The New Yorker* und *Village Voice* — ein 'Meinungsmarkt', der für das Konzertpublikum New Yorks fast noch wichtiger sein mag als die *New York Times*. Leighton Kerner von *Village Voice* und Andrew Porter von *The New Yorker* schreiben beide seit Anfang der siebziger Jahre für ihre jeweiligen Zeitschriften und vertreten seitdem eine Meinung zugunsten der Musik Elliott Carters. In ihren Artikeln nutzen sie ihren im Vergleich zu Zeitungen größeren Spielraum hinsichtlich der Zeilenzahl für essayistische Beschreibungen, die Erzählung geistreicher Anekdoten, um Literaturhinweise zu geben oder kurze Musikanalysen durchzuführen. Dies kommt der Musik Elliott Carters zugute, denn dieser Diskurs verlangt von den Teilnehmer zumindest teilweise Spezialkenntnisse und -informationen. Es weist auch darauf hin, dass der Teil des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters', in dem Carters Musik als besonders wichtig und wertvoll geschätzt wird, einen Spezialdiskurs bildet, den wenige, engagierte (oder pejorativ gesagt: einflussreiche) Subjekte stabilisieren.

\*\*\*

Unsere Hörmitschriften waren kontextuell nicht streng festgelegt: die drei Probanden — obwohl natürlich durch das Studium der Musikwissenschaft geprägt — waren relativ frei in der Wahl von Textsorte, Metaphernfeldern und Zielgruppe. Interessant, dass drei recht unterschiedliche Mitschriften Resultat der Versuchsanordnung waren, die fast drei verschiedenen Kontexten zugerechnet werden könnten.

Es wurde bereits erwähnt, dass B. nicht nur die ausführlichste Mitschrift erstellt hat, sondern auch fast ausschließlich die musikwissenschaftliche Fachsprache benutzt und kaum andere Bedeutungskontexte als die der Musikausübung (in der Rede von Instrumenten, Spieltechniken, sogar im Bild "Orchester vor Konzert"), Musikanalyse (im Festhalten der Formenschnitte etc.) und Musikhistorie ("Romantik (Walküre)" etc.) anspricht. Sie präsentiert so eine möglichst 'objektive', wissenschaftliche Rezeptionsweise der Musik und erfüllt nahezu paradigmatisch die Erwartungen, die im Rahmen des Versuchs gegenüber einer Musikwissenschaftlerin gehegt werden können.

<sup>321</sup> Bernard HOLLAND, Americana, From Gould to Carter. In: *The New York Times* 06.12.1988.

<sup>322</sup> Arthur BERGER, Is There a Post-Modern Music? In: *Boston Review* (1987) 4, S. 7-9, 23.

Das zentrale Thema der am wenigsten neutralen Hörmitschrift von A. ist das Klavier. Als einzige Probandin versucht sie (übrigens die beste Pianistin in dem Kreis) quasi die 'Geschichte vom Klavier' zu erzählen mit narrativen, an Märchelemente gemahnenden Topoi wie 'der unbeachtete Held' (das Klavier), 'zu lösende Aufgaben' (ein Konflikt? genaueres bleibt im Vagen), 'mehrfaches Scheitern', 'dramatischer Höhepunkt', 'Vermittlungs- bzw. Hilfeaktionen', 'Auseinandersetzung', 'Widerstand' und 'ein gewaltsames Ende'. Die Frage 'Ist es bald gut?' markiert die Ungeduld mit dem 'Unharmonischen' bzw. 'Unpassenden' des Verlaufs, der als Konflikt verstanden wird, man könnte interpretieren: mit der Frage wird eingestanden, dass die Erzählung, die man anwenden wollte, nicht durch das ganze Stück trägt; de facto wird aber das Scheitern der Erzählung von der Musik wieder in die Erzählung eingebaut. Hier ist nicht der Erwartungshorizont einer sachlichen Äußerung anvisiert, sondern ein eigenes Hörschema aufgebaut, um das Geschehen daran zu messen und im Fall der Nichterfüllung des Schemas zu verwerfen, wie mit der ungeduldigen Frage deutlich wird.

Die Geschlossenheit, die A. im Rahmen der Texterstellung erreicht, weist allerdings darauf hin, dass auch hier dem Druck nachgegeben wurde, innerhalb eines engen Zeitrahmens und unter bestimmten Bedingungen einen Text über Musik verfassen zu sollen. Aufgrund der stark narrativen Elemente darin wäre A.s Mitschrift vergleichbar mit einer betont, fast ironisch metaphorischen Rezension, wie sie auch Peter Heyworth verfasst hat, sie unterscheidet sich von dieser allerdings durch die eher negative ästhetische Wertung, die die Musik erfährt.

Geschlossenheit und Konsistenz auf einer ganz anderen Eben konstruiert C., indem er nach einem stichwortartigen Beginn großen Wert auf eine korrekte, vollständige Syntax und einen nachvollziehbaren Argumentationsgang legt. Dagegen enthält seine Mitschrift als einzige einfache und doppelte Anführungszeichen und markiert so verschiedene Abstraktionsebenen des Textes: C. trennt nicht nur zwischen der eigentlichen und uneigentlichen Rede, sondern führt auch einen Ich-Erzähler ein. Er benutzt musikwissenschaftliche Fachsprache ("akkordisch", "polyphon", "Choral", "Jazz") gleichwertig neben Metaphern ("aufspalten", "Wege der Melodie", "Atmosphäre", "Mitfliegen"). Nicht zuletzt deswegen, durch die sehr unterschiedliche Stillage und den mehrfachen Beginn wirkt diese Mitschrift am uneinheitlichsten. Ähnlich wie in der Mitschrift von A. avanciert ein Element der Rezeption, die "Melodie" zum 'Helden' des Textes, in dem in manchen Passagen erzählt wird, was der Protagonist alles 'erlebt' (die Melodie wird "konfrontiert", 'gestört', 'unterstützt', sie 'spaltet sich auf'). Sogar in stärkerem Maße als B. jedoch ordnet C. die Musik in historische Zusammenhänge ein mit Formulierungen wie "Choraltopik", "Jazz", dem auf Richard Wagner verweisenden Ausdruck "unendliche Melodie", "Blechbläserchoral" und auch "Bewußtseinsstrom", ein Wort, das an die Romane von James Joyce und Alfred Döblin denken lässt. Die Mitschrift erfüllt so im Besonderen die Funktion, das Gehörte vertraut zu machen, indem Anknüpfungen an bereits bekannte kulturelle Traditionen angeboten werden. Die Ich-Form, die gewählt wird, wenn eher emotionale Rezeptionserlebnisse beschrieben werden sollen, betont des weiteren das Exemplarische der Rezeption und schafft Vertrautheit mit dem Autor und die Möglichkeit, sich mit ihm zu identifizieren. Eher als die anderen tendiert C.s Mitschrift zu einem positiven ästhetischen Werturteil und erweckt den Eindruck, dass dieses eindrücklich, quasi pädagogisch vermittelt werden soll.

Obwohl die Mitschriften sehr unterschiedlich aussehen und individuell gestaltet sind, gibt es außer den Themen 'Melodie' und 'Gruppierung' und abgesehen von fachsprachlichen Pattern auch eine Reihe weiterer verbindender Elemente. Der Ausdruck "unendliche Melodie" verbindet C.s Text mit B.s Mitschrift, in der von Romantik und 'Walküre' die Rede ist. A. und C. haben die Erwähnung des Blechbläserchorals gemeinsam, sowohl C. wie B. ist das Schlagzeug besonders aufgefallen, und beide bringen Klavier und Schlagwerk in einen Zusammenhang. Bei diesen Übereinstimmungen ist nicht interessant, wie sie entstanden sind, ob durch Abschreiben, Absprache, gemeinsame Konditionierungen o. ä.;



wichtig ist für uns, **dass** sie bestehen, dass diese Elemente jeweils für so wichtig, passend, wertvoll oder anregend gehalten wurden, dass man sie aufschrieb.

Auch in dieser kleinen Gruppe weist der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' nur eine begrenzte Anzahl von Elementen auf, von denen viele zudem mehrfach vorkommen. Schon hier haben sich interne Regeln gebildet: in jeder der Mitschriften finden wir bestimmte Metaphernfelder, jede tendiert zu einer anderen Textsorte, sei es der wissenschaftliche Text wie bei B., die Erzählung, wie A. sie bevorzugt, oder zu pädagogischer Wirksamkeit tendierende Notizen, wie C. sie schreibt. Gemeinsame Assoziationen stellen sich ein, es findet eine latente Verständigung über die Musik statt mit dem Ergebnis des Konsenses in wichtigen Punkten, einer Übereinkunft, die auch mit Peter Heyworth oder Meirion Bowen besteht, soweit es ihre Äußerungen über Carters Musik betrifft, und ohne dass diese dem Probanden und den Probandinnen bekannt waren. Man kann schließlich auch sagen, dass Elliott Carter in seinen musikalischen Äußerungen und mit seiner Ästhetik in diesen Diskurs einbezogen ist und 'verstanden' wurde, etwa wenn B. sich an die romantische Ästhetik Wagners erinnert fühlt, A. die formale Funktion des Klaviers als positive Sonderrolle begreift oder C. von den verschiedenen "Wegen der Melodie" in *Penthode* — dem 'Fünffachen Weg' — schreibt.

#### IV. "The Turning Point"<sup>323</sup> — Zur Ordnung der Subdiskurse

Im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' begegnet immer wieder die Jahreszahl 1950, die als bedeutungsvolles Datum verstanden wird: Werke, Schriften, Rezeption Carters, alles ist nach 1950 wichtiger als vorher, so könnte man diskursintern neu formulieren. Der Umstand, dass Carter zu diesem Zeitpunkt bereits 42 Jahre alt war, also schon auf eine ganze Reihe arbeits- und ereignisreicher Jahre zurückblicken konnte, wird häufig erklärt als 'Spätentwicklung', 'Reife' o. ä. Dieses Element bestimmt die diskursive Praxis so stark, dass z. B. in der Neuauflage der Schriften Elliott Carters seine 'frühen' Texte kaum mehr vertreten sind<sup>324</sup>. Auch *Piano Sonata* und *Penthode* sind diskursintern durch die Marke '1950' getrennt und werden in Diskursbeiträgen kaum je in einen Zusammenhang gebracht, aber ebenso selbstverständlich als Werke ein und desselben Komponisten eingeordnet. Kann man beide Arbeiten also überhaupt als Teil desselben Subdiskurses verstehen? Mit welchen Strategien wird der Markstein '1950' aufgebaut und welche Funktionen übernimmt dieses Element im Diskurs? In welcher Relation stehen dazu die Beobachtungen des Subdiskurses 'normales Konzertpublikum' und die Grenzen zum Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum'? — Um zu Antworten auf diese Fragen zu kommen, stehen zunächst Diskursbeiträge zu diesem Teildiskurs 'Turning Point' oder 'Wende' im Mittelpunkt der Betrachtungen.

\*

Elliott Carter beschreibt die Zeit nach 1935, nachdem er aus Paris zurückgekommen war, als einen sehr schwierigen Abschnitt in seinem Leben: es gab nicht so leicht Arbeit für einen jungen Komponisten<sup>325</sup>. Ein Versuch, in Harvard Fuß zu fassen, gelang nur mit mäßigem finanziellen Erfolg; Carter erkannte, dass Komponieren nicht unbedingt genügend Geld für einen Lebensunterhalt erbringt und nahm 1939 eine Stelle am *St. John's College* in Annapolis, Hauptstadt von Maryland, als Griechisch- und Mathematik-Lehrer an, die er bis 1941 innehatte.<sup>326</sup> Die Bühnenmusiken, die er für den *Harvard Glee Club* schrieb, gehörten aber immerhin zu seinen ersten veröffentlichten Kompositionen. Noch 1947 komponierte Carter *Emblems* für vierstimmigen Männerchor und Klavier im Auftrag des *Glee Clubs*.<sup>327</sup> Carters Vokalkompositionen der Jahre 1936, 1941 und 1947 wurden in Zusammenarbeit mit George Wallace Woodworth realisiert, der 1934 vom Assistenten zum ständigen Leiter des Chores berufen worden war.<sup>328</sup>

Ende der dreißiger Jahre wurde Carter von einem ehemaligen Studienkollegen in Harvard, Lincoln Kirstein, um eine Komposition für den von Kirstein neugegründeten *Ballet Caravan* gebeten und als Musikalischer Direktor engagiert. Ergebnis dieser Zusammenarbeit war *Pocahontas*, das 1939 urauf-

---

<sup>323</sup> ER (Anm. 36), S. 44.

<sup>324</sup> CARTER, *Collected Essays* 1997 (Anm. 41).

<sup>325</sup> *Ib.*, S. 16 f.; S. 29 f.

<sup>326</sup> *Ib.*, S. 32 f.

<sup>327</sup> Der Harvard Glee Club ('Glee' entwickelte sich aus 'gligg', einem alt-angelsächsischen Wort für 'Musik') führte noch in den dreißiger Jahren als reiner Männerchor mit ausschließlich weltlicher Musik im Repertoire unter anderem alle Stücke auf, die von Harvard-Studenten komponiert wurden (vgl. Walter Raymond SPALDING, *Music at Harvard. A Historical Review of Men and Events*. New York 1935 [Reprint: New York 1977], S. 125). Über die gute Atmosphäre und die hohen Ambitionen im Kontext des Chors, der seit 1912 von Archibald T. Davison geleitet wurde, berichtet detailliert der Biograph Virgil Thomsons Anthony TOMMASINI (DERS., *Virgil Thomson: Composer on the Aisle*. New York 1997, vor allem S. 78 ff.).

<sup>328</sup> *Ib.*, S. 135.

geführt wurde.<sup>329</sup> Bis zu dieser Zeit war Carter bekannt als Chorkomponist<sup>330</sup>, er hatte einen eigenen Chor gegründet und für seine Arbeit auch die Unterstützung der *Works Progress Administration (WPA)*, eine staatliche Initiative zur Kunstförderung im Rahmen des *New Deal*, in Form eines Preises erhalten. Carter arbeitete außerdem als Musikkritiker für *Modern Music*, aber auch bei seinem Vater und in einer Fabrik.<sup>331</sup>

1946 schloss die Zeitschrift *Modern Music* ihre Pforten, und Carter verlor damit eine seiner Einnahmequellen und die Möglichkeit, in einem der wichtigsten Meinungsforen des Diskurses 'Moderne Musik' zu publizieren. An die Stelle trat (wieder) ein Lehrauftrag am Peabody Conservatory in Baltimore, den er von 1946 bis 1948 erfüllte<sup>332</sup>. Wahrscheinlich dort machte Carter die Bekanntschaft Richard Franko Goldmans, der zu dieser Zeit Präsident des Peabody Conservatory war<sup>333</sup>. Die Verbindung zwischen Goldman und Carter, der noch 1980 das Vorwort zu einer Anthologie von Texten Goldmans schrieb, wurde möglicherweise gefestigt durch Goldmans Begeisterung für Carters Arbeiten zu einer Zeit, da Carter noch als 'intellektueller, handwerklich begabter, aber eher uninteressanter' Komponist galt.<sup>334</sup> 1951 erscheint Goldman das Streichquartett noch als idealerweise konsequente Fortsetzung des Stils der *Piano Sonata* und der *Sonata for Violoncello and Piano*:

"Carter has just completed a string quartet, not yet performed [...]. It should be interesting to discover in the quartet whether the musical vocabulary and esthetic perspective of the two sonatas still holds the composer's interest, or whether there are further surprises in the store."<sup>335</sup>

Die Reaktionen auf das erste Streichquartett waren vor allem in Fachkreisen sehr freundlich bis begeistert<sup>336</sup>, doch dass das Jahr 1950 die narrative Funktion eines Wendepunkt-Marksteins in Carters Leben übernehmen sollte, entschied sich erst 1970, als Carter durch die Erfolge von *Variations for Orchestra*, *String Quartet No. 2* und *Double Concerto* bereits zu einem etablierten Faktor in der internationalen Welt der zeitgenössischen Musik geworden war. Obwohl der Komponist noch im gleichen Jahr in einem Interview diverse stilistische Elemente hervorhob, die seine Arbeitsweise seit Anfang der vierziger Jahre bis 1970 leitete<sup>337</sup>, orientierten sich die Erzählungen von seinem Leben zunehmend an den Motiven 'Abkehr' vom Neoklassizismus<sup>338</sup> und 'Bruch' mit Interpreten und Publikum<sup>339</sup>.

<sup>329</sup> Vgl. dazu FW (Anm. 36), S. 47; 56 f.;  
ER (Anm. 36), S. 30;

Claire REIS, Elliott Cook Carter Jr. In: *Composers in America*. New York 1947, S. 60-62.

<sup>330</sup> Vgl. Paul ROSENFELD, The Newest American Composers. In: *Modern Music* (1938) 3/4, S. 153-159, S. 157 f.

<sup>331</sup> ER (Anm. 36), S. 16;  
REIS (Anm. 329), S. 60.

<sup>332</sup> [Ohne Autor], Carter, Elliott. In: *Current Biography* 21 (1960) 11, S. 79 f.

<sup>333</sup> Dorothy KLOTZMAN, Preface. In: Richard Franko GOLDMAN, *Selected Essays and Reviews*. Dorothy KLOTZMAN (Hg.). New York 1980. S. xi.

<sup>334</sup> GOLDMAN 1951 (Anm. 32), S. 83 f.

<sup>335</sup> Ib., S. 89.

<sup>336</sup> Vgl. Desmond SHAW-TAYLOR, A New Voice. In: *New Statesman and Nation* (London). 50 (26.11.1955) 1290, S. 702 f.;

Peter YATES, Chamber Music and the Spontaneous. In: *Arts and Architecture* 76 (8/1959) 8, S. 4-5; 8-10;

William GLOCK, A Note On Elliott Carter. In: *The Score* (1955) 12, S. 47-52.

<sup>337</sup> Carter formuliert in einem Interview mit Benjamin Boretz 1970: "All of my music, certainly since 1940 or 1942, has been much concerned with contrasting types of continuities, with the structure of musical statements." (Benjamin BORETZ/ Elliott CARTER, Conversation with Elliott Carter. In: *Perspectives of New Music* 8 (Spring-Summer 1970) 2, S. 1-22, S. 20; vgl. auch S. 22).

<sup>338</sup> Vgl. zur 'Abkehr' von den Idealen des Neoklassizismus FW (Anm. 36), S. 35 f. und über Carters Ablehnung der 'Gebrauchsmusik'-Ästhetik seine Aussagen im Interview mit Leighton KERNER (DERS. 1980 (Anm. 38), S. 40).

<sup>339</sup> FW (Anm. 36), S. 35.

1985 stellt Carter in einem Interview seine ästhetische Entwicklung im Laufe seines Lebens folgendermaßen dar<sup>340</sup>: Der Nationalsozialismus schien ihm ein irrationaler Auswuchs eines allgemein übersteigerten Expressionismus zu sein, der besonders präsent und bedrohlich wirkte, wenn Hitler im Radio pathetische Reden hielt. Es schien in den dreißiger und vierziger Jahren angebracht, eine Musik zu schreiben, die diesen emotionalen Exzessen einen Konterpart bot.

In den vierziger Jahren entstand z. B. das Ballett *The Minotaur*, dessen Stoff, wie Carter im Gespräch mit Enzo Restagno 1990 erzählt, als Parabel auf Hitler verstanden wurde<sup>341</sup>. Die antike Sage von Theseus, der heldenhaft um Ariadnes willen und mit ihrer Hilfe (dem Ariadnefaden) den menschenfressenden Bastard aus Stier und Mensch tötet, und vom Tyrannen König Minos von Kreta, der den Minotaurus in das undurchdringliche von Daidalos erbaute Labyrinth sperrt und mit als Tribut erpressten attischen Geiseln füttert, regte in den dreißiger Jahren vielfach die künstlerische und intellektuelle Phantasie an<sup>342</sup>. Der Minotaurus spielt z. B. im Werk Pablo Picassos eine große und vieldeutige Rolle. In den Jahren zwischen 1933 und 1937 entstanden viele Bilder mit Stieren, die anthropomorphe Züge tragen, auch als Skizzen zu einem Ausschnitt von *Guernica* (1937). Picassos Darstellung von Pferd und Stier bzw. Frau und Stiermann verweist auch auf die Tradition spanischer Stierkämpfe, die im gleichen semantischen Spannungsfeld von Erotik und Gewalt stehen wie die Sage vom Minotaurus: diese "symbolized for artists and poets alike the Freudian unconscious drives that subverted conventional behavior"<sup>343</sup>. Für Carter besaß die Geschichte vom Minotaurus politische Signifikanz, da es darin auch um die Zerstörung eines Volkes durch ein anderes geht.<sup>344</sup> Carters politische Meinung der dreißiger und vierziger Jahre war wie die vieler von Antigermanismus geprägt: Hinweise seinerseits auf kommunistische und trotzkistische Freunde, die Verbindung zu Conlon Nancarrow in Mexiko, der im spanischen Bürgerkrieg gegen Franco gekämpft hatte, signalisieren Sympathie für 'linke' Ideen von der Wichtigkeit und Würde des 'einfachen Mannes'. Für Carter erforderten die damaligen Ideale auch entsprechende ästhetische Konsequenzen, nämlich "music for the simple people"<sup>345</sup> zu schreiben. Darunter verstand er offensichtlich in besonderem Maße Musik für die Bühne wie *Minotaur* oder für Laienchor wie *Emblems*, denn nach 1947 hat Carter nicht mehr für Bühne oder Laienchor gearbeitet.

Nach dem zweiten Weltkrieg stellte sich vieles anders dar, so Carter im weiteren Verlauf des Interviews im Banff Centre<sup>346</sup>. Der Krieg schien bewiesen zu haben, dass das Irrationale, das Gewalttätige, das Außergewöhnliche, das 'Wilde' ebenso zum Leben des Menschen gehörte wie Vernunft und 'Normalität'; Musik — wenn man sie nicht nur als 'formalistisch' und 'absolut' betrachtete — war geeignet, so glaubte Carter, als Ausdrucksmittel dieser Seite des Menschen und als Hinweis auf diese Seite des Menschen.

---

<sup>340</sup> Robert JOHNSTON/ Michael CENTURY/ Robert ROSEN/ Don Allan STEIN, Elliott Carter: The Art is Knowing What to Leave Out. In: *Banff Letter* (Spring 1985), S. 22-27, vor allem S. 24 f.

<sup>341</sup> ER (Anm. 36), S. 31 f.

<sup>342</sup> Vgl. die bildnerischen Darstellungen Pablo Picassos oder die künstlerisch-intellektuelle Zeitschrift *Minotaure*. Paris 1933-1939, Reprint: Genf 1981.

<sup>343</sup> Herschell B CHIPP, Picasso's *Guernica*. History, Transformations, Meanings. Berkeley 1988, S. 54; vgl. auch dort, S. 47 ff.

<sup>344</sup> ER (Anm. 36), S. 31.

<sup>345</sup> Interview mit Elliott Carter, Anhang 1, S. 226, Zeile 44 f.

<sup>346</sup> JOHNSTON u. a. 1985 (Anm. 340), S. 25.

## Methodischer Nexus: Die Diskurselemente 'Bruch' und 'Reife'

Den Verlauf des Lebens eines einzelnen Menschen von der Geburt bis zum Tod als das Leben immer derselben Person zu begreifen, ist eine der schwierigeren Aufgaben, die sich dem Menschen stellen.<sup>347</sup> Und doch oder gerade deswegen scheint 'Identität' beruhend auf Kontinuität und Kohärenz zu den Werten zu gehören, die in unserer Kultur sehr wichtig sind; das zeigt sich allein in den vielen verschiedenen narrativen Elementen, die bereitgestellt sind, um ein 'Leben' kontinuierlich zu erzählen, obwohl — wie jeder am eigenen Beispiel überprüfen kann — in einer solchen Erzählung immer nur ein verschwindend geringer Bruchteil von dem verwendet werden kann, was im Leben eines oder einer Einzelnen relevant war oder ist und was es bewegt oder bewegt hat.

Zu diesen Erzählelementen gehört in einer sehr alten Form kontinuierlicher Lebenserzählungen, der Hagiographie, etwa das Motiv 'Umkehr und Buße'; berühmte Beispiele für seine Verwendung bieten die Biographien des Apostels Paulus und die Martin Luthers, aber auch viele Heiligenleben (Martin von Tours, Franz von Assisi u. a.) weisen dieses narrative Bindeglied zwischen 'zwei Leben' auf, die — miteinander verglichen — von konträren Wertvorstellungen, unterschiedlichen sozialen Ordnungen mit anderen Bindungen und verschiedenen gesellschaftlichen Funktionen des Einzelnen geprägt sind und manchmal ausschließlich durch die biologisch-genetisch gewährleistete Übereinstimmung des jüngeren Menschen mit dem älteren verbunden zu sein scheinen.

Die säkulare Biographik, die seit der Renaissance zumindest vordergründig Wert auf die Einzigartigkeit und Individualität eines Lebens legte, kennt andere Erzählmotive, die aber die gleiche Funktion besitzen, Kontinuität und Kohärenz eines Lebens und damit die Identität der jeweiligen Person zu verbürgen, wie vor allem die organozistische Vorstellung von 'Wachstum', 'Blüte' und 'Verfall' — in Biographien übertragen als 'Kindheit', 'Jugend', 'Reife' und 'Alter'. Spezielle Erzählmotive, die als Erklärungsmodelle für biographische Diskontinuitäten wie Stilwandel, veränderte politische oder soziale Orientierung, lokale Wechsel o. ä. dienen, findet man auch besonders in Künstlerbiographien: man denke an die 'Revolution', deren maßgebliche Initiierung Arnold Schönberg zugeschrieben wird, an die farblich differenzierten 'Phasen', deren Wechsel man in der Folge von Bildern Picassos beobachten kann, oder an den 'Einfluss' Yoko Onos und ostasiatischer Philosophien auf John Lennon, mit dem man die Auflösung der Beatles und den Beginn von Lennons Solokarriere erklärt.

Zwei eng mit dem Motiv von 'Umkehr und Buße' verwandte Diskurselemente säkularer Biographie, die im Diskurs 'Die Musik Elliott Carter' häufig beobachtet werden können, sind die Erzählungen von 'Bruch' und 'Reife'.

\*

Barney Childs formuliert 1978 sein Erstaunen über Widersprüche in Äußerungen Carters, die in chronologischer Folge in *The Writings of Elliott Carter* erstmals zusammengestellt wurden, in einer Rezension dieses Buches:

"Anyone can see unfolding in the book a curious paradox of the operation of our tightly hierarchical and mannere serious music business: a composer whose early work provides ample evidence of, in the (perhaps exaggerated) phrase of the editors, 'bitter denunciations of America's cultural Establishment'

---

<sup>347</sup> Vgl. zum Beispiel Saul A. KRIPKE, der das philosophische Paradox der 'kontingenten Identität' mit Hilfe der Aussagenlogik lösen will (DERS. 1993 (Anm. 26)).

can, by non-self-seeking achievement, become in a few decades — perhaps despite efforts to escape it — a respected and powerful figure of that establishment."<sup>348</sup>

Das 'Werden-Können' eines Menschen funktioniert hier als Erklärung, quasi als Entschuldigung für den 'Verdacht' nicht-identischen Handelns bzw. kontingenten Kommunizierens; sie unterstützt ein positives, weil auf Identität hinweisendes Bild eines Menschen. Der freundliche Tenor gegenüber einer 'respektierten und mächtigen' Persönlichkeit der amerikanischen Kultur wird zusätzlich in Childs' Anmerkung durch mehrere Angebote ergänzt, den in Carters Entwicklung festgestellten 'Widerspruch' zu erklären: die Herausgeber der Texte Carters hätten in ihrer Beschreibung der rebellischen Haltung Carters 'übertrieben'; Carter habe die erfolgreiche Etablierung in der besagten kulturellen Szene nicht gewollt, sondern sogar versucht, ihr zu 'entkommen'<sup>349</sup>. Diese antidramatischen Erzählelemente können aber nicht die Dynamik der Entwicklung begründen, dazu taugt eher ein energetisch aufgeladenes Motiv wie das des "non-self-seeking achievement", das zudem das zur beschriebenen 'paradoxen' Situation führende Dilemma von 'integerem Streben' und 'öffentlichem Erfolg' (der vermeintlich korrumpiert) verdeutlicht.

Wesentlich früher als Carter selbst haben andere Diskursteilnehmer Carters Entwicklung in Phasen und Perioden eingeteilt. Bereits Goldman benutzt 1951 ebenso wie Glock 1955 das Wort "mature" als Beschreibung der aktuellen Musik Carters; beide Autoren, die sich explizit aufeinander beziehen (Glock in seinem Artikel von 1955<sup>350</sup>, Goldman in 'The Music of Elliott Carter' 1957<sup>351</sup>), bringen den 'reifen' Stil Carters in einen Zusammenhang mit seiner 'Abkehr' von der 'neoklassizistischen' Ästhetik. Mit Bezug auf *Piano Sonata*, die 1947 uraufgeführt worden war, schreibt Goldman 1951:

"[...] it is precisely the lucidity of the composer that enables him to attain a moving and original expressiveness tending away from the esthetic of neo-Classicism."<sup>352</sup>

In seinem zweiten Artikel über die Musik Elliott Carters aus dem Jahr 1957 bezeichnet Goldman dagegen das erste Streichquartett Carters als "logical culmination" hinsichtlich der musikalisch-technischen Belange. Die noch 1951 hochgerühmten Arbeiten *Piano Sonata* (1946), *Sonata for Cello and Piano* (1948) und *Eight Etudes and a Fantasy* (1950) und andere Kompositionen dieser Zeit wie *Woodwind Quintet* (1948) oder das Ballett *The Minotaur* (1947) übernehmen in dem Text von 1957 die Funktion der 'Vorläufer': von hoher musikalischer Qualität, aber nicht mit letzter Konsequenz konzipiert.<sup>353</sup>

Der Status des "Turning Point" — wie die Überschrift des Abschnittes über *String Quartet (No. 1)* in der Publikation des 1989 geführten Gesprächs zwischen Enzo Restagno und Elliott Carter lautet — wird der Komposition des ersten Streichquartetts nicht zuletzt aufgrund Martin Boykans Zusammenschau in *Perspectives of New Music* 1964 zugewiesen, obwohl dort die

<sup>348</sup> CHILDS 1978 (Anm. 217), S. 69 f.

<sup>349</sup> Vgl. die Geschichten vieler alttestamentlicher Protagonisten, z. B. Elias, Jonas, Amos, Moses oder diverse Heiligenlegenden, z. B. über die Berufung des hlg. Martin zum Bischof von Tours: "Martin hat zwar in keiner Weise die Autorität gesucht, ja hat sein Bischofsamt erst angenommen, als man ihn geradezu in einen Hinterhalt gelockt hatte; aber sobald er dieses Amt innehatte, nimmt er auch voll seine Autorität wahr." (Régine PERNOUD, Martin von Tours — Einer, der wußte was recht ist — Biographie. Freiburg/Br. 1997, S. 76).

<sup>350</sup> GLOCK 1955 (Anm. 336), S. 49.

<sup>351</sup> Richard Franko GOLDMAN, The Music of Elliott Carter. In: *Musical Quarterly* 43 (1957), S. 151-170, S. 157.

<sup>352</sup> GOLDMAN 1951 (Anm. 32), S. 85.

<sup>353</sup> GOLDMAN 1957 (Anm. 351).

Bedeutung des Quartetts für Carters eigene künstlerische Entwicklung nicht besonders hervorgehoben wird.

"[...] one can draw a straight line from [the *Voyage*] — through the Piano Sonata and the Cello Sonata — to the Quartet."<sup>354</sup>

Vielmehr äußert sich Boykan begeistert über die Nobilitierung, die die amerikanische Musik insgesamt durch ein Werk wie *String Quartet (No. 1)* erfährt:

"Judged by absolute standards, Carter's First Quartet is, of course, a work of the first rank, and one that will last; there is hardly any need now to reiterate this. But if it was so electrifying to the postwar generation, it was not merely because of its quality [...]; it was also because this quartet was the kind of work that was very much needed and desired. It spoke, in fact, for the America of the Fifties, in the same way that the *Sacre* spoke for the Europe of a half-century ago." (S. 125)

Und wenn auch ständig präsente Diskursteilnehmer wie Bayan Northcott nach wie vor die *Sonata for Cello and Piano (1948)* als Markstein in einer kontinuierlichen Entwicklung des Komponisten auffassen<sup>355</sup>, andere die Klaviersonate oder/und die Cellosonate neben dem Quartett erwähnen<sup>356</sup>, übernimmt doch seit den Sechzigern das erste Streichquartett immer stärker die Funktion der Markierung einer 'Bruchstelle', die sogar unbenannt bleiben kann, wenn die Texte nur kurz genug sind, um nur 'das Wesentliche' präsentieren zu können:

"Von [Carters] nach 1928 entstandenen Oeuvre sind die Werke nach 1950 wichtig, [...]"<sup>357</sup>

Die besondere Funktionszuweisung hinsichtlich des ersten Quartetts wird durch Äußerungen Carters schließlich unterstützt: in einem Text zur Schallplattenaufnahme der ersten beiden Streichquartette, die 1970 aufgenommen wurden, ergänzt er den Diskurs um den 'Wendepunkt' um eine Erzählung der genaueren Umstände der Entstehung des Quartetts, nachdem er jahrzehntelang nur zu seinen musikalischen Konzepten und technischen Details Stellung genommen hatte. Der mehr als drei Seiten umfassende Text präsentiert in ausführlicher Form verschiedene Erzählmotive, die in späteren Beiträgen verschiedener Diskursteilnehmer immer wieder als Grundlage für die narrative Strukturierung der musikalischen Entwicklung Carters dienen, und sei es nur, um den Titel einer Rezension wie "Out of the Desert and Into the Concert Hall"<sup>358</sup> interessant zu formulieren:

"The *First Quartet* was 'written largely for my own satisfaction and grew out of an effort to understand myself,' as the late Joseph Wood Krutch [...] wrote [...]. For there were so many emotional experiences that I kept having, and so many notions of processes and continuities, especially musical ones — fragments I could find no ways to use in my compositions — that I decided to leave my usual New York activities to seek the undisturbed quiet to work these out. The decision to stay in a place in the Lower Sonoran Desert near Tucson,

Das *Erste Quartett* wurde 'vor allem zu meiner eigenen Befriedigung geschrieben und erwuchs aus einer Anstrengung, mich selbst zu verstehen', wie der kürzlich verstorbene Joseph Wood Krutch [...] schrieb [...]. Denn ich machte so viele emotionale Erfahrungen und hatte so viele Ideen von Verfahren und Abläufen, besonders in musikalischer Hinsicht — Fragmente, für die ich in meinen Kompositionen keine Verwendung finden konnte -, dass ich mich dazu entschloss, meine New Yorker Aktivitäten ruhen zu lassen, um diese Dinge in ungestörter Ruhe

<sup>354</sup> Martin BOYKAN, Elliott Carter and Postwar Compositions. In: *Perspectives of New Music* 2 (1964) 2, S. 125-128, S. 127.

<sup>355</sup> Bayan NORTHCOTT, Carter in Perspective. In: *The Musical Times* 119 (1978), S. 1039-1041; DERS., Elliott Carter at 80. In: *The Musical Times* 129 (1988) 1751 (12), S. 644-647.

<sup>356</sup> Howard BOATWRIGHT, Elliott Carter: Bemerkungen zur Entwicklung seines Stils. In: *Philharmonische Blätter* (1978/1979) 7, S. 2-4; Ferdinand ZEHENTREITER, Zwischen zwei Musikwelten — Elliott Carter wurde 80. In: *Neue Musikzeitung* 38 (1989) 3, S. 50.

<sup>357</sup> [Autorkürzel:] AG, Elliott Carters 'Figment'. Cellorezital Thomas Demenga. In: *Dreiland-Zeitung* (Basel) 26 Anfang Juli 1995.

<sup>358</sup> Martin MAYER, Elliott Carter: Out of the Desert and Into the Concert Hall. In: *The New York Times* 10.12.1978, S. 21; 36.

Arizona, brought me by chance into contact with that superb naturalist Joe Krutch, who was then writing *The Desert Year*. [...] It was indeed a kind of 'magic mountain,' and its specialness (for me) certainly encouraged the specialness (for me at that time) of the quartet [...].

Among the lessons this piece taught me was one about my relationship with performers and audiences. [...] I often wondered whether the quartet would ever have any performers or listeners. [...] Up to this time, I had quite consciously been trying to write for a certain audience — not that which had supported the avant-garde of the '20s (which in the '40s had come to seem elitist) but a new, more progressive and more popular audience. I had felt that it was my professional and social responsibility to write interesting, direct, easily understood music.

With this quartet, however, I decided to focus on what had always been one of my own musical interests, that of 'advanced' music, and to follow out with a minimal concern for their reception [...].

Now, in 1970, I think there is every reason to assume that if a composer has been well taught and has had experience (as was true of me in 1950), then his private judgment of comprehensibility and quality is what he must rely on if he is to communicate importantly.

Like the desert horizons I saw daily while it was being written, the *First Quartet* presents a continuous unfolding and changing of expressive characters [...].<sup>359</sup>

ausarbeiten zu können. Die Entscheidung, in einem Ort in der Tiefebene der Wüste von Sonora nahe Tucson, Arizona, zu bleiben, brachte mir die zufällige Bekanntschaft mit dem herausragenden Naturalisten Joe Krutch, der damals an seinem Buch *The Desert Year* schrieb. [...] Tatsächlich war dieser Ort eine Art 'Zauberberg', und seine Besonderheit (für mich) förderte sicherlich die Besonderheit des Quartetts (die es damals für mich hatte) [...].

Ich lernte durch dieses Stück Wichtiges über meine Beziehung zu Interpreten und Publikum. [...] Ich fragte mich oft, ob das Quartett jemals irgendeine Aufführung erleben würde oder ob es Zuhörer fände. [...] Bis zu dieser Zeit hatte ich relativ bewusst versucht, für ein bestimmtes Publikum zu schreiben — nicht für dasjenige, welches die Avantgarde der Zwanziger Jahre unterstützt hatte (welche in den Vierzigern begonnen hatte, elitär zu erscheinen), sondern ein neues, fortschrittlicheres und breiteres Publikum. Ich fühlte mich damals beruflich und sozial verpflichtet, interessante, direkte, leicht verständliche Musik zu schreiben.

Mit der Komposition dieses Quartetts entschied ich mich jedoch, mich auf eines meiner ureigensten Interessen zu konzentrieren: darauf, 'avancierte' Musik zu schreiben und zwar — demzufolge — mit minimaler Rücksicht auf die Rezeption [...]. Heute, im Jahr 1970, denke ich, kann man mit guten Gründen annehmen, dass ein Komponist — vorausgesetzt er ist gut ausgebildet und hat Erfahrungen gesammelt (wie es bei mir 1950 der Fall war) — sich auf sein persönliches Urteil in Bezug auf Verständlichkeit und Qualität verlassen muss, wenn er etwas Wichtiges zu sagen hat.

Wie die Wüstenhorizonte, die ich täglich betrachtete, während es geschrieben wurde, präsentiert das Erste Quartett ein kontinuierliches Sich-Entfalten und Wandeln ausdrucksvoller Charaktere [...].

In Carters Text rückt das handelnde 'Ich' sehr stark in den Vordergrund, das — entgegen vermeintlich allgemeinen gesellschaftlichen Belangen und anders als von ihm vermutet wird — sich selbst verwirklichend seine Interessen verfolgt. Ganz in Gegensatz zum oben zitierten Text von Boykan spielen Motive wie 'Patriotismus' oder 'Avantgarde' keine ausschließlich positive Rolle, d. h. sie werden hier nicht als uneingeschränkte Erklärungsmuster akzeptiert. Statt dessen tritt das Moment des 'erfahrenen Mannes' hervor, der — eigenen Maßgaben folgend und dementsprechend agierend — Dinge erfolgreich bewegen kann. Ein Moment, das von Carter mehrfach in späteren Aussagen erneut aufgegriffen wird — so z. B. in dem bereits erwähnten Gespräch mit Allen Edwards 1971:

"[...] I worked up to one crucial experience, my First String Quartet, written around 1950, in which I decided for once to write a work very interesting to myself, and to say to hell with the public and with the performers too."<sup>360</sup>

Ebenso gegenüber einem Journalisten einer deutschen Zeitung 1988:

"[...] Ich wollte allgemeinverständlich schreiben, die damalige Avantgarde kam mir ziemlich elitär vor. Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich mein Standpunkt völlig. Ich hatte gemerkt, daß das 'normale' Publikum auch mit sogenannten gemäßigten Werken kaum zu erreichen ist. Deshalb habe ich mich wieder an den Vorbildern meiner Jugend orientiert: an Stravinskij, Skrjabin oder Charles Ives."<sup>361</sup>

<sup>359</sup> Elliott CARTER, String Quartets No. 1 (1951) and No. 2 (1959), 1970, Wec (Anm. 36), S. 276.

<sup>360</sup> FW (Anm. 36), S. 35.

<sup>361</sup> Stephan HOFFMANN, Neue Musik hält jung. In: *Badische Zeitung* (Mi, 09.11.1988) 260, S. 15.



Und 1989 auf die Frage von Enzo Restagno:

*"Is it true, then, that in the early Fifties you felt a bit uncomfortable with the music you had composed up to that point, and really were looking for a turning point?"*

Certainly. As you pointed out, in the *Cello sonata* and the *Eight Pieces for Four Timpani*, I came closer to something I wanted to reach, but I did not yet clearly envision it. My thoughts were really very radical at that time, and were focused on the attempt to find the basic building blocks of musical vocabulary."<sup>362</sup>

Das Motiv des Mannes, der rücksichtslos 'tut, was er tun muss', ist in unserer westlichen Kultur in sehr unterschiedlicher Weise aufgegriffen und zum teilweise konstitutiven Element verschiedenster kultureller Ausdrucksweisen geworden; man denke nur an Figuren der altgriechischen Literatur wie Hektor, Achilles oder Odysseus, an den mittelalterlichen Ritterroman, an Worte wie das Luther zugeschriebene 'Hier stehe ich und kann nicht anders.', an Sergio Leones ausschließlich an Rache denkenden 'Harmonika-Mann', an die Detektiv-Figur 'Philip Marlowe' der Kriminalromane Raymond Chandlers oder den Protagonisten des *Steppenwolf* von Hermann Hesse. Vielfach kann man auch beobachten, dass diese Handlungsmotivation bzw. dieses Charakterprofil auch als Vorbild für die eigene Lebensgestaltung proklamiert und akzeptiert wird etwa in der Rede von der 'Gewissensentscheidung'. So ist nicht verwunderlich, dass die selbstsichere 'Sturheit' Carters — der Titel des Edwards/Carter-Gesprächs, "Flawed Words and Stubborn Sounds" ist einem Gedicht des ebenfalls als kompromisslos bekannten Literaten Wallace Stevens entnommen — nach 1970 wichtiges und positiv besetztes, vielfach variiertes Element des Diskurses bleibt, so auch in einem Programmheftbeitrag Phillip Huschers von 1993:

"Ironically, it was only after Carter decided to write music to please himself, that people began to pay attention to it."<sup>363</sup>

Gegenüber der Attraktivität dieses Erklärungsmusters, das nicht nur rhetorisches, sondern auch dramaturgisches Potential besitzt, wirkt die Rede vom "mature style"<sup>364</sup> oder von Carter als "slow starter"<sup>365</sup> eher entschuldigend und glättend, beide Elemente beschreiben jedoch den Status des Selbstbewusstseins eines Menschen. Die auf 'organizistische' Motive<sup>366</sup> abzielende Argumentation mit Formulierungen wie 'Reife', 'Alter', 'Entwicklung', mit denen die Kontinuität des Lebenslaufs Carters dargelegt wird, vertreten besonders Carter-Kenner wie Peter Heyworth, Michael Steinberg oder Bayan Northcott. Northcott analysiert 1978 in der Rezension der Publikation 'Flawed Words...' die Diskurselemente, die zur Konstitution der als unorganischer 'Bruch' erscheinenden 'Wende' herangezogen werden und in Konkurrenz zu Northcotts eigener Auffassung stehen, die besagt, Carter habe sich konsistent, d. h. widerspruchsfrei entwickelt.

"Carter is still often viewed as an American neoclassicist who somewhat unaccountably exploded into modernity (and significance) around the age of 40; but his conversation book with Allen Edwards, *Flawed Words and Stubborn Sounds* (1971) makes it clear that certain overwhelming experiences of the Modern Movement during his New York adolescence in the 1920s remained a permanent core of ideas in what has actually been a remarkably consistent development."<sup>367</sup>

Zu den Diskursbeiträgen, die hier scharfsinnig karikiert werden, kann man ebenso den zitierten Text Carters zählen, der wie viele andere das Alter sowie die Bedeutung des Komponisten, die Komposition des Streichquartetts und die Abkehr von bestimmten ästhetischen Idealen

<sup>362</sup> ER (Anm. 36), S. 45.

<sup>363</sup> Phillip HUSCHER, The Nature of Life in Sound. Elliott Carter: Our Country's Senior Composer. In: *Stagebill*. Chicago Symphony Orchestra 1993-1994 Season, S. 41-46; 98, S. 42.

<sup>364</sup> Peter HEYWORTH, Peering into the Mirror. In: *The Observer* (London) 12.05.1976, S. 28.

<sup>365</sup> STEINBERG 1978 (Anm. 308), S. 8.

<sup>366</sup> Vgl. WHITE, Auch Klio dichtet... (Anm. 5), S. 93.

<sup>367</sup> NORTHCOTT 1978 (Anm. 355), S. 238.

in einen Zusammenhang bringt. Doch er wäre auch denkbar als Antwort auf eine Rezension des *String Quartet No. 2* von Irving Lowens aus dem Jahr 1968, der — stärker das Diskontinuierliche, den 'Umbruch' hervorkehrend — Carters Karriere als "one of the strangest of our time" bezeichnete: der Komponist habe als "a contrapuntalist", in 'orthodoxem Stil' schreibend begonnen, als

"[...] a respected but not especially original composer of the second rank. Then quite suddenly, when he was well in his 40s, he changed his style radically adopting the method of serialization of intervals and dynamics."<sup>368</sup>

Die 'Umkehr' — "plötzlich" und "radikal" -, reduziert auf den Wechsel des musikalischen Stils mit der Implikation eines Wechsels von Zweit- zu Erstklassigkeit, wird wieder in Zusammenhang mit Carters relativ hohem Alter gebracht (fast scheint hier das Erklärungsmodell 'midlife crises' auf) und gerät durch die Betonung der 'Plötzlichkeit' des Geschehens, der 'Radikalität' des Stilwandels sowie der 'Annahme' neuer, essentieller, hier: ästhetischer Maßgaben in die Nähe des bereits angesprochenen Erzählmotivs 'Umkehr und Buße'.

Die Affinität zu religiös geprägten Erzählungen belegt auch die in Erzählungen von der Genese des ersten Streichquartetts häufige Referenz auf die geographische Bedingung 'Wüste'. In biblischen Geschichten bildet die Wüste als Geschehensort häufiges Attribut des Erzählmotivs 'Umkehr' und — wenn man an die Bücher Mose denkt — etwa als Wüstendurchquerung auch Bild für radikale Einschnitte im Leben von Menschen.<sup>369</sup>

Eine andere strategische Variante kann man in John R. Whites 1965 veröffentlichter Rezension der *Symphony No. 1* (1942) beobachten: was Northcott mit "unaccountably exploded" ironisierte, Lowens mit "quite suddenly" umschrieb, nimmt White zum Anlass einer rhetorisch kunstvoll gestalteten Heldenerzählung:

"[Carter] won his eminence with a drastic evolution in style and a courageous plunge into unexplored territory."<sup>370</sup>

Mit hoher motivischer Dichte lässt der Satz sowohl das 'Heroische' der 'Tat', des 'Sieges', der 'gewonnen' wurde, wie das 'Pionierhafte' dieser dennoch in der Natur, nämlich 'evolutionär' begründeten Entwicklung durchschimmern. White baut zusätzlich eine semantische Spannung zwischen 'drastic' und 'evolution' auf, die die dramatische Nuance des Geschehens unterstützt. Tenor der Rezension des Stückes von 1942 ist das Lob der Quartette, d. h. implizit der Werke nach 1950:

"Some audiences that cannot bear the quartets will surely enjoy the polite hoedown tunes of the [symphony's] finale, but these will never, never lead them back to the quartets."<sup>371</sup>

Tiefer kann der Graben zwischen den Kompositionen vor und nach 1950 kaum aufgerissen werden, vor allem weil auf den beiden Seiten, die White hier unterscheidet, nicht nur diese Kompositionen stehen. Im Hintergrund steht nicht nur eine chronologische Abfolge — vor und

<sup>368</sup> Irving LOWENS, Juilliard String Quartet Fine in Carter Quartet. In: *The Evening Star* (Washington D.C.) Fr, 19.04.1968.

<sup>369</sup> Vgl. MAYER 1978 (Anm. 358); Gerhard ROHDE, Individualität in der Wüste: der amerikanische Elliott Carter ist einer der Säulenheiligen in der Konzertreihe 'Wien modern'. In: *Profil* 48 (1990), S. 110; Katrin KELLER, Die Stimme des Walfisches in der Wüste. Das Musikforum Zug brachte 'Das andere Amerika' in den Burgbachkeller. In: *Zuger Zeitung* 10.03.1995.

<sup>370</sup> John R. WHITE, [Rezension über *Symphony No. 1*]. In: *Music Library Association Notes* 22 (Fall 1965) 1, S. 820-821, S. 820.

<sup>371</sup> *Ib.*, S. 821.

nach -, sondern dort gelten auch die Differenzen 'Symphony/Quartet' und 'enjoy/bear'. Die Bedeutungsfelder, die die per Analogie in semantische Relationen gebrachten Wörter jeweils bilden, kann man jedoch als kohärente, natürlich immer von der kontrastiven Folie abhängige Assoziationen verstehen: Die einer 'früheren' Zeit angehörende 'Symphonie' wird 'genossen', sie gehört in die unrebellische, 'höfliche', nationale Sphäre ländlicher Tanzfeste<sup>372</sup>, die 'späteren' Quartette dagegen muss man 'ertragen', sie nehmen keine Rücksicht auf ein vergnügungsfreudiges Publikum, sondern stehen zu diesem Kontext in größtem, ja dramatischem Gegensatz.

Die positive Bewertung des radikalen 'Bruchs' mit der freundlichen Rücksicht auf das Publikum zugunsten des hervorgekehrten Selbstbewusstseins des Komponisten verknüpft ästhetische und historische Argumentation und bindet die Gruppe dieser Aussagen an einen 'Avantgarde'-Diskurs, den Theodor W. Adorno ausführlich im Hinblick auf die Philosophie<sup>373</sup> und Ästhetik einer neuen Musik (und auch anhand der Betrachtung von Musik Gustav Mahlers<sup>374</sup>) dargestellt hat.<sup>375</sup> Die Dialektik der Beziehung zwischen Komponist und Gesellschaft sowie die neue ästhetisch-historische Bedeutung des 'Bruchs' und des 'Neuen' nehmen darin einen wichtigen Stellenwert ein, ja, sind konstitutiv für eine 'avantgardistische' Kunst, die sich nicht dem "Schein"<sup>376</sup> unterwirft, sondern "gebrochen und verwandelt" (S. 169)<sup>377</sup> den "Aspekt von Freiheit" (S. 207) eröffnet.

"Seine Zuflucht hat das Alte allein an der Spitze des Neuen; in Brüchen, nicht durch Kontinuität." (S. 40)

Adornos Negativfolie wird durch Begriffe wie 'Kontinuität', 'Stagnation', "Immergleichheit" und 'Identität' gebildet (S. 40 f.). Zu dieser ästhetischen Sphäre steht ihm zufolge die "Moderne" zwar in keinem strikt antithetischen, sondern einem dialektischen, paradoxen Verhältnis, doch die Negation der "Geschlossenheit des Immergleichen", die "Explosion" sowie "antitraditionalistische Energie" (S. 41) sind Merkmale der 'Moderne', die sie letztlich doch historisch und ästhetisch gesehen in Gegensatz zum 'Konventionellen' und "Etablierten" (S. 42) stellen.

Im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' spielen demgegenüber 'Konsistenz', 'Kontinuität' und die Anbindung an 'Traditionen' in Aussagen, die den 'Wandel' in Carters Stil als 'Reife', 'Frucht ständiger Entwicklung' oder 'fleißiger Arbeit' etc. erklären, eine ungebrochen positive Rolle. Im Gegenteil gefährden in sozusagen 'organizistischen' Strategien Paradoxien und Brüche die Möglichkeit, ein Leben als organische Einheit zu denken und es geschlossen zu erzählen. Diese Vorstellungen gehören zu den Evidenzen eines Verständnisses von Geschichte als eines kontinuierlich fortschreitenden Entwicklungsprozesses, das, wie Hayden White analysiert, eher

<sup>372</sup> 'Hoedown' ist eine Bezeichnung für gradtaktige amerikanische, vorwiegend von Weißen ausgeübte Volkstänze und Tänze der Gattung 'Square Dance' bzw. für die Feste, bei denen diese Tänze zur Unterhaltung dienen. (lt. Artikel 'Hoedown'. In: NewGroveD (Anm. 170), vol. viii, S. 612).

<sup>373</sup> Theodor W. ADORNO, Philosophie der neuen Musik. Frankfurt/M. 1991 [1949], S. 109 ff. (Abschnitt 'Avantgarde und Lehre', Thema 'Lossage vom Material').

<sup>374</sup> DERS., Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt/M. 1985 [1960], S. 161 ff.

<sup>375</sup> Vgl. zum folgenden auch: Peter BÜRGER, Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M. 1974, S. 81-86.

<sup>376</sup> ADORNO, Ästhetische Theorie (Anm. 201), S. 207.

<sup>377</sup> Vgl. auch ib., S. 232.

konservative ideologische Implikationen besitzt.<sup>378</sup> Diese Argumentationsstruktur und die damit zusammenhängenden Erzählelemente werden daher als zum Diskurs 'normales Konzertpublikum' zugehörig verstanden, in dem die Hervorhebung der Kontinuität von Traditionen eine große Rolle spielt. Die Betonung und positive Bewertung des 'Bruchs' sowie starke Skepsis gegenüber dem, was 'vorher' war, werden als Elemente zu dem im folgenden Kapitel behandelten Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' gerechnet.

Die beiden Teildiskurse weisen schon trotz ihrer Marginalität auf die tiefe Verwurzelung des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' in philosophisch-ästhetischen Diskursen der westeuropäischen Geistesgeschichte hin und können fast als 'typische' Elemente in Diskussionen über europäische 'moderne' Musik bezeichnet werden. Dies aber genau ist ihre Funktion: beide vorgestellten narrativen Figuren binden die selbst innerhalb eines größeren Diskurses immer noch theoretisch sehr disparaten Aussagen enger zusammen und ermöglichen so erst das für den Bestand dieses Diskurses lebensnotwendige aufeinander Beziehen, gegeneinander Abgrenzen, für oder gegen etwas Argumentieren.

Im Besonderen dienen die Erzählmotive als Erklärungsmodelle für — nachträglich festgestellte — Veränderungen im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters', die zeitlich und inhaltlich mit Diskussionen um eine 'neue' Musikästhetik, mit gesellschaftlichen Umbrüchen nach dem zweiten Weltkrieg und mit einer unsicheren, aber ereignisintensiven Phase im Leben des Komponisten korrespondieren. Sie benennen einen komplexen, ca. von 1939 (dem Eintritt in das *St. John's College*) bis 1955 (dem Erscheinungsjahr eines Aufsatzes des einflussreichen 'Kulturmanagers' Sir William Glock<sup>379</sup>) dauernden Vorgang, dessen ausführliche Behandlung nicht jedes Mal bei seiner Thematisierung geleistet werden kann, mit einer aus anderen Zusammenhängen vertrauten Kategorie. Diese Reduktion ermöglicht die Handhabung, ja das Verständnis eines kompliziert strukturierten Phänomens. Erzählmotive wirken daher diskursökonomisch, aber auch diskurslimitierend, weshalb ihre Funktionsweise und Substitutionsleistung von Zeit zu Zeit aufgebrochen, d. h. erneut diskutiert werden sollte. Aus der Perspektive der Diskursanalyse z. B. stellen sich die Veränderungen einerseits als Erweiterung des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' um wichtige Carter fachlich nahestehende Rezensenten andererseits als damit einhergehende qualitative und quantitative Verschiebungen innerhalb des Diskurses zugunsten des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum'.

\*\*\*

<sup>378</sup> White identifiziert im Anschluß an ausführliche Analysen vier Formen historischer Erklärungsprinzipien, die zu vier Arten ideologischer Implikationen in einem homologen Verhältnis stehen:

"Form der Erklärung	Form der ideologischen Implikation
idiographisch	anarchistisch
organizistisch	konservativ
mechanistisch	radikal
kontextualistisch	liberal" (WHITE, Auch Klio dichtet... (Anm. 5), S. 86-93, S. 93);

vgl. auch die Beobachtungen von Jürgen FOHRMANN für den Beginn des 19. Jahrhunderts: "Die Nation als Urgrund aller geschichtlichen Wirkungen: solches Denken bringt eine rezeptive Bildungshaltung hervor, die grundlegend von der Stimulanzfunktion der Frühromantik unterschieden ist. Steht für den jungen Friedrich Schlegel etwa der konstituierende, experimentell spielerische Umgang mit Tradition im Vordergrund, so wird vom Historiker Konstrukt durch Natur, Vorläufigkeit durch Naturwuchs ersetzt. Der Historiker bedient sich nicht, er steht im Wirkungsfeld der Vergangenheit, möchte nicht paradoxieren, sondern den Organismus der Nation durch seine Feder reden lassen." (DERS., Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichte zwischen Humanismus und deutschem Kaiserreich. Stuttgart 1989, S. 179 f.).

<sup>379</sup> GLOCK 1955 (Anm. 336); Glock arbeitete u. a. für *The Score*, den Verlag Eulenburg, in dem z. B. das Buch von David Schiff über Elliott Carter erschien und seit 1959 für die BBC im Rahmen der Veranstaltung des PROMS-Festivals (vgl. <http://www.bbc.co.uk/proms/html/history.shtml> (zuletzt eingesehen: 26.02.1999), das Vorwort von Carter zu Schiffs neuem Buch (DERS., *The Music of Elliott Carter* Carter 1998 (Anm. 29), S. vi) und Korrespondenz 'Elliott Carter/ William Glock', SEC).

Bis zur Komposition der *Variations for Orchestra* 1955 folgten dem ersten Streichquartett sechs Neuveröffentlichungen (neben drei revidierten Ausgaben) von Instrumentalmusik, sämtlich für Solo- oder Kammerbesetzungen. Nach der Uraufführung des *String Quartet No. 2* 1960, für das Elliott Carter seinen ersten Pulitzer-Preis erhielt, bestimmt Lang die stilistische Position von Carters Musik so:

"This music is cleansed of all neo-classic motorism, post-impressionistic sunlamp glow, quasi Baroque muscle-flexing, and grim dodecaphonic dicethrowing. Nor does it flirt with jazz or with exotic cantillations."<sup>380</sup>

25 Jahre später — zur Zeit der Komposition von *Penthode* — werden derartig radikale Abgrenzungen nicht mehr für nötig gehalten. Uninteressant scheint den meisten Kritikern die Frage, ob es sich um funktionale Harmonik handelt, welchen 'Rhythmus', welche 'Form' das Ganze hat. *Penthode* wird nicht im eher regionalen Rahmen in New York uraufgeführt wie *Piano Sonata*<sup>381</sup>, sondern während des PROMS-Festival 1985 in Großbritannien. Der Programmkontext der Uraufführung demonstriert Modernität und Internationalität<sup>382</sup>, indem außer *Penthode* Kompositionen von York Höller, Luciano Berio und Pierre Boulez gespielt werden. In ähnlichem Rahmen wurde ein Konzert im Juni 1987 in den Niederlanden durchgeführt mit Musik von Péter Eötvös, Elliott Carter, György Ligeti und Michael Torke — quasi im Dienste bilateraler außerpolitischer Verständigung — als "culturele uitwisseling tussen Nederland en Hongarije" (kultureller Austausch zwischen den Niederlanden und Ungarn)<sup>383</sup>.

"I used some Jazz in my early works, but it seemed to me very limited. What struck me was that we were living in an America that was nothing like the idealised America the others wrote about. Whatever one does as an American is an American thing [...]"<sup>384</sup>

"Als ich Musiker wurde interessierten mich vor allem die Werke von Schönberg, Berg und Stravinskij [...]. Als ich später politisch bewußter und radikaler zu denken anfang, schien mir das alles altmodisch, und als ich 1933/34 bei Nadia Boulanger studierte, in der frühen Hitler-Zeit, waren diese modernen Dinge für uns ein Stück Vergangenheit, und wir wollten Musik schreiben, die mit den Menschen etwas zu tun hat. Während des Krieges kehrte ich zu meinen ursprünglichen Interessen zurück; inmitten des musikalischen Populismus wurde alles andere überflüssig und sogar falsch, es war eine Illusion. Ich entschloß mich, wieder zu schreiben, was ich wirklich schreiben wollte. [...] Mit meinem ersten Quartett kehrte ich eigentlich zu Dingen zurück, die ich früher gemacht hatte, obwohl meine Lehrer Walter Piston und Nadia Boulanger meine frühere Musik eigentlich nicht mochten. Ich konnte bei ihnen nicht lernen, was ich eigentlich lernen wollte, und so dachte ich, ich muß da hindurch, lerne eben Schritt für Schritt und komponiere neoklassizistische Musik. Es waren also zwei verschiedenen Dinge, die da zusammenkamen, nämlich eine Rückkehr zu früheren Interessen und der Wunsch, wirklich etwas neues zu schreiben. Deshalb studierte ich Bücher über Zwölftonmusik von Leibowitz und anderen, um mehr von zeitgenössischer Musik verstehen zu lernen."<sup>385</sup>

Trotz einiger Differenzierungen gegenüber bereits bekannten Erzählmotiven bleibt die Position des Erzählers 'Elliott Carter' Ende der achtziger Jahr nun unstrittig: Sowohl im Hinblick auf populäre Elemente wie auch hinsichtlich traditioneller Faktoren — repräsentiert durch 'Lehrer' und 'Nation' — kann selbstbewusste Distanz beobachtet werden. Aussagen, die als Beiträge zum Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' gelten und ihn stabilisieren könnten, finden sich hier nicht. Im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' der achtziger Jahre, zu dem auch *Penthode* gehört, tritt der Subdiskurs 'normales Kon-

<sup>380</sup> Paul Henry LANG, Juilliard String Quartet. In: *New York Herald Tribune* 26.03.1960.

<sup>381</sup> Die Uraufführung der *Piano Sonata* fand statt als Rundfunkübertragung aus dem Frick Art Museum in New York City am 16. Feb. 1947.

<sup>382</sup> Vgl. dazu im folgenden den Nexus 'Eine internationale Szene', S. 214.

<sup>383</sup> [Programmheft für ein Konzert des] ASKOENSEMBLE, Paradiso, 22. Juni 1987, 21.00 Uhr. [Péter Eötvös, Intervalles — Intérieurs (1981); Elliott Carter, *Penthode* (1985); György Ligeti, Konzert für Violoncello und Orchester (1966); Michael Torke, *Vanada* (1984)]. Asko Ensemble, Peter Eötvös [Leitung], Taco Kooistra (Violoncello).

<sup>384</sup> Norman LEBRECHT, The composer must listen to himself, not to the public. In: *Classical Music* (London) (1983) 7/8.

<sup>385</sup> Heinz HOLLIGER, Abseits des Mainstreams — ein Gespräch mit dem amerikanischen Komponisten Elliott Carter. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 152 (1991) 3, S. 4-9, S. 8.

zertpublikum', zu dem wiederum *Piano Sonata* starke Affinität besitzt, deutlich zurück. Doch dies ist nicht der einzige Hinweis darauf, dass die Teildiskurse zu *Penthode* und *Piano Sonata* jeweils eigen profilierte Schnittmengen mit den Subdiskursen im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' bilden.

Die Gruppierung von *Penthode* mit ausschließlich zeitgenössischer Musik **nicht** ausschließlich von Amerikanern unterscheidet den Aufführungskontext des Stückes grundlegend von dem der *Piano Sonata*. Ein Blick auf 32 datierbare Konzertzettel der Paul Sacher Stiftung zu Aufführungen der *Piano Sonata* aus den Jahren 1947 bis 1989<sup>386</sup> zeigt, dass *Piano Sonata* fast ausnahmslos mit älterer Musik bzw. Musik aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts kombiniert wird, allenfalls Kompositionen amerikanischer Zeitgenossen werden ihr beigeordnet. Man darf natürlich nicht vergessen, dass der Großteil, wahrscheinlich jede der 32 Aufführungen der *Piano Sonata* von Elliott Carter selbst besucht wurde, aus dessen Unterlagen sich die Basler Sammlung schließlich zusammensetzt. Davon zeugen Gebrauchsspuren und Eintragungen in den Heften; oft liegen zwei Exemplare desselben Zettels vor, so dass die Vermutung nahe liegt, dass Carters Frau Helen ebenfalls zum Publikum gehörte und die Programmhefte also nicht nur das Stattfinden der Konzerte, sondern ihr Stattfinden als regionales gesellschaftliches Ereignis dokumentieren — eine Funktion musikalischer Äußerungen, die man ebenfalls als typisch für den Diskurs 'normales Konzertpublikum' bezeichnen kann und die *Penthode* ebenfalls nicht mehr erfüllt.

Die zur Klaviersonate vorliegenden Programmhefte geben bis zur Mitte der siebziger Jahre in 16 von 24 Fällen (=66%) universitäre Veranstaltungsorte an; bis auf wenige Ausnahmen fanden die Konzerte in Lokalitäten an der amerikanischen Ostküste statt, die meisten davon in New York City. Die drei ausländischen Programmhefte aus dieser Zeit wurden für Konzerte in Paris, Amiens und Dartington gedruckt. Nach 1976 lassen sich nur noch zwei von acht (=25%) der durch die Blätter, Broschüren und Hefte dokumentierten Konzerte einem Campus zurechnen; nach wie vor jedoch sind meist Konzertsäle in New York City als Spielorte angegeben, allerdings erweiterte sich die Reihe der auswärtigen Konzertstätten um das Teatro Grande in Brescia, den Grossen Saal im Konservatorium Zürich und die National Gallery in London.

Nicht nur diese Zahlen geben einen deutlichen Hinweis auf die zeitweise zentrale Funktion der amerikanischen Universitäten für die Förderung neuer Musik in den Vereinigten Staaten: Ein Statement Stravinskis aus dem Jahr 1959, in dem er Bedenken gegen den zu häufig vorkommenden 'akademischen' Komponisten äußert, wurde 1969 von 23 amerikanischen Komponisten beantwortet. Die Sammlung der Reaktionen wurde ein Jahr später unter dem Titel 'The Composer in Academia' veröffentlicht<sup>387</sup>; Elliott Carter stimmt darin Stravinskij in manchen Kritikpunkten zu, gibt aber am Schluss seines Beitrags der Hoffnung Ausdruck, dass

"our society can find the kind of cultural consensus which will allow a large enough community of citizens to encourage musical composition outside of the university."<sup>388</sup>

Die Symbiose von Komponisten und Universitäten bringt für beide 'Institutionen' Vorteile: Komponisten erlangen finanziellen Sicherheit und ein Forum für ihre Arbeiten, die dort von qualifizierten Kommunikationspartnern begutachtet werden können. Andererseits bleibt das Kompositionsstudium praxisnah, und unter Umständen verspricht das (wachsende) Renommée eines Komponisten der Universität auch Prestigegewinn. Nicht selten aber setzt sich Musik, die in diesem relativ hermetischen System goutiert wird, dem Vorwurf aus, sie habe nichts mehr mit dem 'Leben' zu tun, sei zu 'akade-

<sup>386</sup> Dokumente zur *Piano Sonata*, In: SEC; vgl. die Zusammenstellung in Anhang 1, 'Programmhefte zu *Piano Sonata*', S. 253.

<sup>387</sup> Campus focus 1970 (Anm. 105).

<sup>388</sup> Ib., S. 70.

misch', ein wenig zu geistreich und zu intellektuell. Aus der Außenperspektive wird die fehlende Transparenz der Institution nach dem Prinzip der Sich-Selbst-Gleichheit bruchlos auf jedes Teil der Institution übertragen. Ähnliche Vorwürfe, die jedoch mit ganz anderer politischer Brisanz vor- und ausgetragen wurden, musste sich seit ihrem Bestehen auch die staatliche Kunstförderung in den USA gefallen lassen. Sie übernahm seit den siebziger Jahren ein Großteil der Förderung zeitgenössischer Kunst und Künstler.<sup>389</sup>

### **Historisch-kultureller Nexus: "The horrible charge of ›intellectualism‹" — Zu Funktion und Kontinuität eines Diskurselementes**

"You are from the Midwest. You are culturally deprived, so you would not understand it anyway."<sup>390</sup>

"You are a God-damned elitist [...] and we are going to rid this government of elitists like you! You and your God-damned Ivy Leaguers think you can run this country in your patronizing way. I am here to tell you that from now on, the people, not the Ivy Leaguers, will hold the power!"<sup>391</sup>

Die beiden *statements* gehören in verschiedene Gesprächskontexte; beide Kontroversen drehten sich aber um Aufgaben und Funktionen des *National Endowment for the Arts* (NEA), der amerikanischen Behörde für staatliche Kunstförderung. Gemeinsam ist den Äußerungen außerdem ein aggressiver, sachliche Auseinandersetzung dezidiert untergrabender Tonfall. Zum anderen gehören sie trotz ihres zeitlichen Abstandes von ca. 10 Jahren in denselben Diskurs, der sich nicht erst seit der Gründung des dem NEA übergeordneten *National Endowment for the Arts and Humanities* 1965 in den Vereinigten Staaten immer wieder an der Frage entzündet, welche Kunst staatlich gefördert werden solle — mit der Implikation, ob staatliche Zensur zu rechtfertigen sei oder nicht: es geht mittelbar und kontinuierlich um die Funktionen und um den gesellschaftlichen Stellenwert von Kunst in der amerikanischen Gesellschaft. Dabei wird das auch politisch bedeutungsvolle Begriffspaar 'Wille des Volkes / Präferenzen einer intellektuellen Elite' ständig aktualisiert und polemisch polarisiert.

Denn was nach 1965 in den Auseinandersetzungen um das NEA sublimiert fortgesetzt wurde, fand kurz nach dem Ende des zweiten Weltkriegs ein politisches Ventil in den Aktivitäten von Senator Joseph Raymond McCarthy (auch vor der Einsetzung des von McCarthy geleiteten Senatsausschusses gab es bereits offizielle Untersuchungen 'kommunistischer Aktivitäten', besonders in Hollywood<sup>392</sup>). Ziele die Kritik am NEA vornehmlich auf dessen Unterstützung sogenannter obszöner Kunst, hatte dem Senatsausschuss zur Untersuchung 'unamerikanischer Umtriebe' 'kommunistische' Kunst als besonders verdammenswert gegolten. Die Begründungszusammenhänge veränderten sich also, doch sowohl Anfang der fünfziger Jahre wie auch in den Sechzigern und Siebzigern — der Zeit, in der die oben zitierten Polemiken entstanden — galten die künstlerischen 'Auswüchse' jeweils als von einem Teil der amerikanischen *intelligentsia* (ein russisches Wort!) verursacht: Die 'intellektuelle Elite' ignoriere, ja verrate die Interessen des 'wirklichen' amerikanischen Volkes, auf das sie sich heuchlerisch berufe.

<sup>389</sup> Vgl. zum folgenden auch das Interview mit Nancy Clarke 1995, Leiterin des *American Music Center*, die von 1974 bis 1981 für das Endowment arbeitete, im Anhang 1, S. 231.

<sup>390</sup> David Plimpton, Herausgeber des literarischen Magazins *American Literary Anthology*. Zitiert nach: Joseph Wesley ZEIGLER, *Arts in Crisis: The National Endowment for the Arts versus America*. Chicago 1994, S. 32.

<sup>391</sup> Joseph Duffey, Vorsitzender des *National Endowment for the Humanities*. Zitiert nach: *ib.*, S. 39 f.

<sup>392</sup> Vgl. die Dokumentation zu den Befragungen von Leonard Bernstein, Hanns Eisler, Arthur Miller u. a. von Albert FRIED (Hg.), *McCarthyism. The Great American Red Scare. A Documentary History*. New York/ Oxford 1997; vgl. auch z. B. Charles CHAPLIN, *Die Geschichte meines Lebens*, Stuttgart/Hamburg 1964, S. 458 ff.

Tatsächlich verstand sich ein Großteil der amerikanischen Künstler und Künstlerinnen als zur *intelligentsia* gehörig, sie glaubten zumindest Ende der vierziger Jahre genauso wie McCarthy und die Ausschussmitglieder an die politische Wirksamkeit ihrer Kunst und inszenierten nicht weniger spektakuläre Bekenntnisse als der Senatsausschuss, wie man auf der ersten Seite der New York Times vom 3. Mai 1948 nachlesen kann:

"MOSKOW SAYS 32 ARTISTS IN U. S. JOIN IN SOVIET FIGHT ON OUR POLICY — Moskow, May 2--The Literary Gazette today printed an open letter bearing the names of thirtytwo United States writers, painters and composers, who, the magazine stated, were squarely on the side of the Soviet Union in opposition to current United States leadership and policies.

The letter said the group wanted to ›share the public duty‹ that has been assigned to the intelligentsia of the Soviet Union and that it would work to break the chains with which United States capitalists have bound creative workers.

The author of the letter allegedly said that they would help the cause by ›writing new books and painting new pictures on simple facts and the road to peace, by telling our people the truth and exposing all lies.‹<sup>393</sup>

MOSKAU SAGT 32 KÜNSTLER IN DEN U. S. SCHLIESSEN SICH DEM SOWJETISCHEN KAMPF GEGEN UNSERE POLITIK AN — Moskau, 2. Mai. Die Literarische Gazette veröffentlichte heute einen offenen Brief mit den Namen von 32 Schriftstellern, Malern und Komponisten aus den Vereinigten Staaten, die — wie das Magazin behauptete — fest auf der Seite der Sowjetunion und in Opposition zur gegenwärtigen Führung und Politik der Vereinigten Staaten ständen.

Der Brief besage, die Gruppe wolle ›an der öffentlichen Aufgabe teilhaben‹, die der sowjetischen *intelligentsia* zugewiesen wurde, und dass ihre Arbeit von den Fesseln befreien solle, die Kapitalisten in den Vereinigten Staaten den kreativ Arbeitenden angelegt haben.

Der Autor des Briefes sagte angeblich, ihr Beitrag wäre ›das Schreiben neuer Bücher und Malen neuer Bilder über einfache Sachverhalte und über den Weg zum Frieden sowie das Verkünden der Wahrheit vor dem Volk und die Enthüllung aller Lügen.‹

Zu den Unterzeichnern dieses Briefes gehörte auch der hauptsächlich in Hollywood tätige Komponist Marc Blitzstein, der sich spätestens 1935 in New York City anlässlich der Uraufführung seiner Oper *The Cradle Will Rock* zusammen mit deren Regisseur Orson Welles bereits als 'Sympathisant' kommunistischer Ideen geoffenbart hatte; auch diese Produktion hatte einige Anfeindungen über sich ergehen lassen müssen, obwohl sie im Rahmen des *Federal Theatre Project*, einer Initiative der auf staatliche Kunstförderung zielenden *Works Progress Administration* (WPA) des *New Deal*, gefördert worden war.<sup>394</sup>

Ein andere hierzulande bekannte *persona non grata* aus dem Bereich der Musik war Hanns Eisler, der in Hollywood arbeitete, 1947 vom McCarthy-Ausschuss verhört und ein Jahr später ausgewiesen wurde. Weniger bekannt ist, dass dies unter anderem mit dem Auftreten seines Bruders, des KPD-Politikers Gerhart Eisler als Redner in Harvard 1948 und 1949 zusammenhing, das anschließend schon eine universitätsinterne Diskussion heraufbeschwor. Die Harvard University konnte sich weitgehend gegen die Versuche der Einflussnahme sogenannter "right-wing"-Vertreter verteidigen; insgesamt jedoch standen eine ganze Reihe von Organisationen, Gruppen und Dozenten an nordamerikanischen Universitäten im Zwielficht der 'Untersuchungen unamerikanischer Umtriebe'.<sup>395</sup>

<sup>393</sup> UNITED PRESS, Moscow Says 32 Artists in U. S. Join in Soviet Fight on Our Policy. In: *The New York Times* 3.5.1948, S. 1 und 5.

<sup>394</sup> ZEIGLER (Anm. 390), S. 6-8.

<sup>395</sup> Zur Position nordamerikanischer Universitäten in der Zeit des 'McCarthyism' vgl. Ellen W. SCHRECKER, No Ivory Tower. McCarthyism and the Universities. New York 1986; zum Fall Gerhart Eisler und Harvard: S. 89 f.



Elliott Carter hatte mit diesen öffentlichen Auseinandersetzungen den Quellen nach zu urteilen nichts zu tun, er verweist allenfalls bisweilen auf kommunistische Freunde in den dreißiger Jahren in Paris<sup>396</sup> oder auf "some trotzkist friends"<sup>397</sup>, zu denen unter anderen Conlon Nancarrow gehörte, der im spanischen Bürgerkrieg auf der Seite der Antifaschisten kämpfte und sich — zurückgekehrt in die USA — zu seinen sozialistischen Ansichten bekannte. Nancarrow wurde daher ein Pass verweigert, was ihn unter anderem bewog, Anfang der vierziger Jahre nach Mexiko überzusiedeln.<sup>398</sup> Elliott Carter korrespondierte mit Nancarrow meist über ästhetische Probleme oder Fragen des Copyright und besuchte ihn zuweilen<sup>399</sup>; Nancarrows polyrhythmische Kompositionen für mechanisches Klavier zählt Carter zu den wichtigsten Anregungen für seine eigenen zeitpoietischen Experimente.<sup>400</sup> Immerhin arbeitete Carter mit dem 'verdächtigen' Orson Welles im Rahmen einer Theaterproduktion des Shakespeareschen Stückes *Der Kaufmann von Venedig* zusammen<sup>401</sup>, indem er 1938 eine Bühnenmusik für die Aufführung schrieb, die sogar von Columbia Records aufgenommen wurde<sup>402</sup>. Dies spricht aber ebenso wie der vom WPA ausgelobte Preis, den Carter 1937 für das Chorstück *To Music* bekam<sup>403</sup>, vielleicht eher dafür, dass Carter bemüht war, in der New Yorker Künstler-Szene Fuß zu fassen.<sup>404</sup>

Richard Goldman sieht sich dennoch oder vielleicht gerade im Hinblick auf solche Verbindungen<sup>405</sup> in seiner Rezension der *Sonata for Violoncello and Piano* 1951 in *The Musical Quarterly* genötigt, Carter gegen den Vorwurf des "intellectualism"<sup>406</sup> zu verteidigen, obwohl er ihn für den nahezu besten Komponisten Amerikas hält und sich für die Subtilität von Carters Kompositionsweise, besonders für Carters technischen Umgang mit Zeit, geradezu begeistert. Goldmans Verwahrungen setzen, wie wir sehen werden, auch für den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' den engen konnotativen Zusammenhang von 'Intellektualität' und politischer Ideologie als Konstitutionsregel für Diskursbeiträge voraus:

"A work like the Cello Sonata does not, in any case, appear suddenly, without anticipation [...] in earlier works; and many of these, especially the Piano Sonata (1945-6), show that the horrible charge of 'intellectualism' is not particularly damning in Carter's case. [...] It is true that Carter [...] considers that intellect is often useful in arriving at solutions. But he is certainly not an intellectual with a formula or a doctrine. It is clear that he regards these with as little enthusiasm as he does any other variety of spiritual petrification." (S. 84)

Im weiteren wird aber der Text von einer Argumentationsvariante strukturiert, die besagt, dass 'Intellektualität' legitimiert sei, solange sie von Höhenflügen in abstrakten Dimensionen

<sup>396</sup> BENSON, Portrait of Elliott Carter (Anm. 154).

<sup>397</sup> Interview mit Elliott Carter, Anhang 1, S. 226, Zeile 43.

<sup>398</sup> CARLSEN, Nancarrow, 1988 (Anm. 212), S. 1-5.

<sup>399</sup> Korrespondenz 'Elliott Carter/ Conlon Nancarrow', SEC.

<sup>400</sup> Vgl. Elliott CARTER, *The Rhythmic Basis of American Music*, 1955, Wee (Anm.36), S. 160-165.

<sup>401</sup> Current Biography (Anm. 332), S. 79; SCHIFF, *The Music of Elliott Carter* 1998 (Anm. 29), S. 161.

<sup>402</sup> SCHIFF, *The Music of Elliott Carter* 1998 (Anm. 29), S. 161; SCHIFF, *The Music of Elliott Carter* 1985 (Anm. 28), S. 361.

<sup>403</sup> Current Biography (Anm. 332), S. 80.

<sup>404</sup> Vgl. dazu auch SCHIFF, *The Music of Elliott Carter* 1985 (Anm. 28), S. 79; SCHIFF, *The Music of Elliott Carter* 1998 (Anm. 29), S. 154 f.

<sup>405</sup> Vgl. auch die Kritik Carters am amerikanischen Förderungssystem vor der Folie der positiven Darstellung einer europäischen intellektuellen Elite mit politischer Wirksamkeit, zu der er Marx, Lenin und Trotzky zählt. (FW (Anm. 36), S. 13 ff.).

<sup>406</sup> GOLDMAN 1951 (Anm. 32), S. 84.

wieder auf den Boden der Tatsachen, zum 'Menschlicheren' zurückkehrt (S. 84 f.). Nicht zum letzten Mal in der Rezeptionsgeschichte der Musik Elliott Carters wird in dieser Weise, eine 'intellektuelle' Art zu komponieren unter Hervorkehrung der 'Musikalität' oder des 'Künstlerischen' der Musik quasi entschuldigt (S. 19 f.), um dem verbreiteten Vorwurf zu begegnen,

"die neue Musik sei im Kopf, nicht im Herzen oder im Ohr entsprungen, wohl gar überhaupt nicht sinnlich vorgestellt, sondern auf dem Papier ausgerechnet"<sup>407</sup>.

Dieses Ressentiment identifiziert Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* als typisches Element einer Argumentation, die auf der 'Natürlichkeit' des tonalen Systems beharrt und deshalb 'neue' Musik von vornherein als 'unverständlich', 'unsinnlich', quasi unanschaulich qualifiziert. Genau wie Goldman nimmt auch Adorno 'moderne' Musik gegenüber diesen unterstellten Vorwürfen in Schutz: beide versuchen dezidiert, die Ausgrenzung der jeweils favorisierten Musik als latent 'unnatürlich' oder sogar 'unmenschlich' abzuwehren<sup>408</sup> und bestätigen so ironischerweise wieder die pejorative Nuance von 'Intellektualismus', d. h. letztlich akzeptieren sie die Regel des Diskurses 'normales Konzertpublikum', die von Musik 'Einfachheit' und 'Durchschaubarkeit' fordert.

Dass eine vermittelnde Argumentation dem virtuellen Gegner die besten Einwände an die Hand gibt, scheint nicht dagegen zu sprechen, die rhetorische Strategie anzuwenden, den Autor selbst in die Gruppe der 'Skeptiker' einzuschließen und die der Argumentation latent zuwiderlaufende übliche Wertungsasymmetrie der exponierten Polarität 'Intellekt / Gefühl' zu reflektieren:

"But why do we so often deprecate thought or overpraise the intuitive?"<sup>409</sup>

Bevor Goldman eine Analyse der eigenen Vorbehalte vornimmt (um dabei die 'heutigen' von den 'früheren' Werken Carters zu trennen, für die seine Begeisterung nur bedingt gilt), bewirkt der Einschub einer gezielten Polemik die Umkehrung der Asymmetrie:

"Is it because popularized psychological jargons help produce popularized art? What we object to, of course, is the exhibition of the process of thinking rather than its concealment in an artistic result. It is possibly true that in an occasional earlier work, Carter showed less mastery of this type of concealment than he has since displayed." (S. 85)

"The exhibition of the process of thinking" kann nun in bezug auf "artistic and intellectual practice" das abzuschwächende Attribut "intellectualism", das die eine Seite der Polarität expliziert, funktional substituieren: Carters Stil mag — so Goldman — "philosophically conceived" sein, doch diese Kompositionsweise stehe nicht mehr im Widerspruch zu ästhetisch wertvollen "musical achievements", sondern sei mit diesen identisch. Carters musikalische Errungenschaften würden ohnehin jedem 'Unintellektuellen' auch ohne Vorbildung unmittelbar greifbar, denn Carter komponiere "notes that are their own justification".

Dieses Playdoyer zugunsten einer verbreiteten und vereinfachten Variante der Autonomieästhetik, die die künstlerische Wertschätzung der Musik Elliott Carters rechtfertigen kann, beschränkt sich jedoch nur vordergründig auf die 'rein musikalische' Ebene. Der Begriff 'intellektuell' steht in Goldmans Rezension nämlich nicht nur in Gegensatz zu 'menschlicher', sondern

<sup>407</sup> ADORNO, *Philosophie der neuen Musik* (Anm. 373), S. 20.

<sup>408</sup> Vgl. u. a. Howard TAUBMAN, Quartet with Art and Style. With Completion of New Work in the Form, Elliott Carter Has Proved Himself to Be a Major Creative Figure. In: *The New York Times* 03.03.1960; Gilbert CHASE, [Rezension über FW (Anm. 36)]. In: *Notes* 29 (12/1972) 2, S. 249-251; Andrew FRANK, [Rezension über *In Sleep, In Thunder*]. In: *Notes* 43 (1986/1987) 2, S. 409 f.

<sup>409</sup> GOLDMAN 1951 (Anm. 32), S. 85.

— wie aus dem letzten Zitat gelesen werden kann — vor allem zu 'populär' bzw. 'popularisiert'. Die deutliche Grenzziehung zwischen der von Wenigen goutierten qualitativen Hochwertigkeit (kongruent mit 'Durchdachtheit') und der 'Popularisierung' ist zudem positiv besetzt als (quasi mit ethisch konsequent gewählter) "defense or refuge" gegen den Massengeschmack<sup>410</sup>. Diese Wertungszuweisung wird vom Kontext, der mit dem Namen 'Richard F. Goldman' verbunden ist, zusätzlich gestützt: Die Rezensionen des langjährigen Direktors des Peabody Instituts in Baltimore, einer angesehenen Musikhochschule, erschienen in verschiedenen Musikzeitschriften, vor allem in *The Musical Quarterly*, dem etablierten Periodikum für 'ernste' Musik in den Vereinigten Staaten. Goldman lehrte wie später Elliott Carter an der Juilliard School, New York Citys bekanntester Musikhochschule, die an die Columbia University angeschlossen und architektonisch in das Lincoln Center integriert ist — eine Bastion der westlichen Kunstmusik. Das Vorwort zu einer Anthologie von Goldmans Artikeln schließlich schrieb Elliott Carter, der darin ausdrücklich Goldmans "impatience with, and even contempt for the culture industry"<sup>411</sup> hervorhebt.

Die Skizzierung des Kontextes der oben betrachteten Rezension zeigt ihre Einbettung in die europäisch verwurzelte Tradition der Kenner westlicher 'ernster' Musik. Sie sind von der qualitativen und moralischen Überlegenheit ihrer Ästhetik überzeugt und sehen dementsprechend eine 'Kulturindustrie' bzw. eine 'Kultur der Massen' geradezu verächtlich ('with contempt') an. Die Übereinstimmung mit Adornos Begrifflichkeit mag hier Zufall sein — auch wenn man m. E. mit dieser Annahme die Art der Bildung in den intellektuellen Kreisen der Ostküste arg unterschätzt; jedenfalls unterstreicht die Einheitlichkeit der Wortwahl den ungeachtet der lokalen Distanz engen Zusammenhang der jeweils nationalen Diskurse.

Ein ganz anderer Kontext ist dagegen mit dem Namen 'Gilbert Chase' verknüpft, dessen Rezension der bereits mehrfach zitierten Publikation der Gespräche zwischen Allen Edwards und Elliott Carter *Flawed Words and Stubborn Sounds* 1972 in *Notes* erschien. Ein Blick auf diesen Text kann verdeutlichen, wie konstant auch in verschiedenen Kontexten das Konnotationfeld zu 'Intellektualität' als Bindeglied zwischen ästhetischen Urteilen über Musik und politischer Einordnung von Musik — und zwar Elliott Carters Musik — funktioniert.

In der letzten Zeile der besagten Rezension gibt Gilbert Chase — Autor des ins Deutsche übersetzten Standardwerkes *America's Music* und ein ebenso etablierter Musikkritiker wie Richard Goldman — das dem *Brooklyn College* angegliederte *Institute of Studies in American Music* (ISAM) an als Institution, zu der er gehört. Die Nennung dieser Einrichtung markiert bereits Distanz zur 'intellektuellen Elite', der Elliott Carter als 'Elite-Komponist' von Chase mit Selbstverständlichkeit zugeordnet wird:

"The reader is forewarned that she, (or he) faces 120 pages of high-level intellectualization — which should not discourage her (or him) from perusing [durchlesen] the language of the elite in search of enlightenment."<sup>412</sup>

Denn das der *City University of New York* angegliederte, mitten in Brooklyn situierte *Brooklyn College* sowie das dort ansässige ISAM repräsentieren als staatlich finanzierte Einrichtungen die den sogenannten *Minorities* und 'unterprivilegierten' Gruppen gewidmeten Institutionen. Sie werden vor allem von Jugendlichen aus den angrenzenden Vierteln besucht, in denen viele Afroamerikaner, Juden und Lateinamerikaner wohnen. Unter 'neuer Musik' versteht man in die-

<sup>410</sup> Ib., S. 84.

<sup>411</sup> Elliott CARTER, Foreword. In: GOLDMAN, Selected Essays (Anm. 333), S. vii-ix, S. vii.

<sup>412</sup> CHASE 1972 (Anm. 408), S. 249.

sem Umfeld vor allem ethnisch geprägte Musik, populäre Musik oder Jazz. Es ist unwahrscheinlich, dass im *Brooklyn College* Abende des *New Music Consort* stattfinden wie in der *Columbia University*, eher stehen zum Beispiel Tanztheater einer Truppe vor allem afroamerikanischer Tänzer, ein Konzert mit indonesischer Volksmusik oder ein Symposium über Jazz und Lyrik mit dem Titel 'Composing Black' auf dem Programm.<sup>413</sup>

Chase markiert seine Rücksicht auf Minderheiten auch mit der politisch korrekten Alternativform "she, (or he)" und seine Distanz zur "serious music" mit dem Hinweis darauf, dass andere Arten von Musik in den Carter-Edwards-Konversationen nicht beachtet werden. Er vermeidet jede Äußerung über die Persönlichkeit 'Elliott Carter', würdigt seine Musik ausschließlich als eher abseitig und lobt das Buch quasi als historische Quelle

"for its indepth revelation of the intellectual attitudes, assumptions, values, and problems of a very intelligent and articulate representative of that small and rather isolated class known as ›the composer of serious music.‹" (S. 250)

In der Rede von 'Intellektualität' schwingt also in diesem Diskurs nicht einfach die Unterscheidung von Bildungsgraden und Publikumsgruppen mit. Es ist festzuhalten, dass zumindest innerhalb des amerikanischen Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' das Argumentationselement 'Intellektualität' aus dem jeweiligen sozialen Kontext heraus auch dazu dient, soziale Gruppen zu distinguieren und ihnen entsprechende Positionen in einer imaginären Gesellschaft — hier: die (nahezu gefährliche) Isolation von dieser — zuzuweisen.<sup>414</sup>

Und mehr als das: Durch die Analogisierung von soziologischer und ästhetischer Ebene bekommt das Diskurselement sogar politische Relevanz — anders gesagt: Die Politisierung ästhetischer Diskussionen, wie man sie im Rahmen der Debatte um staatliche Kunstförderung in den USA beobachten kann, ist nur möglich, da diese Verquickung bereits sehr selbstverständlich auf der nur scheinbar speziellen Ebene der musikologischen Werturteile erfolgt.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen erscheint die 1969 geäußerte zynische Polemik ("You are culturally deprived.") des Herausgebers der *American Literary Anthology* David Plimpton gegenüber der Nachfrage, warum er entschieden habe, das "One-word-poem" mit dem Text "lighght" in seiner staatlich geförderten Anthologie abzudrucken<sup>415</sup>, so wenig überraschend wie die Androhung der bigotten 'Stumpf-und-Stiel-Methode' ("We are going to rid this government of elitists.") seitens des Vorsitzenden des *National Endowment for the Humanities* Joseph Duffey Mitte der Siebziger gegenüber dem Vorsitzenden des *National Endowment for the Arts* Michael Straight (S. 39 f.). Die Befürworter staatlicher Kunstförderung in den Vereinigten Staaten machten sich deshalb seit dem Ende der siebziger Jahre unter anderem auch das Argument zu eigen, die geförderte Kunst solle "more useful politically but less rigorous intellectually" (S. 39) sein — ein Argument, das schließlich in eine Sackgasse führte, weil die so als 'nützlich' charakterisierte populärere Kunst von jeher bereits stark von privater Seite unterstützt wird und staatliche Förderung besonders in Zeiten knapper finanzieller Mittel so wieder unangemessen und überflüssig erscheint.

<sup>413</sup> Die Beispiele stammen aus den Programmen des Brooklyn College sowie der Columbia University vom November 1995, sind jedoch leicht durch eine Vielzahl anderer Veranstaltungen zu ersetzen, die die gleichen Charakteristika hinsichtlich Kontext und Inhalt aufweisen.

<sup>414</sup> Vgl. dazu auch Nicholas E. TAWA, der in seiner umfassenden Darstellung *American Art Composers, Their Music, and the American Scene* (Anm. 253) die Isolation des 'modernen' Komponisten als Hauptproblem der 'modernen' Musik feststellt und als Hauptgrund dafür die "Unintelligibility" ihrer Musik.

<sup>415</sup> ZEIGLER (Anm. 390), S. 31 f.

Unter Ronald Reagan, der den Gewinn an sozialem Prestige durch die Förderung 'elitärer' Kunst zu würdigen wusste<sup>416</sup>, erlebte das *National Endowment for the Arts* seine größte Machtfülle, unter dem Demokraten Bill Clinton wurde am 10. Mai 1995 beschlossen, zunächst die komplette Umstrukturierung des NEA vorzunehmen und es innerhalb eines Zeitraums von drei Jahren völlig aufzulösen.

\*\*\*

So trivial es klingen mag: Der Name 'Elliott Carter' und der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' gewährleisten trotz aller unterschiedlichen Zuordnungen in besonderer Weise die Zusammengehörigkeit der beiden Kompositionen *Piano Sonata* (1946) und *Penthode* (1985). Die Hinweise auf die in beiden Stücken verwendeten akustischen Instrumente, auf das ihnen zugrundeliegende chromatische Tonsystem westlicher Kulturen sowie die Notation in traditioneller Notenschrift könnten die Kompositionen nicht einem bestimmten Komponisten zuordnen, erlauben aber außerdem die Zuordnung zu einem 'Kulturraum' und schließen bereits eine Reihe von Künstlern als mögliche Autoren aus. Immer enger wird das Band zwischen den Arbeiten, wenn man die Behandlung der Instrumente betrachtet, die jeweils mit großer Rücksicht auf ihren charakteristischen Klang, ihre typischen Register und die spieltechnischen Möglichkeiten eingesetzt werden. Auch insofern ähneln sich die Repertoires der beiden Stücke, als die Instrumente konventionell traktiert werden, es gibt keine technischen Präparationen, noch gestrichene Blasinstrumente, als Schlagzeug benutzte Violinen o. ä. Im Rahmen dieser Einschränkungen arbeitet Carter mit einer sehr differenzierten Palette instrumentenspezifischer Klanggestaltungen, sei es dass das Mitschwingen nichtangeschlagener Saiten auf dem Flügel ausgenutzt wird wie in *Piano Sonata*, sei es dass nahezu jede Note mit einem Ausführungshinweis versehen wird wie in manchen Takten in *Penthode*:

---

<sup>416</sup> "Insiders were not surprised when Carter was awarded the National Medal of Arts in 1985. They were a bit amused, however, when they realized that the honor would be bestowed by a liberal, dauntlessly supportive connoisseur of creative esoterica named Ronald Reagan. / Ronald Reagan? Ronald Reagan! Chacun à son dégoût, and all that." (Martin BERNHEIMER, Elliott Carter Under Green Umbrella. In: *Los Angeles Times*. Mi, 26.01.1994).

Bsp. 13: *Penthode*, detailreiche Gestaltung in Gruppe 5 (Fg., Klav., Schlagw., Va.), Takt 260 bis 261

Tempo I  
(Maestoso)

Bsp. 14: *Piano Sonata*, Spiel mit mitschwingenden Saiten, Takt 123 bis 125

Der folgende Ausschnitt aus *Penthode* zeigt sogar regelrechte Instrumentenklischees: die in höchsten Tönen 'tirilierende' Piccolo und das etwas 'poltrig-abgehackte', niederfrequente Kontrabass; zudem zeigt nicht nur die Gruppenzusammensetzung der Gruppe 2 eine feine Balance der verschiedenen Register:

Bsp. 15: *Penthode*, Instrumentenklischees, Gruppe 2 (Picc., Hn., Mar., Kb.), Takt 187 bis 189

Die vordergründig große Differenz hinsichtlich der Harmonik der Stücke wird unterstrichen durch das unterschiedliche Begriffsrepertoire, das in der vorliegenden Arbeit und in anderen Diskursbeiträgen zur jeweiligen Beschreibung angewendet wird. Das harmonische Konzept der Klaviersonate könnte aber auch mit Hilfe der von Allen Forte eingeführten Begriffe beschrieben werden; es wird dadurch einerseits vergleichbar und erscheint andererseits nicht mehr so drastisch verschieden von der Harmo-

nik in *Penthode*. Denn das Rüstzeug der Funktionsharmonik leistet zwar viele Erklärungen, aber es versagt auch in einigen Fällen den Dienst, so zum Beispiel bei der Betrachtung der harmonischen Implikationen der Basis-Tonfolge für *Piano Sonata* 'cis, fis, h, gis, dis1, ais1', die sich nur mühsam auf Funktionsharmonik zurückführen lassen. Besagte Tonfolge lässt sich nämlich auch als reiner Terzen-Akkord darstellen, und sie entspricht der Primform 6-32 nach Allen Forte (Nummer 12 der Liste Carters) mit der Halbtonfolge 024579 und dem Vektor [143250]. Dieser Vektor sagt aus, dass die Tonfolge äußerst günstig gewählt ist, um einer diatonischen Konsonanzharmonik zugrundezuliegen, da mit den Tönen dieses Akkordes nur eine kleine, aber vier große Sekunden, fünf Terzen (drei kleine und zwei große) und fünf Quarten gebildet werden können, Tritoni sind ausgeschlossen und die Quintbildung begünstigt, da die kleinen und großen Terzen in etwa gleichverteilt sind und die Quinten als Komplementärintervall zu den Quarten gebildet werden können. Die Intervalldistribution in *Penthode* läuft dagegen in der Zuordnung einzelner Intervalle zu den Gruppen auf eine Art mehrschichtiger Monointervallik hinaus. Wenn dieses Prinzip auch nicht buchstäblich befolgt wird und außerdem durch die Gleichbehandlung der Komplementärintervalle einige Variationsbreite bietet, erfüllt diese in den ersten Takten der jeweiligen Komposition exponierte Regel doch die gleiche Funktion der Bereitstellung bevorzugter Intervalle wie die Konstitution des Basis-Akkords in *Piano Sonata*. Die Technik der Basis-Akkorde verbindet *Piano Sonata* besonders mit *String Quartet (No. 1)*, dem Stück, das als Wendepunktmarkierung Carters gerühmt wird. Dort bilden die Töne der Allintervall-Primformen 0146 und 0137 die Basisakkorde, der den "harmonic frame"<sup>417</sup> des Stückes konstituiert. Enger jedoch scheint die *Piano Sonata* auch vor diesem musiktheoretischen Hintergrund mit der harmonischen Konzeption von Alexander Skrjabin verbunden zu sein: den sogenannten Prometheischen Quartenenakkord, wie ihn Skrjabin u. a. in *Prométée* verwendet, würde Allen Forte als Hexachord 6-33 bezeichnen. Er sähe ihn also als eng 'verwandt' mit Hexachord 6-32; dies wird auch leicht verständlich, wenn man den Hexachorde hinsichtlich ihres Halbtonaufbaus miteinander vergleicht. Hexachord 6-32 (024579) unterscheidet sich nur in der dritten Pitch-Class von Hexachord 6-33 (023579).

Die Art 'metrischer Modulation', wie sie zu Carters Techniken seit der *Sonata for Cello and Piano* zählt, kann man in *Piano Sonata* nicht beobachten. Vertraut scheint aber beim Hören beider Stücke die Kontrastierung verschiedener Bewegungsarten: in der Sonate als Gegenüberstellung von *maestoso* und *scorrevole*; bei *Penthode* die Unterscheidung einer bewegten 'Hauptstimme' und einer Liegetöne spielenden 'Begleitung'. Trotz der tendenziell divergierenden material-ästhetischen Präferenzen, die man feststellen kann, wird man womöglich bei beiden Stücken erleben, wie unterschiedlich die 20 Minuten, die beide Stücke ungefähr dauern, erlebt werden können — wie suggestiv und individuell in *Penthode* die Art der Zeitgestaltung wirkt, die sich nicht auf hörend kontrollierbare Zählheiten, sondern auf 'Zeitakzente' stützt, deren Setzung sich an der (Beinahe-) Übereinstimmung sehr langsamer verschiedenphasiger Zyklen orientiert, — wie faszinierend und zeitaufhaltend, andererseits aber ein deutliches Gefühl formaler und zeitlicher Ordnung vermittelnd die Wiederholungen in *Piano Sonata* erscheinen. Beim Hören der *Piano Sonata* herrscht ein sicheres Gefühl der Erwartung auf Themeneinsätze, Repetitionen, Entwicklungen vor; *Penthode* dagegen suggeriert Zeitlosigkeit, das Verfolgen der 'Melodie' verspricht kein Ziel, nicht einmal Linearität. Kein Wunder, dass dieser Verlauf unsanft (*violento*, Takt 440) endet...

---

<sup>417</sup> FW (Anm. 36), S. 107.

## Terminologischer Nexus: Zeit II — Zur Unterscheidung von Zeitformen

"One difficulty that listeners often have with 'modern' music is, to put it very simply, uncertainty about the speed it is supposed to be moving at. A slow movement decked with rapid filigree may sound much like a scherzo; is that sudden skitter of darting fragments a change of tempo or merely a decorative gesture?"<sup>418</sup>

Andrew Porter formuliert 1974 in einer Rezension über *Double Concerto for Harpsichord and Piano With Two Chamber Orchestras* den Standpunkt des unsicheren Rezipienten auf der Suche nach Orientierung. Er traut nicht dem Höreindruck ('das hört sich so an wie...'), sondern fragt danach, wie es denn 'sei', wie es denn nun 'richtig' sei. Er fragt nach einer Übereinstimmung des Zeiterlebens mit den zeitpoietischen Vorgaben der Partitur oder mit dem, was der Komponist beabsichtigte.

Die Differenz zwischen einem Gegebenen und einer Interpretation — auf Zeit bezogen: einer (vermeintlich objektiv) messbaren, zählbaren und einer gewerteten, gedeuteten Zeit — erscheint zunächst als verlockende Lösung, über den Umgang mit Zeit in der Musik zu reden, zumal man die Tendenz zur Gegenüberstellung dieser Begriffe in vielen Überlegungen zum Problem 'Zeit' beobachten kann — von Heideggers Polarisierung von 'vulgärem Zeitbegriff' und 'ursprünglicher' Zeit<sup>419</sup>, Henri Bergsons Unterscheidung von 'mathematischer' Zeit und 'wirklicher Dauer'<sup>420</sup>, Bertrand Russells Differenz von 'physikalischer' und 'mentaler' Zeit<sup>421</sup> bis zu Hans-Georg Gadammers Gegenüberstellung von 'leerer' und 'erfüllter' Zeit<sup>422</sup>. Diesen Weg schlägt auch Andreas Briner in seiner Dissertation von 1955<sup>423</sup> ein; da er den Antagonismus jedoch zu einer ganzen Reihe weiterer Gegensatzpaare analog setzt, die ganz neue, vielfach ungeklärte Aspekte in den Ursprungscontrast einbringen und die Ebenen von Analyse, Deutung und Geschichtsverständnis vermischen, gibt er die Mittel zu einer genauen Distinktion der die Zeit betreffenden Größen in der Musik sofort aus der Hand.<sup>424</sup> Die Gegensätze verändern sich bei Briner von tendenziellen zu absoluten Kategorien, deren Integration die (historische) Aufgabe und Leistung der Komponisten darstelle. Der Grad dieser Integration — eine auf unpräzisen Begriffen beruhende und daher zu nahezu beliebiger Argumentation verführende Größe — kann wiederum zur Grundlage eines Werturteils werden wie die soeben zitierte Rezension Andrew Porters zeigt, der die Unsicherheit des Hörers nur anführt, um im anschließenden Satz zu betonen, dass die zu besprechende Aufführung des Doppelkonzertes die Cartersche Zeitgestaltung perfekt durchschaubar und 'klar' vermittelte.

<sup>418</sup> Andrew PORTER, *Marvelous Performers*. In: *The New Yorker* 50 (11.11.1974), S. 199 f.; 203, S. 200.

<sup>419</sup> Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*. Tübingen 1957 [1927], S. 332 f. und S. 428.

<sup>420</sup> Henri BERGSON, *Zeit und Freiheit*. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen. Jena 1911 [1889], S. 86.

<sup>421</sup> Bertrand RUSSELL, *Über die Erfahrung der Zeit*. In: *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*. Walter Ch. ZIMMERLI / Mike SANDBOTHE (Hg.). Darmstadt 1993, S. 87-105 [zuerst in: *The Monist* 25 (1915), S. 212-233], S. 87.

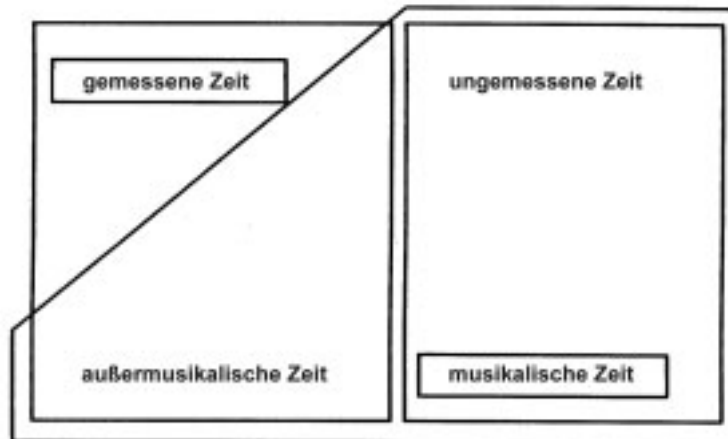
<sup>422</sup> Hans-Georg GADAMER, *Über leere und erfüllte Zeit*. In: ZIMMERLI / SANDBOTHE (Anm. 421), S. 281-297 [zuerst in: *Die Frage Martin Heideggers*. Beiträge zu einem Kolloquium [...], vorgelegt von H. G. Gadamer [...] Heidelberg 1969].

<sup>423</sup> Andreas BRINER, *Versuch über die musikalische Zeitgestalt und ihre Wandlung in der europäischen Musik seit der mensuralen Mehrstimmigkeit*. Zürich 1955; vgl. auch Briners Unterscheidung in gemessene und gewertete Zeit in: DERS., *Zwei verschiedenartige Meisterwerke*. Paul Hindemiths 'Vier Temperamente' und Elliott Carters Oboenkonzert. Juni-Festwochen Zürich. In: *Neue Zürcher Zeitung* Mo, 20.06.1988, S. 21.

<sup>424</sup> Vgl. *ib.*, S. 10 und 12.



**Schema 11: Zeitschichten**



Wie in Nexus 'Zeit I'<sup>425</sup> bereits angedeutet, sollen hier im Zusammenhang mit Zeit zwei grundlegende Differenzierungen verwendet werden, ausgedrückt durch die Begriffspaare 'gemessen / ungemessen' und 'musikalisch / außermusikalisch'. Diese können nicht analog gesetzt werden und dienen vor allem zur Bestimmung jeweils eines der Wörter (gemessen, musikalisch), d. h. es handelt sich um asymmetrische Leitdifferenzen für unsere Beschreibung von Zeit. 'Gemessene Zeit' meint die Art von Zeit, die mit Uhren gemessen und in Stunden, Minuten, Sekunden eingeteilt wird; von ihr kann man sich relativ genaue Vorstellungen machen, wenn man mit ihren Maßangaben einige Erfahrungen hat.

Die Erfahrungen, die man mit Zeitmessung macht, stellen demgegenüber schon eine Schicht 'ungemessener Zeit' dar (Henri Bergson betont, dass der Unterschied auch nicht aufzuheben wäre, wenn man mit der Stoppuhr in der Hand stünde und ginge<sup>426</sup>). 'Ungemessene Zeit' bezeichnet undifferenziert jede Art von Zeit, die nicht in Sekunden, Minuten etc. angegeben werden kann und ist damit ein Sammelname für eine Vielzahl von Zeitformen, die als 'psychologische' Zeit, 'subjektive' Zeit, 'wirkliche Dauer', 'eigentliche' Zeit u. v. m. zusammengefasst werden<sup>427</sup>.

Gemessene und ungemessene Zeit sind meist untrennbar miteinander verbunden — zumal in unserer von Chronometern abhängigen Gesellschaft —, da auch die ungemessene Zeit mit dem Begriffsapparat, der die gemessene Zeit beschreibt, beurteilt wird, d. h. häufig versucht man, die schwer greifbare, nicht zu messende Zeit in Relation zur gemessenen zu bringen und so auch von der ungemessenen Zeit eine Vorstellung zu gewinnen: 'ich habe keine Uhr an, aber das Konzert hat wohl etwa eine Stunde gedauert'. Man ersetzt also qualitative (z. B. ein langweiliges Konzert) oder auch relative Kategorien (z. B. ein kurzes Konzert) mangels eines genügend differenzierten und zudem konsensfähigen Begriffsapparates<sup>428</sup> durch quantitative Aussagen.<sup>429</sup> Die Opposition zwischen Qualität und Quantität, die ebenfalls von Henri Bergson

<sup>425</sup> Siehe oben, S. 58.

<sup>426</sup> Vgl. BERGSON, Zeit und Freiheit (Anm. 420), S. 84.

<sup>427</sup> Vgl. Walther Ch. ZIMMERLI / Mike SANDBOTHE, Einleitung, aus: DIES. (Anm. 421), S. 1-28.

<sup>428</sup> Wörter und Begriffe, die ungemessene Zeitformen differenzieren und beschreiben sollen, hat Marion ROTHÄRMEL zusammengestellt. Es wird deutlich, daß die Versuche, über ungemessene Zeit konsensfähig zu reden, weitgehend scheitern. (DIES., Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann. Diss.phil. Köln 1963. (Kölner Beiträge zur Musikforschung 25), S. 163-171).

<sup>429</sup> Vgl. BERGSON, Zeit und Freiheit (Anm. 420), S. 54.

in seinen Überlegungen zu 'Zeit und Freiheit' eingeführt wird, sollte man als Tendenz und nicht als grundsätzliche Gegebenheit verstehen. Es scheint, dass z. B. das Wort 'lang' sowohl eine quantitative, wie auch eine qualitative Bedeutungsnuance haben oder beide beinhalten kann. Das zeigt an, dass beides zusammen auch gedacht werden kann und sich wahrscheinlich im Bewusstsein durchdringt.<sup>430</sup>

Die grundlegende Mehrschichtigkeit unseres Umgangs mit Zeit fällt im alltäglichen Leben kaum auf; in der Regel werden die Zeiten unserer Vorstellung mit der Zeit, die wir in Zeitmaßen artikulieren, ungefähr übereinstimmen, je genauer, je mehr wir nach der Uhr leben, d. h. je mehr Erfahrungen wir im Vergleichen der gemessenen mit der ungemessenen Zeit besitzen (man denke an Kinder bei Altersschätzungen o. ä.). Erst wenn die verschiedenen Schichten extrem divergieren, kommt ihre Unterschiedlichkeit zu Tage und äußert sich unter anderem so: "Die Zeit scheint zu schwanken."<sup>431</sup> -- *Die vier Sätze des String Quartet No. 4 waren alle 6 Minuten lang? — Ich hätte schwören können, der erste habe viel länger gedauert, während der vierte der kürzeste war.*<sup>432</sup> -- "»Hier ist Marlowe — erinnern Sie sich? Ich habe Sie vor etwa hundert Jahren kennengelernt — oder war es erst gestern?«"<sup>433</sup>

Das Thema ist schon alt: viele Sagen erzählen von Menschen, die glaubten, nur einen Tag lang etwas Besonderes erlebt zu haben, und die nach ihrer Rückkehr in den Alltag feststellten, dass Jahrzehnte während ihrer Abwesenheit vergangen waren. Divergenzen von Zeitformen werden auch von zahlreichen Künstlern des 20. Jahrhunderts in ihren Arbeiten thematisiert: Jean Cocteau erzählt in dem Film *Le sangue d'un poète* eine Traumgeschichte, die so lange dauern soll, wie die Cocteaus Traumerzählung rahmende Sprengung eines Fabrikschornsteins; James Joyce lässt jedem Leser seines *Ulysses* den Tag im Leben des 'Leopold Bloom' wie eine Ewigkeit erscheinen, während die sieben Jahre, die Thomas Manns 'Hans Castorp' auf dem *Zauberberg* verbringt, wie ein dreiwöchiger Ferienaufenthalt wirken.

Möglicherweise auch aufgrund eines wachsenden Interesses an Psychoanalyse, jedenfalls aber im Kontext des Bekanntwerdens der Relativitätstheorie, sowie der Erkenntnisse quantenphysikalischer Forschungen rücken im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts Paradoxien eines einheitlichen Zeitbegriffs in den Blick.<sup>434</sup> Wie viele bekundet auch Elliott Carter ein starkes Interesse an Alfred North Whiteheads Schriften zur Relativitätstheorie<sup>435</sup> sowie an Sigmund Freuds Erkenntnissen<sup>436</sup>, und er bezieht sich verschiedentlich auf die genannten Vertreter anderer Kunstformen, deren Ideen er als oftmals seine Konzeptionen inspirierend beschrieben hat: die *Sonata for Cello and Piano* soll sogar maßgeblich von der Polarität verschiedener Zeitformen bestimmt sein:

---

<sup>430</sup> Ib., S. 86.

<sup>431</sup> Rudolf HOHLWEG, Carters vertrackte 600 Takte. Warum ein Konzert für Orchester so schwierig ist. In: *Süddeutsche Zeitung* 02.01.1995.

<sup>432</sup> Mündliche Aussage einer Probandin nach dem Hörversuch zum *String Quartet No. 4* in der Kölner Musikwissenschaft 1994; vgl. auch unten, S. 158.

<sup>433</sup> Raymond CHANDLER, Der tiefe Schlaf. Frankfurt/M. o. J. [Amerik. Orig. 1939], S. 93 (Ullsteinbücher 94).

<sup>434</sup> ZIMMERLI / SANDBOTHE, Einleitung, (Anm. 421), S. 2.

<sup>435</sup> FW (Anm. 36), S. 47; besonders auch Elliott CARTER, The Function of the Composer, 1951, Wec (Anm. 36), S. 150-158, S. 154.

<sup>436</sup> FW (Anm. 36), S. 61.

"The first movement [...] presents one of the piece's basic ideas: the contrast between psychological time (in the piano) and chronometric time (in the cello), their combination producing musical or 'virtual' time."<sup>437</sup>

Bsp. 16: *Sonata for Violoncello and Piano*, Gegensatz der Bewegungsarten, Takt 6 bis 10

In Nexus 'Zeit I' wurde dargelegt, dass die gemessene Zeit — von Carter 'chronometrische Zeit' genannt — in der Musik erst durch die Beschreibungsgröße Tempo ins Spiel kommt. Die Unterscheidung von psychologischer und chronometrischer Zeit, die Carter durch eine Kontrastierung musikalischer Art verdeutlichen will, kann sich dem hier entwickelten Verständnis zufolge nicht auf das Gemessene der einen und das Nichtgemessene der anderen 'Zeitform' beziehen (repräsentiert in den jeweiligen Stimmen): man kann im Hinblick auf Cello und Klavier sowohl über die musikalische Zeit, also anhand der Größen Rhythmik und Metrik über proportionale Dimensionen oder über die Ereignisdichte und -intensität der Cellosonate reden wie auch über die gemessene Zeit, d. h. über die in Sekunden und Minuten beschreibbaren Dauern einzelner Teile, den Grad von Akzelerationen und Verlangsamungen und die Tempi verschiedener Interpretationen. 'Kontrastierung' sollte daher als Unterscheidung zwischen verschiedenen Zeitformen der ungemessenen Zeit verstanden werden; dies wird auch deutlich durch die Charakteristika, die man den Formen jeweils zusprechen kann. Als Grundlagen der Cello-Piano-Kontrastierung könnte man eher Polarisierungen von gleichmäßig und frei, repetitiv und originell, kurzatmig und kontinuierlich vermuten. Dem werde ich anhand einiger Takte aus der Cellosonate genauer nachgehen mit dem Ziel, zwei Formen ungemessener Zeit zu fassen, die in der Musik Carters eine große Rolle spielen. Zudem soll nochmals verdeutlicht werden, dass die Polarisierung 'ungemessen/ gemessen' und alle verwandten Unterscheidungen wie 'espace/ durée', 'psychologisch/ chronometrisch', 'mental/ physikalisch' etc. stark asymmetrische Differenzen darstellen, die einer sich relativ einheitlich darstellenden Zeitform, nämlich der Gemessenen, die eine Seite einräumen, während die Vielfalt der anderen Seite unter einem Begriff zusammengefasst stark reduziert wird.

Untersucht man die Relation zwischen der programmatisch-sprachlichen und der musikalischen Aussage — also dem Verhältnis zwischen der oben zitierten Differenz von psychologischer und chronometrischer Zeit und der Cello Sonate — wird ein Verständnis von psychologischer Zeit als 'freier' Zeit deutlich: die Linie des Cello zeigt weder gleichmäßige Tonlängen noch zu erinnernde Gestaltungsmuster wie Wiederholungen oder in besonderem Maße vertraute Formen von Ton- oder Intervallfolgen, Rhythmik. Der melische Verlauf beginnt in sehr tiefen Registern mit einer langsamen, aber kontinuierlichen Aufwärtsbewegung. Man erwartet aber aufgrund einer Vertrautheit mit dem Verlauf von Cello-Kantilenen jeden Moment einen Wechsel der kinetischen Richtung; dieser Erwartungsdruck steigt, in je höhere Register die Cellostimme gesetzt ist. Ob der Wechsel wirklich erfolgt und wenn, an welcher Stelle, ist aus den vorherge-

<sup>437</sup> Elliott CARTER, [Schallplattentext zur Aufnahme von] *Sonata for Cello and Piano* (1948) — *Sonata for Flute, Oboe, Cello, and Harpsichord* (1952), 1969, Wec (Anm. 36), S. 269-273, S. 272.

henden Takten nicht in dem Maße vorhersagbar, wie es möglich wäre, orientierte sich der Tonverlauf an taktgebundener Metrik und Rhythmik und funktionsharmonischen Regeln: der Stimmverlauf erscheint 'frei', in gewisser Weise 'willkürlich' und 'ungeregt'.

Jedenfalls erweckt die Cellostimme weniger den Eindruck, dass sie 'nach der Uhr' ablaufen würde, dass ihr eine Regelmäßigkeit zugrunde liegt, die an Monotonie grenzt und quasi beliebige Reproduzierbarkeit ermöglicht. Diese Aussagen kann man aber leicht auf die Klavierstimme projizieren, vor allem, wenn man den Duktus der Cellostimme als Beschreibungsfolie benutzt. Sehr häufig in staccatierten Vierteln spielend bildet die Klavierstimme besonders zu Beginn des Stückes den Regelmäßigkeit erzeugenden Faktor; dieser Eindruck wird insbesondere durch die Wiederholung bestimmter Intervalle — Terzen, Quinten und Quartan — unterstrichen; die Auswahl der Intervalle impliziert sogar Anklänge an tonale Wendungen. Ebenso wie in der Cellostimme gewöhnt man sich schnell an den gleichmäßigen Ablauf in Vierteln und wartet auf den Moment, in dem dieses Repertoire erweitert wird. Ganz anders als in der Cellostimme kann man aber bis zu diesem Punkt relativ sicher vorhersagen, wie die Klavierstimme verlaufen wird, deren Viertelfolgen zwar ebenfalls die Register wechseln, aber meist in kleinen bis mittleren Intervallschritten mit wechselnder Bewegungsrichtung fortschreiten. Die Klavierstimme 'begleitet' zuverlässig die Cellostimme, ihr Hauptcharakteristikum ist die 'Regelmäßigkeit'.

Eine Zeitform, zu deren Eigenschaften 'Regelmäßigkeit' gehört, muss nichts mit chronometrischer Zeit zu tun haben: Jahreszeiten, Mondmonate, Gezeiten, Tag und Nacht, aber auch Regierungswechsel sind regelmäßige Faktoren, die das Zeitempfinden vieler Menschen maßgeblich prägen, dennoch ändern sich die Dauern dieser Perioden und verschieben sich ihre Abfolgen. Eine individuelle Zeitform muss ebenso nicht unbedingt unvorhersehbare Gestaltung, sozusagen freie Akzentsetzung aufweisen: nicht nur autistisch veranlagte Menschen sind oft sehr abhängig von regelmäßigen Abläufen in ihrem Leben.

Die für die *Sonata for Cello and Piano* festgestellten Unterscheidungen laufen eher auf verschiedene Grade von Regelmäßigkeit hinaus, von denen die Wahrnehmung der Zeitlichkeit eines Phänomens oder der Art, wie Zeit erlebt wird, abhängt. Diese Differenz zu beschreiben, die vor allem durch die 'Art der Erwartungshaltung', d. h. vor allem durch ästhetische Implikationen bestimmt wird, scheinen die bislang benannten Begriffe nicht sonderlich tauglich. Im Nexus Zeit III sollen daher weitere Elemente des Wortfeldes 'Zeit' auf ihre mögliche Bedeutung im Rahmen musikalischer Verläufe untersucht werden.

\*\*\*

*Penthode* und *Piano Sonata* sind des weiteren verbunden durch die Teilhabe an einem traditionsreichen Diskurs, in dem die Kategorie 'Melodie' eine große Rolle für die Rezeption spielt. Für die Rezeption von *Penthode* ist die Rede von 'Melodie' sogar noch wichtiger, da das Hören der *Piano Sonata* stärker von der Suche nach 'Themen' und 'Motiven' geprägt ist. In beiden Fällen jedoch steht ein 'Verstehen' des jeweiligen Aspektes einer Komposition als 'klar' und 'durchschaubar' im Vordergrund, so wie bei Robert Below, der 1973 eine genaue 'Themen-Motiv'-Analyse der Sonate anfertigt, um der Klavierkomposition ihre leichte Verstehbarkeit auch durch den "non-specialized listener" zu bescheinigen<sup>438</sup>, oder in einer Rezension von *Penthode* von Richard Brooks 1991, der die 'lyrische Melodie' in den ersten Takten in der Viola würdigt und bemerkt, wie eine Polarität von 'Begleitung' und 'Haupt-

---

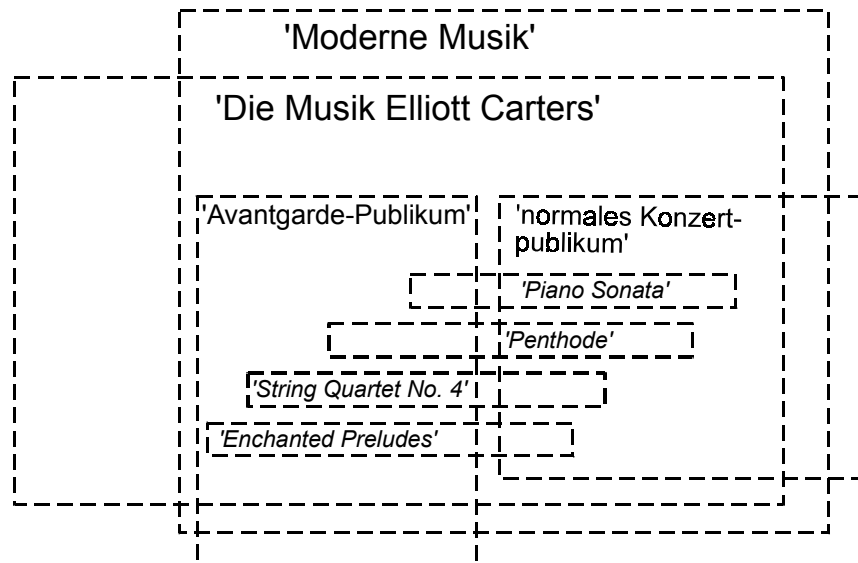
<sup>438</sup> BELOW 1973 (Anm. 163).

stimme' aufgebaut wird, die die 'lyrische Linie' manchmal verdeckt; dennoch gilt für Brooks in Bezug auf *Penthode*:

"Just when all seems a hopeless muddle, clarity breaks through."<sup>439</sup>

Trotz aller Kontinuitäten, die man feststellen kann, bleibt aber der Eindruck vorrangig, dass die musikalischen Äußerungen *Piano Sonata* und *Penthode* zwar Teil des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters', aber meist nicht Teil desselben Subdiskurses sind. Ich erinnere an das Schema, das thesenhaft bereits in der Einleitung abgebildet war:

**Schema 12: Zur Ordnung der Diskurse**



Während *Piano Sonata* als Äußerung in vielerlei Hinsicht problemlos im Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' akzeptiert wird, schließen viele Aspekte von *Penthode* diese Komposition als Beitrag für den Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' aus. Denn um im Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' als 'einfach' zu gelten, sollte Musik, wie wir gesehen haben, zumindest partiell auf breiter Basis konsensfähige Regeln konventioneller Ästhetik befolgen. Das Einhalten dieser Regeln soll — diskursintern gedacht — idealerweise die 'Verständlichkeit' der Musik gewährleisten, d. h. 'man' geht davon aus, es gebe bei 'einfacher' Musik in höherem Maß Einvernehmlichkeit darüber, was, wie und warum diese Musik 'ist' — anders gesagt: man kann sich leichter darüber verständigen, dass und wie man diese besondere Musik verstanden hat. Diese Forderung nach 'Einfachheit' und 'Verständlichkeit' von Musik hängt eng mit der Vorstellung zusammen, dass es möglich sein müsse, 'direkt' vom musikalischen Eindruck auf 'innere Gegebenheiten der Komposition' — oder auch: auf die 'Wahrheit (in) der Musik' — zu schließen, aus denen wiederum die 'tiefere Intention' des Komponisten abzulesen sei, mit der im Einklang zu sein den Idealfall der Erkenntnis darstelle, zu der jemand durch die Wahrnehmung von Musik kommen mag. Dies innerhalb des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' festzustellen, fällt den meisten Diskursteilnehmern eher schwer:

"The sense of complete identity of interior and exterior, of musical thought and presentation is not strong enough."<sup>440</sup>

Diese Aussage über *Double Concerto* weist — obwohl fast zu den allgemeinsten Sätzen gehörend, die je über Musik von Elliott Carter geschrieben wurden — auf eine wichtige geistesgeschicht-

<sup>439</sup> BROOKS 1991 (Anm. 249).

<sup>440</sup> Colin MASON, Keyboard Contrasts. In: *The Daily Telegraph* 19.04.1965.

liche Wurzel dieser Ästhetik hin. Das Ideal der Identität von Außen und Innen, d. h. der 'Durchsichtigkeit' der Dinge und die Vorstellung, dass prinzipiell jeder Mensch sich auf bestimmte Erkenntnisse einlassen könnte, dass also eine einheitliche Ästhetik denkbar sei, verknüpft den Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' mit Ideen früher Aufklärer wie Christian Wolff<sup>441</sup>, der in Vereinfachung Leibnizscher Einsichten davon ausging, dass die von Gott geschaffene Welt so eingerichtet sei, dass der 'vernünftige' Mensch überall klare und deutliche Gründe finden könne, weil alles mit allem in konstanten Bindungen verknüpft sei. Die Welt sei durchschaubar, habe die Eigenschaft der *perspicuitas*, so dass die Annahme unnötig sei, Innen und Außen könnten in einem kontingenten Verhältnis stehen. Letzteres würde nicht nur bedeuten, dass Innen und Außen verschieden, vielleicht gegensätzlich sind, sondern auch, dass überhaupt keine sicheren Aussagen über ihr Verhältnis getroffen werden können. Dem steht die Vorstellung eines emphatischen Begriffs von 'Identität' entgegen, dem wiederum das Ideal der Einheit von Innen und Außen zugrunde liegt. Inwieweit etwas diesem Ideal entspricht, könne ein einsichtiger Mensch den Dingen und Personen ansehen. Die gedankliche Verbindung von 'Durchschaubarkeit' und 'Klarheit' prägt tatsächlich ästhetische Urteile über Musik im Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' noch im 20. Jahrhundert ganz grundsätzlich:

"Carters Konzert ist zweisätzlich, für Klavier, ein Concertino von sieben Soloinstrumenten und großes Orchester konzipiert. Die klare Gliederung nach Sätzen und die instrumentale Konzeption suggerieren indes eine musikalische Überschaubarkeit, die sich als Höreindruck nicht durchzusetzen vermag."<sup>442</sup>

James Joyce thematisiert in *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* ebenfalls eine idealistische 'Ästhetik der Identität', er zieht hier erneut (wir sahen dies schon im Fall der 'Epiphanie') eine Verbindung von ästhetischen Anschauungen zur Theologie: Gegen Schluss von *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* unterhalten sich die Studenten über Ästhetik. *Stephen* distanziert sich von der Ästhetik, die Lessing in *Laokoon* entwickelt<sup>443</sup>, und bezieht sich auf Thomas von Aquin. Dessen Begriffe *integritas*, *consonantia* und schließlich *claritas* übersetzt er mit 'Ganzheit', 'Harmonie' und 'Ausstrahlung' und interpretiert sie anhand der Betrachtung eines Korbes. Zu *claritas* führt *Stephen* aus:

"Das Bedeutungsfeld des Wortes [...] ist recht vag. [...] Ich verstehe es so. Wenn du diesen Korb als *ein* Ding wahrnimmst und ihn dann entsprechend seiner Form analysiert und als ein *Ding* wahrgenommen hast, bildest du die einzige Synthese, die logisch und ästhetisch erlaubt ist. Du siehst, daß es das Ding ist, welches es ist, und kein anderes. Die Ausstrahlung, von der [Thomas von Aquin] spricht, ist die scholastische *quidditas*, die *Washeit* eines Dinges."

Bei Joyce wird *claritas* zum zirkulären Begriff: zur essentiellen Synthese aus der Analyse einer Einheit und der daraus folgenden Interpretation als Einheit. Zu den Bedeutungsnuancen von *claritas* kann demnach nicht nur 'Deutlichkeit, Klarheit', sondern auch 'Ruf, Berühmtheit', eben 'Bedeutung' zählen<sup>444</sup> — ein Begriff also, der die Bekanntheit, ja Vertrautheit mit dem voraussetzt, auf den oder auf das er angewendet wird.

<sup>441</sup> Christian Freiherr von WOLFF, Vernünftige Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben des Menschen. [1721]. [oh.O.] 1971.

<sup>442</sup> Wolfgang BURDE, Elliott Carters Klavierkonzert. Die "Gruppe Neue Musik". In: *Neue Zeitschrift für Musik* 130 (1969) 4, S. 167 f., S.167.

<sup>443</sup> Lessing wendet sich darin gegen die Verabsolutierung der aufklärerischen Prinzipien von 'Klarheit' und 'Deutlichkeit' und betont einen anderen ästhetischen Aspekt: "Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu angewendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören." (Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: *Werke und Briefe in 12 Bdn.* Wilfried Barner (Hg.). Frankfurt/M. 1985 ff. Bd. V/2, S. 124. Zitiert nach: Wolfgang ALBRECHT, Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart/ Weimar 1997 (Sammlung Metzler 297), S. 50; vgl. außerdem zu Lessings in *Laokoon* dargelegter Ästhetik: ib., S. 46-52.)

<sup>444</sup> Vgl. auch die verschiedenen Übersetzungen des Bibeltextes in Lk 2,9: "καὶ δόξα κυρίου περιέλαμψεν αὐτούς" wird von Luther übersetzt 'Und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie'; die Einheitsübersetzung wählt 'Herrlichkeit', andere schreiben 'Glanz' für δόξα, ein Wort, das dieselben Bedeutungsebenen besitzt wie *claritas*.

"Along the way, there must be enough clear signposts to enable [the listener] to organize the piece, to realize his shape and significance, as he listens. For centuries, tonality provided these signposts."<sup>445</sup>

Diese Referenzen auf eine ästhetische Metaebene werden in den betrachteten Äußerungen nicht reflektiert; denn gerade im Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' gehört die den Werturteilen zugrundeliegende 'idealistische' Ästhetik zum Evidenzbereich, d. h. tonale Verhältnisse, architektonische Formorganisation, auditive Regelmäßigkeit in der Musik als 'einfach' und 'klar' zu bezeichnen und dementsprechende Musik 'verständlich' zu nennen, ist uns so selbstverständlich und in unserem Denken und Handeln so alltäglich, dass nicht selten gezweifelt wird, ob Musik, die diese Bedingungen nicht 'vollständig' oder gar nicht erfüllt, überhaupt ihren Namen verdient, d. h. die Diskursgrenze ist teilweise mit der Grenze zwischen Musik und Nicht-Musik identisch:

"Some of them plainly wished us to know that they were bored. They felt superior to the credulous [leichtgläubig] and gaping [lückenhaft gebildet] mob. They had seen through Elliott Carter — never mind if the program claimed that Stravinsky had declared one of his works a masterpiece [...]. Here, they had decided, was an emperor devoid of clothes; and those of us who thought otherwise [...] could go hang."

"Others [...] appeared to share the sort of exasperation [verzweifelter Ärger] that Prof. Higgins, in the musical, showed at the conduct [Benehmen] of Eliza Doolittle. Why can't a woman be more like a man? Why can't Elliott Carter be more like Brahms, or Strauss, or other idols of the Philharmonic patrons?"<sup>446</sup>

So wie das 'normale Konzertpublikum' in dem hier beschriebenen Konzert durch zur Schau getragene Langeweile die 'Musik Elliott Carters' ausgrenzt, wird es seinerseits vom Verfasser aus dem Diskurs ausgegrenzt, für den seine Kritik ein Beitrag darstellen soll. — Dieser, so kann man vermuten, ist ein mächtiger und exklusiver Diskurs, denn der Rezensent Shawe-Taylor schreibt für den *New Yorker*, wie wir wissen: die Zeitschrift einer gebildeten Elite — man kann vielleicht auch sagen: der bürgerlichen Avantgarde New Yorks. Und so heißt auch der Subdiskurs, der im zweiten Hauptteil Kapitel B untersucht werden soll: es geht um den Diskurs 'Avantgarde-Publikum'.

---

<sup>445</sup> William H. YOUNGREN, Atonal Clarity. In: *The Atlantic Monthly* 12/1983, S. 101 ff., S. 101.

<sup>446</sup> Beide Zitate sind aus: SHAWE-TAYLOR 1974 (Anm. 130), S. 104.

*"Er suchte in seinen Gedichten die am wenigsten faßbaren seiner Stimmungen zu fixieren, und fügte seine Zeilen zusammen nicht Wort für Wort, sondern Buchstabe für Buchstabe. Er las bei Blake und Rimbaud über die Wertigkeit der Buchstaben nach und permutierte und kombinierte sogar die fünf Vokale, um den Aufschrei primitiver Emotionen zu konstruieren."*  
(James JOYCE, *Stephen der Held*. Frankfurt/M. 1987. S. 34)



## Kapitel B: "original, responsible, serious and adult"<sup>447</sup> — *String Quartet No. 4 (1986) und Enchanted Preludes (1988) vor dem Hintergrund der 'Avantgarde'-Tradition*

Jede 'Normalität', auch jede Konstruktion von 'Normalität' braucht eine Folie des Andersartigen. Im Bereich des Ästhetischen scheint die Spannung zwischen der Anlehnung an und der Abgrenzung von etwas, das bereits vorgefunden wird, eines der wichtigsten Entwicklungsmomente zu sein. Begriffe wie 'Extra-vaganz' oder 'Avant-garde' verdeutlichen bereits etymologisch, dass das Verhältnis von 'Normalem' und 'Besonderem' nichts Statisches besitzt, sondern dass es sich um wechselseitig emergente Bereiche handelt, abhängig von einander, sich gegenseitig bedingend und im Lauf der Zeit verändernd. Die Bewertung von Musik vor der Folie des 'normalen', d. h. verbreiteten Konzertrepertoires, das beharrliche Hinweisen auf traditionelle Hörgewohnheiten und das Verwenden konventioneller Begrifflichkeiten wurde im vorigen Kapitel als für einen bestimmten Teil des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' charakteristisch beschrieben. Die Elemente des Diskurses 'Avantgarde-Publikum', der im folgenden umrissen werden soll, finden sich daher oft in unmittelbarer Nachbarschaft zu Aussagen, die zu den im ersten Kapitel vorgestellten Diskurs 'normales Konzertpublikum' zu rechnen wären. Dass die Diskurse dennoch voneinander abgegrenzt werden können, zeigen auf diskursanalytischen Ebenen Widersprüche und Inkohärenzen der Aussagen innerhalb eines Textes, die aber auf einer anderen Ebene — nämlich: wenn es darum geht, die Geltung und Qualität der Kompositionen Carters darzulegen — völlig stringent und logisch, jedenfalls aber überzeugend erscheinen. Die Diskursanalyse versucht nun nicht, die Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen der Aussagen als 'eigentlichen' sozusagen vermittelten Diskurs zu 'entdecken', sondern

"man definiert den Ort, an dem [der Widerspruch] sich ansiedelt; man läßt die Gabelung der Alternative erscheinen; man lokalisiert die Divergenz und den Ort, wo die beiden Diskurse nebeneinandertreten."<sup>448</sup>

Einige dieser Orte — anders gesagt: Grenzsteine der beiden hier untersuchten Subdiskurse — wurden bereits im vorangegangenen Kapitel näher betrachtet; weitere werden im folgenden in den Blick geraten. Dabei wird wie schon oben nicht eine etwaige 'Abfolge', ein Stemma kausal abhängiger Äußerungen — wie sie eine chronologische Ordnung implizieren mag — als relevant betrachtet. Ob z. B. die Versuchspersonen Anregung für ihre Hörmitschriften bei ihren Nachbarn suchten oder ob eine Aussage zum ersten Mal getroffen wurde, tritt als Fragestellung zurück hinter Untersuchungen zur "Regelmäßigkeit einer diskursiven Praxis" (S. 206):

"die kleinste Aussage — die differenzierteste oder die banalste — benutzt das ganze Spiel der Regeln, nach denen ihr Gegenstand, ihre Modalität, die Begriffe, die sie gebraucht, und die Strategie, deren Bestandteil sie ist, gebildet werden." (S. 209)

Eine Hierarchisierung von Aussagen wird diskursanalytisch losgelöst von zeitlicher und kausaler Zuordnung beschrieben. Die Autorität einer Aussage oder der Grad ihrer Allgemeinheit kann maßgeblich dafür sein, ob sich andere Aussagen von ihr ableiten oder nicht. So besetzen etwa Lexikonartikel in vielen Diskursen die oberen Hierarchieebenen. Der im folgenden näher betrachtete Text von Horst Kogler würde dagegen eher im 'oberen Mittelfeld' der Hierarchie des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' angesiedelt.

\*

<sup>447</sup> GOLDMAN 1951 (Anm. 32), S. 83.

<sup>448</sup> FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 218.

Horst Koeglers Nachlese zu einem mehrwöchigen Fachseminar zu amerikanischer Musik in Salzburg 1958 erschien 1959 in *Melos*<sup>449</sup> und bündelt ähnlich wie der Text von John Rockwell<sup>450</sup> auf knappem Raum einen großen Teil von Elementen, die als für den Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' charakteristisch gelten können. Schon der Ort der Äußerung kann als Regel des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' bezeichnet werden: das Forum 'Fachzeitschrift', hier: *Melos*, stellt die Bedingung der Möglichkeit dar, den Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' zu stabilisieren. Es gewährleistet einem zahlenmäßig kleinen, aber an der Art der Information sehr interessierten Publikum Zugang zu Diskursen, die relativ hohe Voraussetzungen im Hinblick auf die Vorinformiertheit potentieller Diskursteilnehmer bzw. deren Eigeninitiative in dieser Hinsicht verlangen. Die Äußerungen, die in diesem Kapitel herangezogen werden, rekrutieren sich vor allem aus diesem Mediensegment: Fachzeitschriften wie *Melos*, *Perspectives of New Music* o. ä. und Magazine mit 'gehobenem Anspruch' wie *The New Yorker*.

Dass Koeglers Text in deutscher Sprache abgefasst ist und über ein Seminar mit einem amerikanischen Komponisten in Österreich berichtet, weist auf ein anderes Merkmal: Die 'Internationalität' von persönlichen Verbindungen, Veranstaltungen und Berichterstattung gehört ebenso zum Diskurs 'Avantgarde-Publikum' wie die nationalitätenübergreifende Akzeptanz der mitteleuropäischen Ästhetik sogenannter 'ernster' Musik. Das bedeutet, die im folgenden aufgeführten typischen Elemente des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' können ebenso oder ähnlich in amerikanischen, englischen, französischen oder italienischen Aufsätzen beobachtet werden<sup>451</sup>.

'Seriosität' oder "Ernsthaftigkeit"<sup>452</sup> ist eines dieser Elemente: Koegler untermauert diese Aussage, mit der die persönliche Haltung des Komponisten beurteilt wird, mit ausführlichen Beschreibungen von Carters Erscheinungsbild, seinem Auftreten, seinem Bildungshorizont und seinem Verhalten gegenüber anderen Menschen. "Ernsthaftigkeit" wird zudem vorteilhaft mit "Aufrichtigkeit" und 'überzeugen' (ib.) gruppiert. "Seriösere" (S. 256) Musik — so scheint es — verlangt auch eine Herangehensweise, die über jeden Anflug von Lächerlichkeit erhaben ist. Sie steht zwar im produktiven Spannungsverhältnis zwischen total verantworteter formaler Organisation ('konsequenter Durchbildung') und spaßhafter Unverantwortlichkeit ("fun"), so Adorno<sup>453</sup>, doch jedenfalls steht sie in hartem Gegensatz zur Musik der "Kulturindustrie" (S. 65), wie auch Koegler feststellt:

"[...] im Grunde sympathisierte [Carter] ganz entschieden mehr mit den diversen, ich möchte sagen: seriöseren Formen der Konzertmusik. Aber nicht mit jenen folkloristischen und jazzoiden Amerikanismen, mit denen es die meisten amerikanischen Komponisten sich selbst so leicht und uns Europäern so schwer machen. Carters Musik ist nicht national zu lokalisieren, sie gehört jenem abendländischen Geistesraum an, welcher der politisch-staatlichen Ordnung um Jahrzehnte, wenn nicht Jahrhunderte voraus ist. Ihre strenge, exerzitielhafte Geistigkeit nötigt auch denjenigen Respekt ab, die ihre bewundernswert logische Gedankenführung nicht unbedingt nachzuvollziehen imstande sind. Was auch diese Leute letzten Endes überzeugt, ist Carters Aufrichtigkeit, seine Unbedingtheit und seine Ernsthaftigkeit."<sup>454</sup>

<sup>449</sup> Horst KOEGLER, Begegnungen mit Elliott Carter. In: *Melos* 26 (1959), S. 256 f.

<sup>450</sup> Vgl. oben, S. 30.

<sup>451</sup> Man vergleiche etwa William E. BRANDT, The Music of Elliott Carter: Simultaneity and Complexity. In: *Music Educators Journal* 60 (1974), S. 25-32; Jean-Pierre DERRIEN, Elliott Carter aujourd'hui. In: *Entretiens* 4 (1987) 6, S. 51-54; Roman VLAD, Elliott Carter. In: *La Rassegna musicale* 24 (10-12/1954) 4, S. 369-371; oder die zahlreichen Aufsätze von Bayan NORTHCOTT (etwa: NORTHCOTT 1988 (Anm. 355)), der auch den Artikel im New Grove Dictionary schrieb (DERS., 'Elliott Carter'. In: NewGroveD (Anm. 170), vol. III, S. 831-836).

<sup>452</sup> KOEGLER 1959 (Anm. 449), S. 257.

<sup>453</sup> ADORNO, Ästhetische Theorie (Anm. 376), S. 64.

<sup>454</sup> KOEGLER 1959 (Anm. 449), S. 257.

## Terminologischer Nexus: Eine Diskurgrenze: Der Formbegriff — Form als Architektur und Form als Prozess

In der Paul Sacher Stiftung befindet sich der Durchschlag eines Typoskripts mit handschriftlichen Korrekturen Carters<sup>455</sup>, das den Beginn einer motivischen Analyse der *Piano Sonata* zeigt. Nachdem zunächst der großformale Plan der Sonate beschrieben wird, fokussiert der Text mehr und mehr auf kleinste Partikel, die mit Buchstaben benannt werden. Das Typoskript bricht ab nach einem Verweis auf die Existenz vieler verschiedener Abwandlungen des ersten Themas, dann folgt eine zweizeilige unvollständige Liste, in der die Formteile genau abgegrenzt werden sollten. Außer in einer Angabe, wo das erste Thema beginnt, nimmt diese Liste jedoch keinen Bezug auf die Noten.

Das 'Fragment' hat Entwurfsqualität mit seinen eingeklammerten Satzteilen, spontanen Neuanfängen und handschriftlichen Korrekturen und war vielleicht für ein Programmheft, eine Einführung, einen Schallplattentext oder als Bericht für die Guggenheim-Stiftung gedacht, die Carter damals gefördert hat. Die Papierqualität erzeugt den Eindruck, dass das Blatt der Entstehungszeit der Sonate zuzurechnen sein könnte, andererseits unterliegt diese Art von Pauspapier wahrscheinlich rasanten Alterungsprozessen, und es wäre ebenfalls plausibel, den Entwurf zeitlich in den Kontext einer Plattenaufnahme von 1983 mit *Night Fantasies* und *Piano Sonata* anzusiedeln, für die Elliott Carter einen kurzen Text verfasste, der allerdings ganz anders aussieht<sup>456</sup>.

Das Typoskript zeugt von einem Verständnis von Form als ein aus Einzelteilen zusammengesetztes Ganzes, das sich restlos zergliedern lässt zu einer klaren hierarchischen Ordnung von Teilen und Unterteilungen und ist daher dem Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' zuzurechnen (wiederum eher ein Argument für die frühe Datierung). Besonders am Schluss des Textes setzte Carter statt der Beschreibung musikalischer Vorgänge (etwa "the jump of the octave (a)" oder "conflict between keys a semitone apart") ausschließlich noch Bezeichnungen für abgrenzbare Formteile ("motive (g)", "phrase (e)", "first theme (h)"). Zwar wird in Kauf genommen, dass die Sätze abstrakt werden und wenig über eine musikalische Spezifik der *Piano Sonata* auszusagen scheinen. Doch außer der Kürze des Ausdrucks bietet die Substitution auch den Vorteil, dass die Themen-Liste den Eindruck nahe legt, die syntaktischen Zusammenhänge in der *Piano Sonata* seien klar und in eindeutigen Zuordnungen benennbar, man kann sagen 'klassifizierbar':

"The opening theme of the second movement uses an inversion of (d) and a suggestion of (b)." (ib.)

Doch bereits im Fall einer 'modernen' Komposition wie *Piano Sonata*, die durch ihren Titel noch explizit in die Tradition des architektonischen Verständnisses von 'Form' gestellt ist, kann von einem zweiten Menschen kaum die Beziehung zwischen Noten und Liste mit 'Motiven', 'Phrasen', 'Themen', 'Figuren' 'a' bis 'h' hergestellt werden, ganz zu schweigen davon, dass die Fortführung dieser Zergliederung auf dem Typoskript in 'Themen', 'Motive' und 'Phrasen' doch nicht ganz von selbst gelang und dass ein (eventuell von Rezipienten schriftlich festgehaltener) Hörer Eindruck sehr wahrscheinlich eher selten und höchstens ansatzweise mit Carters (unvollständiger) Analyse oder irgendeiner anderen Notenanalyse übereinstimmen würde.

<sup>455</sup> undatierter Durchschlag eines Typoskripts mit hsl. Korrekturen. In: Skizzen zur *Piano Sonata*, SEC; vgl. die Teilabschrift im Anhang 1, S. 253.

<sup>456</sup> Elliott Carter, *Piano Sonata*, *Night Fantasies*. Paul Jacobs (Pf). Nonesuch [79047] 1983.

Eine Übereinstimmung zwischen Höreindruck und Noten(analyse) (man könnte vielleicht sogar sagen: zwischen tendenzieller Mündlichkeit und Schriftlichkeit) trägt aber offenbar besonders dazu bei, eine Form als 'durchschaubar' und die Musik daher als 'verständlich' zu bezeichnen; denn ist diese Bedingung nicht gegeben, kann die Irritation des Verstehensprozesses als ästhetische Irritation thematisiert werden. Diese Strategie kann in einer Rezension des ersten Drucks von *Piano Sonata* in *Music Review* 1949 beobachtet werden (es folgt die vollständige Abschrift des Textes):

"This work, 'written during the tenure of a Guggenheim Fellowship', takes about twenty minutes to play and is in two movements, the second offering an andante contrasted with an allegro giusto. Throughout it is sonorous but not beautiful. The marks of expression are in three languages; notes, printed in diamond notation, are required to be played 'silently', and in the last movement there are sometimes as many as four changes of time in so many bars. The effect is a vexing and impatient rhapsodical cacophony."<sup>457</sup>

Zwar wird die Formulierung einer grundsätzlichen Ablehnung vermieden, doch nachdem die technische Organisation der Musik tendenziell ins Lächerliche gezogen wird, bildet die Kategorie 'Durchschaubarkeit' in der Funktion als Gegenpol zu 'Kakophonie' einen impliziten Maßstab der Beurteilung. Eine Rezension Wolfgang Burdes von 1969 zu Carters *Piano Concerto* dient als Beispiel für eine sozusagen erweiterte Variante dieser Strategie, zunächst den architektonischen Formbegriff zur Folie ästhetischer Bewertungen zu machen. Erst wenn dieser nicht anwendbar ist, geraten Alternativen in den Blick. Deutlich zeichnen sich hier die Schwierigkeiten der Suche nach einer aussagekräftigen Beschreibungssprache ab, die in dem Ausdruck "Nicht geheuer" am (nicht zitierten) Ende von Burdes Rezension gipfeln.

"Carters Konzert ist zweisätzig, für Klavier, ein Concertino von sieben Soloinstrumenten und großes Orchester konzipiert. Die klare Gliederung nach Sätzen und die instrumentale Konzeption suggerieren indes eine musikalische Überschaubarkeit, die sich als Höreindruck nicht durchzusetzen vermag. Carter webt vielmehr die musikalische Faktur zumeist recht komplex. Kurze Cantilenen werden wie Fäden ausgelegt, aber sie schießen zuletzt nicht zur in sich differenzierten und prägnanten Gestalt zusammen. So scheint auch der Klavierpart eher gestisch konzipiert [...]."<sup>458</sup>

An die Stelle einer schriftlichen Analyse treten hier als Markierung des 'Innen' im Sinne der klassischen rhetorischen *'perspicuitas'* die leicht aus den Noten ablesbaren Anweisungen für Besetzung und Satzfolge; es wird eigentlich erwartet, dass ihnen das 'Außen' — der Höreindruck — idealerweise entspricht.<sup>459</sup> Die Enttäuschung dieses Erwartungshorizontes wird hier zum Anlass genommen, statt einer auf architektonischen Vorstellungen basierenden Sprache oder dem ausgrenzenden Urteil 'Kakophonie' eine Metaphorik aus dem Bereich der Textilproduktion einzuführen. Der zweite Teil des Zitats eignet sich so nur bedingt als Beitrag zum Subdiskurs 'normales Konzertpublikum', da zur Regel 'Der musikalische Verlauf sei durchschaubar!' die Möglichkeit tritt 'Der musikalische Verlauf sei partiell komplex organisiert!'. Zwar entspricht die Musik laut Rezensent in diesem Fall letztlich keiner der beiden Regeln (und wird dementsprechend im Fazit auch abgewertet), doch vor allem nicht der für den Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' konstitutiven Regel der Durchschaubarkeit.

Die dadurch aufscheinende Differenz 'Durchschaubarkeit / Komplexität' ist nicht die einzige, aus der sich Formbegriffe ableiten, die als Grundlage unterschiedlicher, geradezu diametral entgegengesetzter ästhetischer Urteile dienen können. Auf ein weiteres Gegensatzpaar, das

<sup>457</sup> MEYERSTEIN 1949 (Anm. 258).

<sup>458</sup> BURDE 1969 (Anm. 442), S. 167.

<sup>459</sup> Vgl. Karl-Heinz GÖTTERT, Einführung in die Rhetorik. München 1991, S. 43 f. und oben, S. 134.

eine im Bereich Musik häufig anzutreffende Auffassung von 'Form' bestimmt, weist der nachstehende Ausschnitt aus einem Interview, das Joseph Woodard 1994 mit Elliott Carter führte:

"Carter's music tends to avoid traditional forms, in the search for 'an internal diversity that involves you immediately in a new kind of structure that doesn't fit in the ordinary kind of musical structure,' as the composer puts it."<sup>460</sup>

Die Gegenüberstellung von 'traditioneller' (=alter) **Form** und 'neuer' Art von **Struktur** demonstriert eine derart radikale Abgrenzung zwischen den jeweiligen ästhetischen Implikationen bestimmter Formbegriffe<sup>461</sup>, so scheint es hier, dass der Gebrauch des Wortes 'Form' kaum noch als Element des Diskurses über die Musik Elliott Carters angesehen werden kann (auch Burde wählt den Begriff 'Gestalt'). Dies bestätigt zunächst auch das folgende Zitat, das wie die oben angeführten beispielhaft für eine große Zahl ähnlich argumentierender Texte steht:

"Form seems absent at first, so engulfed is the listener in flood tides of content and feeling and wave after wave of musical ideas [...]. But after two or more hearings he finds the solid bedrock that underlies Carter's tonal maelstrom."<sup>462</sup>

Dean Wallace füllt den 1962 in der hier ausschnittsweise zitierten Rezension über das zweite Streichquartett Carters als wiederum eigentlich unpassend eingeführten (aber dennoch en passant angewendeten) Formbegriff innerhalb seines Textes neu mit Hilfe des Metaphernfeldes 'Meer / Ozean' und moderiert damit zwischen der 'traditionellen', 'normalen', von leichter Erschließbarkeit der Musik ausgehenden Vorstellung und der 'neuen', 'ungewöhnlichen', intensiveren Beschäftigung mit Musik voraussetzenden Auffassung: Musikalische Form muss nicht mehr unmittelbar durchschaubar sein, sondern kann sich auch erst nach mehrmaliger Beschäftigung mit dem Stück erschließen. Maßgeblicher Protagonist bei diesem Vorgang ist ein Rezipient, der das Interesse aufbringt, sich dasselbe Stück mehrfach anzuhören, obwohl während des Hörens kaum ein Ordnen der Referenzen möglich zu sein scheint und die Musik sogar als Reizüberflutung erlebt bzw. — positiv gewendet — als kontinuierliche Formung von Erleben wahrgenommen wird, ohne dass eine Regelmäßigkeit erkennbar wäre.

Wallaces Sätze kann man allerdings auch unter dem Blickwinkel betrachten, dass es nicht um die Vermittlung des Formverstehens, sondern wie bei Burde (in sprachlicher Hinsicht) und bei Woodard/Carter (mit ästhetischer Perspektive) um die Etablierung eines weiteren Diskurs-elements, nämlich eines veränderten Formbegriffs geht. Unausgesprochen und positiv apostrophiert schwingen die Attribute 'Komplexität' ("engulfed", "flood", "wave after wave", "maelstrom") und 'Neuheit' ("wave of musical ideas") mit. Für diese Form-'Definition' werden die Kriterien 'Durchschaubarkeit' (als zeitlich bedingt) und 'Architektur' (als quasi 'natürliche' Form: "solid bedrock") durch Modifizierung vereinnahmt. Wie durch die Hintertüre wird der Diskurs erweitert um ein Element, das in dieser Arbeit zu einem anderen Subdiskurs, nämlich dem Subdiskurs

<sup>460</sup> Josef WOODARD, A Life of Music Esoterica. In: *Los Angeles Times* 24.01.1994.

<sup>461</sup> Die Analogisierung von "traditional" und "ordinary" weist auch auf die soziologische Dimension der Unterscheidung; zumindest versteht der Interviewer Carters Äußerungen in diesem Sinne und bemerkt einige Sätze später: "Despite the esoteric circles of his appeal, Carter has a kind of pragmatic philosophy about his music." (ib.) Ich komme auf diesen Punkt noch zurück.

<sup>462</sup> Dean WALLACE, Juilliard Quartet in Top Form. In: *San Francisco Chronicle* ??, 1962; Ähnlich William YOUNGREN (DERS. 1983 (Anm. 445)): für ihn ist Carter "the one who has most managed to write in a nontonal idiom while still giving his listeners the means to organize his music as form evolving in sound"; Vgl. auch HOHLWEG 1995 (Anm. 431): "Alles entzieht sich bei der ersten Begegnung der Aufmerksamkeit, bleibt störend, unbegreiflich, unnahbar."; HEYWORTH 1987 (Anm. 269): "This new score remains a highly wrought and elaborate conversation piece, whose innermost sinews are (at any rate in my experience) only to be grasped on repeated hearings."

'Avantgarde-Publikum' gerechnet wird. Hier wird eine Strategie des 'diskursiven Übergangs', also ein Fließen von einem Teildiskurs in einen anderen sehr deutlich.

Eine begriffliche Integration anderer, gar nicht so seltener Art, die die gleiche Funktion der Modifikation des traditionellen Formbegriffs erfüllt, ohne diesen völlig zu suspendieren, leistet auch Brian Fennelly in einem Satz einer Rezension von 1974 (m. H.):

"This **procedure** engenders a **formal posture** where one can perceive the various **movements** and their **internal sections** as **particular parts** of a **complex whole** brought momentarily to the fore."<sup>463</sup>

In ausgesuchter Widersprüchlichkeit der Begriffe verbürgt hier ausschließlich die syntaktische Kopplung der Nomen durch wiederum vage Relationen herstellende Prädikate den Zusammenhang. Diskursintern ist aber wichtig, dass die Subdiskurse nicht (immer) gleichbedeutend sind mit zwei sich bekämpfenden Meinungslagern. Eine solche Konstellation würde den Gesamtdiskurs eher destabilisieren. Es liegt daher nahe, dass auch Elliott Carter mit einem prozessualen Formbegriff argumentiert, obwohl er ebenso Diskursbeiträge verfasst hat, die sich relativ klar zu einem anderen Teildiskurs gruppieren. Carter bestätigt im Rekurs auf 'Form' mit der besonderen Autorität, die ihm innerhalb des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' beigemessen wird, einen zentralen ästhetischen Terminus als Element dieses Diskurses. Im Gespräch mit Allen Edwards 1971 belegt Carter sein Formverständnis mit dem Begriff 'Prozess'. Wie andere Diskurs Teilnehmer auch stellt er die Rolle eines imaginären, idealen Rezipienten in den Vordergrund und beschreibt dessen (ideales) Erleben als ähnlich der ästhetischen Konzeption von musikalischer Form, die er mit dieser Musik realisieren will. Charakteristischerweise, mit den hohen Erwartungen eines von seiner Musik überzeugten Komponisten geht Carter nicht ausdrücklich vom mehrmaligen Hören der Musik aus und würde seine Musik sicherlich auch nicht als 'undurchschaubar' bezeichnen. Jedoch kann man feststellen, dass Carters Vorstellung einer prozessualen Form, die er in den siebziger Jahren ausführlich darlegt, mit der in seinem Entwurf einer *Piano Sonata*-Analyse aufscheinenden Idee einer bausteinartig zusammengesetzten Form nicht ohne weiteres vereinbar ist.

"And similarly, while I believe that music should be continuously surprising, I believe it should be so in the sense that whatever happens should continue an already-perceived ongoing process or pattern, in a way that is convincing and yet also a way that the listener himself could nonetheless not have predicted before it actually happened. Thus my business as a composer, once I set something going, is to be sufficiently aware of the probable predictive expectations of the listener who has grasped the process I have begun, so as to be able to fulfill his expectations always in a way that is *both* surprising *and* convincing."<sup>464</sup>

An anderer Stelle in demselben Gespräch grenzt Carter seinen Formbegriff sogar deutlich gegen die 'architektonische' Vorstellung von Form als 'Formschema' ab. Dazu zieht er diesmal eine Verbindung zu Gedanken des Dichters Samuel Taylor Coleridge, der im England des frühen 19. Jahrhunderts auch als Literaturkritiker und -theoretiker bekannt war:

"The form I seek is Coleridge's 'form as proceeding,' and I try to avoid 'shape as superinduced.' for the latter, as he says, 'is either the death or the imprisonment of the thing; the former is its self-witnessing and self-effected sphere of agency.'"<sup>465</sup>

Unabhängig vom Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' haben die beiden hier schlagwortartig zusammengefassten Formbegriffe auch wissenschaftlich-ästhetische Dispute über 'Form' und die Theoriebildung geprägt. In der Musikwissenschaft bildet allerdings die (auch bei Coleridge

<sup>463</sup> Brian FENNELLY, [Rezension über *Concerto for Orchestra*]. In: *Notes* 30 (3/1974) 3, S. 605 f.

<sup>464</sup> FW (Anm. 36), S. 87 f.

<sup>465</sup> FW (Anm. 36), S. 101.

anklingende) Polarität 'Form/Inhalt' die zentrale Leitdifferenz für die meisten Definitionen — häufig in Anknüpfung an die erstmals 1854 publizierte Invektive von Eduard Hanslick<sup>466</sup> gegen die begriffliche Trennung von 'Form' und 'Inhalt'.<sup>467</sup>

Noch 1965 geht Ernest Ansermet in seinem Buch über 'Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein' davon aus, dass die "Dialektik der Motive", die er als die kleinsten Einheiten bezeichnet, und die "tonale Bewegung" die Entstehung der Form bedingen.<sup>468</sup> Im Unterschied zu Theoretikern der Formenlehre wie Adolph Bernhard Marx und Hugo Riemann zielen Ansermets Überlegungen auf Bewusstseinsstrukturen, doch wie Marx, Riemann und andere stellt sich auch Ansermet die Konstitution musikalischer Formen im Bewusstsein als eine Art architektonisches Handeln vor, das aus Teilen ein Ganzes bildet, die wieder zu übergeordneten Hierarchien zusammengesetzt werden. In der Musikwissenschaft bestimmte diese Vorstellung vom musikalischen Denken die Prägung einer ganzen Terminologie, zu deren zentralen Begriffen 'Motiv', 'Thema', 'Periode', 'Satz' gehören und die auch heute noch einen breiten Konsens findet.

Ernst Kurth, in dessen Tradition Ansermet seine 'Grundlagen' entwickelt hat, hatte allerdings schon 1931 das Moment der 'Energetik' argumentativ in den Formdiskurs eingebracht und viele Begriffe aus dem Bereich der Kinetik und Elektrizität eingeführt wie 'Spannungsintensität', 'Ballung' und 'Bewegungsenergie', die auf die Beschreibung des Form**verlaufs** und der Form**teile** zielten.<sup>469</sup> 'Die musikalische Form als Prozeß' wurde aber dezidiert 1930 von Boris Asaf'ev mit ganz anderen Argumenten von einem Verständnis von Form als 'kristallisiertem Schema' unterschieden. Er betonte die Abhängigkeit der Musik von der Bewusstseinskategorie 'Zeit' sowie vom Faktor 'Rezipient'.

"Die Form eines Musikwerkes verstehen heißt, die *Zweckdienlichkeit der Vorwärtsbewegung* des gehörmäßig wahrgenommenen Klangflusses erfassen und sich darüber klar zu sein, warum sich die Bewegung, bald kontrastierend, bald ausdehnend, fortsetzt."<sup>470</sup>

Asaf'ev lehnt sich in seiner Terminologie und seinen Grundlagen an Ideen der russischen, formalistischen Literaturkritik an — etwa vertreten durch Roman Jakobson, die zwar seit den dreißiger Jahren in der stalinistischen Sowjetunion unterdrückt wurde; dennoch knüpften Vertreter der Prager strukturalistischen Schule<sup>471</sup> oder der 'New Criticism'-Bewegung in der USA<sup>472</sup> daran an. Diese theoretischen Richtungen der Literaturwissenschaft verstanden sich als progressive Alternativen zu traditionellen Theorien; auch Asaf'ev polemisiert heftig gegen das

"Erbe eines kraftlosen Philistertums in der Musikwissenschaft [...], die Frucht eines trägen Bewußtseins und des Glaubens, daß die Musik sich vollständig in Schemata erfassen ließe."<sup>473</sup>

<sup>466</sup> Eduard HANSLICK, Vom musikalisch Schönen. Wiesbaden <sup>20</sup>1980 [1854].

<sup>467</sup> Vgl. u. a. Carl DAHLHAUS, Musikästhetik, Laaber <sup>4</sup>1986 [1967]; Peter FALTIN, Phänomenologie der musikalischen Form. Wiesbaden 1979.

<sup>468</sup> ANSERMET (Anm. 202), S. 303 f.; vgl. auch S. 313.

<sup>469</sup> Ernst KURTH, Musikpsychologie, Berlin 1931.

<sup>470</sup> Boris ASAF'EV, Die musikalische Form als Prozeß. Berlin 1976 [1930-47], S. 34.

<sup>471</sup> Dazu gehörten vor allem Mitglieder des Prager Linguistischen Zirkels wie Jan Mukařovský; auch Roman Jakobson war in den dreißiger Jahren mit diesem Kreis verbunden, bevor er ab 1941 in den Vereinigten Staaten lehrte (u. a. 1943-1949 an der Columbia University) (vgl. dazu Květoslav Chvatik, Strukturalismus und Avantgarde. Aufsätze zur Kunst und Literatur. München 1970, S. 143).

<sup>472</sup> Etwa Ivor Armstrong RICHARDS (DERS., Philosophy of Rhetoric, New York 1936), der bei Überlegungen zur Metapher von der Unterscheidung zwischen Form und Gehalt absehen wollte zugunsten der Untersuchung der "Geistestätigkeit", mit der frei und kreativ Ähnliches, aber auch Unähnliches verknüpft würde (vgl. dazu GÖTTERT, Einführung in die Rhetorik (Anm. 459), S. 12 und 209 f.).

<sup>473</sup> ASAF'EV, Die musikalische Form als Prozeß (Anm. 470), S. 130.

Die polarisierende Argumentationsfigur hinsichtlich des Terminus 'Form' scheint für Asaf'ev (und auch für Adorno<sup>474</sup>) und viele Teilnehmer am Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' ihre eigene Zugehörigkeit zur fortschrittlichen, 'avantgardistischen' Richtung des jeweiligen Diskurses zu untermauern, im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' wird ein prozessuales Verständnis von 'Form' dementsprechend eher als Element zum Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' gerechnet. Verschiedene Begriffe von 'Form' beinhalten hier also nicht nur ästhetische Implikationen, sondern fungieren auch als Positionsmarkierungen innerhalb diskursiver Formationen.

Die definitorische Trennschärfe dezidierter Selbstzuordnungen besitzen die angeführten Ausschnitte aus Rezensionen oft nicht. In ihnen können aber Metaphernwechsel beobachtet werden, die Verstehens- und Diskursgrenzen signalisieren: in dem Moment, da das Reden über ein Phänomen nach etablierten Regeln — hier: mit Hilfe eines konventionellen Formbegriffs — in Frage steht, wird implizit auch die Adäquatheit der Regeln in Zweifel gezogen ("form seems absent"<sup>475</sup>). Funktion der Regeln war es aber, die Beschreibbarkeit und damit die Einordnung und Bewältigung der Phänomene zu gewährleisten. Also gerät die Kohärenz des jeweiligen Diskurses (zumindest partiell) in Gefahr. Diskursintern liegt die Konsequenz nahe, das Phänomen aus dem Diskurs auszuschließen, d. h. zu bestreiten, dass es überhaupt eingeordnet und verstanden werden kann. Diese Rigorosität ist wiederum wenig sinnvoll, weil sie keine Anknüpfungspunkte für weitere Äußerungen bietet, d. h. in Diskursen mit zu starren Regeln wird lebendige Kommunikation eher verhindert und so das Fortbestehen des Diskurses gefährdet. Die bisherigen Beobachtungen zeigen denn auch, dass innerhalb des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' hinsichtlich der ästhetischen Kategorie 'Form' mit anderen Regeln, hier: neuen Beschreibungssprachen experimentiert wird, die die alten Regeln nicht grundsätzlich, sondern nur in Bezug auf ein bestimmtes Phänomen außer Kraft setzen: mit Hilfe sozusagen 'diskursiver Übergänge' wird ein neuer Subdiskurs eröffnet bzw. mit einem bereits in anderen Zusammenhängen vorhandenen Subdiskurs wird in diesem Moment eine neue Schnittmenge gebildet. Diese Beobachtungen an den Rezensionen und hinsichtlich der Unterscheidungen, die vom Komponisten und seitens der Wissenschaft vorgenommen werden, geben Anlass, den Wechsel verschiedener Formbegriffe als Trennlinie zwischen den Diskursen 'normales Konzertpublikum' und 'Avantgarde-Publikum' zu identifizieren: die Rede von 'Form' im Diskurs 'normales Konzertpublikum' ist mit der Erwartung eines 'unmittelbar durchschaubaren', an vertraute Schemata angelehnten **Aufbaus** verbunden; typische Metaphernfelder sind dabei Geometrie und Architektur (Teil, Struktur), oder der Rhetorik und Grammatik entlehnte Begriffe wie 'Thema', 'Satz', etc. Nicht selten spricht man in diesem Diskurs von der 'Formlosigkeit' zeitgenössischer Musik.<sup>476</sup> Dagegen wird häufig versucht, 'musikalische Form' im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' mit Metaphern zu beschreiben, die in der alltäglichen Sprache natürliche oder menschlich initiierte **Prozesse** meinen. Auffällig und geradezu konstitutiv ist dabei außerdem die besondere Bedeutung, die 'Zeit' und 'Rezipient' bei der Rede über 'Form' in diesem Diskurs einnehmen.

\*\*\*

---

<sup>474</sup> Theodor W. ADORNO, Form in der neuen Musik. In: DERS., Gesammelte Schriften, Bd. 16. Musikalische Schriften III, S. 607 ff.

<sup>475</sup> WALLACE 1962 (Anm. 462).

<sup>476</sup> Rudolf STEPHAN, Form und Formlosigkeit in der Neuen Musik. In: Form in der Neuen Musik. Ekkehard JOST (Hg.) Mainz 1992, S. 53-62.



"Strenge"<sup>477</sup> Durchbildung einer Komposition, d. h. ein bis ins Detail durchdachter, geplanter Ablauf steht beim Verfasser der oben zitierten Rezension nicht im Verdacht der "Sterilität"<sup>478</sup>, wie es Adorno sieht, oder des 'Intellektualismus', wie in amerikanischen Fachkreisen diskutiert wird<sup>479</sup>. Dass das Ergebnis des Komponierens bis ins letzte Detail intellektuell durchdrungen und experimentell, quasi unter 'asketischen' Entbehrungen errungen ist, weist die Werke Carters für Koegler als 'respektable' Musik aus. Sie sind nicht 'geworden', 'inspiriert' o. ä., sondern kontrolliert erdacht, logisch, erarbeitet, bewusst 'geschaffen'. In den Hintergrund tritt, ob der Komponist irgendwo ästhetisch oder technisch anknüpft, der 'Autor' wird eingeführt als Autorität in fachlicher und menschlicher Hinsicht und als 'autark' — als jemand mit "Unbedingtheit", der konsequent nach seinen eigenen Regeln lebt und arbeitet.<sup>480</sup> Diese Arbeit ist fast ein Handwerk, das Tugenden wie Gewissenhaftigkeit, Zielstrebigkeit und Präzision erfordert: 'der Künstler muss das Schaffen ernsthaft wollen', so könnte man paraphrasieren.<sup>481</sup> Das "'helluvalot of work'"<sup>482</sup>, wie sich Elliott Carter 1960 gegenüber Eric Salzman von der *New York Times* anlässlich der Uraufführung des zweiten Streichquartetts ausdrückt, will nicht nur geschaffen, sondern auch geschafft sein. Carter klingt in dem Interview mit Salzman so stolz, wie er auf einer Photographie aussieht, die ihn wie einen Handwerker hemdsärmelig und mit offenem Kragen vor einer der überdimensionalen Partiturseiten zu seinem Klavierkonzert zeigt. Sogar als künstlerisches 'Werkzeug' steht hier nicht etwa ein feiner Bleistift, sondern ein vielleicht als Reißschiene benutzter Winkelmesser aus dem Planungs- und Baubereich hintergründig im Vordergrund.

---

<sup>477</sup> KOEGLER 1959 (Anm. 449), S. 258.

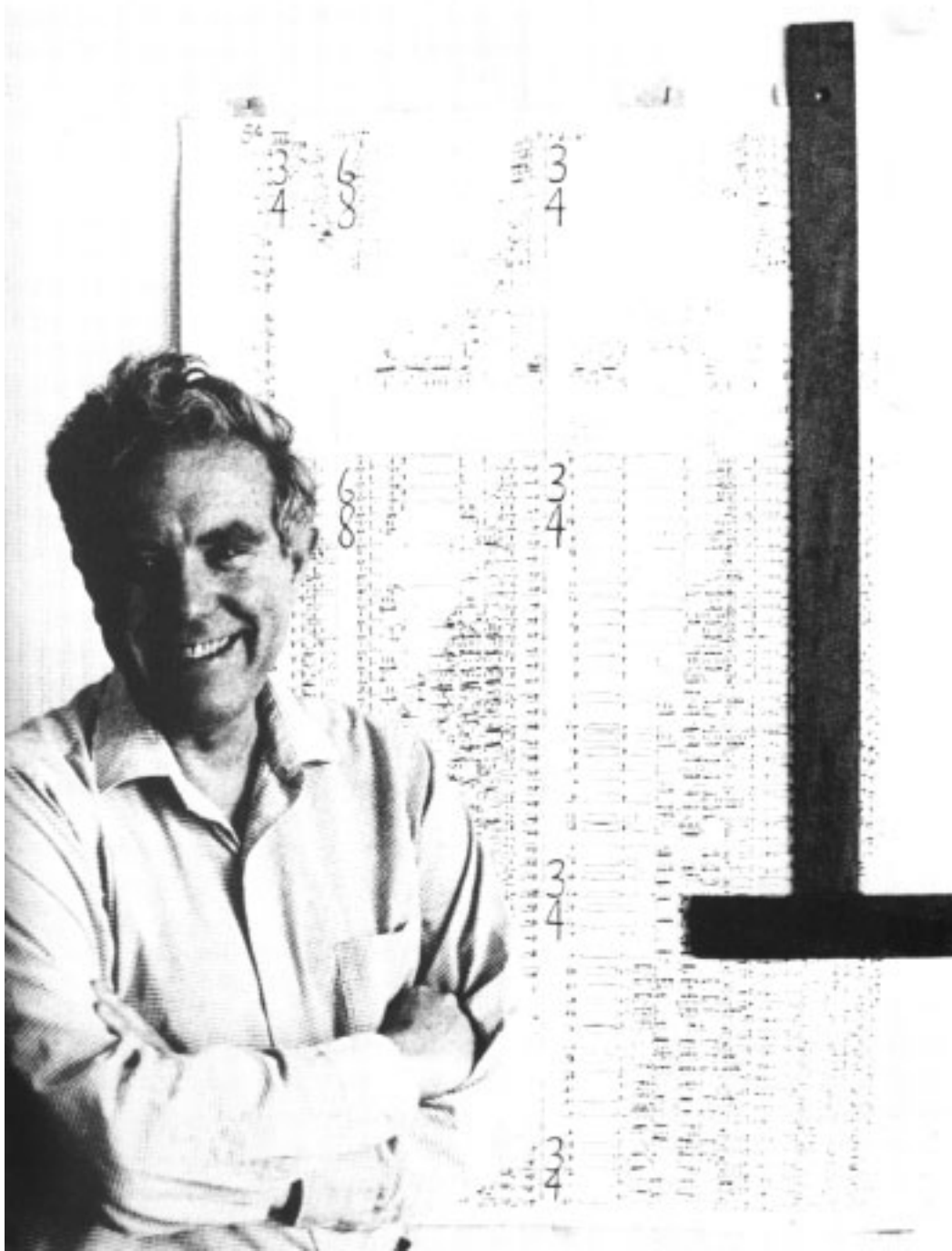
<sup>478</sup> ADORNO, *Ästhetische Theorie* (Anm. 376), S. 64.

<sup>479</sup> Vgl. oben, S. 119.

<sup>480</sup> Vgl. dazu auch KOEGLER 1959 (Anm. 449), S. 258: "Die strenge geistige Zucht, der sich Carter bedingungslos unterwirft [...], ist zweifellos die Frucht seiner glänzenden humanistischen Ausbildung [...]."

<sup>481</sup> Vgl. FW (Anm. 36), S. 63.

<sup>482</sup> Eric SALZMAN, *Unity in Variety. Elliott Carter Talks About His Aims In Writing Another String Quartet*. In: *The New York Times* So, 20.03.1960.



Bsp. 17: Carter vor der Partitur seines *Piano Concerto*<sup>483</sup>

Das Assoziationsfeld, das mit den Begriffen 'Seriosität', 'Strenge', 'Logik' und 'Komplexität' aufgebaut wird, würde man vielleicht nicht gerade spontan um den Ausdruck "emotionale Kräfte"<sup>484</sup> erweitern, doch diese Spannung zwischen einem Szenario präziser intellektueller Konstruktion und einer Ebene der eher unkontrollierten ("entbundenen" (S. 258)) 'Emotionen' gehört als weiteres Element zum Diskurs 'Avantgarde-Publikum', in dem manchmal geradezu mit der Widersprüchlichkeit dieser Sphären kokettiert wird. Man kann sogar beobachten, dass sich ausschließende Argumente manchmal auch in Bezug auf andere Diskurselemente wie ein Stilmittel eingesetzt werden.<sup>485</sup>

<sup>483</sup> Aus: SCHIFF, *The Music of Elliott Carter* 1985 (Anm. 28), plate I, nach S. 160.

<sup>484</sup> KOEGLER 1959 (Anm. 449), S. 258.

<sup>485</sup> Vgl. zur Strategie der 'strukturellen Paradoxie', unten, S. 148.

Großen Raum widmet Koegler in seinem Artikel der Person 'Elliott Carter'; für Koegler zählen jedoch nicht nur und eher nebenbei Lebensdaten und sozusagen 'Erfolgsmeldungen' wie Preisverleihungen und dergleichen. Er betont in besonderem Maß die humanistische Ausbildung Carters, die zusammen mit der Erwähnung des Namens 'George Balanchine' die Koordinaten einer Traditionslinie bilden, in deren Fluchtpunkt für Koegler auch die Musik Elliott Carters steht. Relationen zu 'Traditionen' herzustellen, spielt ebenso wie im Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' auch im 'Avantgarde-Publikum' eine große Rolle. Unterschiede kann man in der Art der Anknüpfungspunkte beobachten: waren es im 'normalen Konzertpublikum' die Namen 'Beethoven', 'Chopin' und 'Liszt', so lauten die Koordinaten jetzt etwa 'griechische Antike'<sup>486</sup> oder 'Coleridge'<sup>487</sup>, vielleicht "Rimbaud", wie Adorno den Anfangspunkt 'avantgardistischer' Kunst bestimmt<sup>488</sup> oder "Rimbaud" und "Blake", wie im Motto zum Kapitel B.

Wieder konstituieren ausschließlich europäische Namen und Traditionen ein weites Diskursfeld, mit dem der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' nur eine kleine Teilmenge bildet. Elliott Carter z. B. grenzt sich in dem Gespräch, das wir 1995 führten, sogar deutlich von Theodor W. Adorno als Person und hinsichtlich seines Sprachstils ab.<sup>489</sup> Eine skeptische Distanzierung gegenüber Adornos Theorien kann man auch aus einem Brief Carters an Paul Fromm, einen wichtigen Mäzen amerikanischer neuer Musik, aus dem Jahr 1964 lesen. Carter schreibt aus Berlin mit Bezug auf einen Artikel von E. E. Lowinsky über das 'musikalische Genie' in *The Musical Quarterly*:

"One would like to know what such a learned and imaginative and cultivated man as Professor Lowinsky thought the 'historical necessity' was that 'lies behind the new experiments.' and why these particular experiments and not others. I would like to see him come to grips with [=auseinandersetzen mit] im Sinne eines aktiven Angriffs] the thinking of Adorno [sic] on these matters — it would be performing a great service to us all."<sup>490</sup>

Doch die Distanzierung Elliott Carters von dem Flaggschiff des europäischen 'Avantgarde-Diskurses', Theodor W. Adorno, wird häufig konterkariert durch andere Aussagen im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters'. In diesem Fall hat die Autorität des Komponisten nicht die Regel bestimmt, nach der diskursive Zuordnungen getroffen werden. Elliott Carter und seine Musik werden häufig ausdrücklich vor dem Hintergrund einer europäischen Avantgarde-Tradition gesehen (auch in dieser Arbeit) und bewertet, nicht nur bei der Beschreibung von Carters Lebenslauf, sondern vor allem im Hinblick auf seine historische Einordnung. Paul Griffiths — um einen Vertreter der europäischen Perspektive zu nennen — handelt Carter in seinen Büchern ab unter "Other 12-Note Composers in America"<sup>491</sup> bzw. "America 2: Classic Modernism. Schoenberg — Carter — Babbitt"<sup>492</sup>, der Amerikaner Nicholas Tawa geht in seiner Monographie über "American Art Composers, Their Music, and the American Scene, 1950-1985" auf Carters Musik unter der Überschrift "Music with Affinities to Serialism" ein<sup>493</sup>. Der Engländer Arnold Whittall unterscheidet in seinem Buch 'Music Since the First World War' sogar zwi-

<sup>486</sup> Vgl. z. B. Koeglers ausführliche Besprechung von *Minotaur* und seine sehr häufigen Verweise auf die gemeinsame abendländische Geschichte sowie die humanistische Bildung Carters (KOEGLER 1959 (Anm. 449), passim).

<sup>487</sup> FW (Anm. 36), S. 101; vgl. das Zitat daraus, oben, S. 142.

<sup>488</sup> "Von Beginn an war ästhetische Abstraktion, bei Baudelaire noch rudimentär und allegorisch als Reaktion auf die abstrakt gewordene Welt, eher ein Bilderverbot. Es gilt dem, was schließlich die Provinzialen unterm Namen der Aussage sich herüberzuretten hofften, der Erscheinung als einem Sinnhaften: Solche Sprödigkeit ist, von Rimbaud bis zur gegenwärtigen avantgardistischen Kunst, äußerst bestimmt." (ADORNO, Ästhetische Theorie (Anm. 199), S. 40).

<sup>489</sup> Interview mit Elliott Carter, Anhang 1, S. 226, Zeile 5-18.

<sup>490</sup> Brief vom 9.11.1964 aus Berlin an Paul Fromm. In: Korrespondenz 'Elliott Carter/ Paul Fromm', SEC.

<sup>491</sup> Paul GRIFFITHS, *Modern Music. The avant garde since 1945*. London 1981.

<sup>492</sup> GRIFFITHS, *Modern Music 1995* (Anm. 22).

<sup>493</sup> TAWA, *American Art Composers, Their Music, and the American Scene* (Anm. 253).

schen 'avantgardistischen' und 'experimentellen' Komponisten. Zur Gruppe der letzteren zählt er Erik Satie, John Cage, Edgar Varèse, Henry Cowell, Charles Ives, Harry Partch, LaMonte Young, Terry Riley, Steve Reich und Phil Glass; seinen Avantgarde-Begriff, in den er Elliott Carter als "Individualisten" miteinbezieht, formuliert er 1977 folgendermaßen:

"[...] 'avant-garde' composers are those who continue to build on the traditional foundations of European music, however remote their actual techniques may be from those of the best-known classical and romantic representatives of that tradition [...]." <sup>494</sup>

Wiederum bleibt festzuhalten, dass die Spannung zwischen Begriffen wie 'Avantgarde' und 'Tradition' im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' offensichtlich leicht ausgehalten wird. Auch ein weiteres Diskurselement, nämlich: 'Originalität' — das zum Beispiel von Richard Franko Goldman in Form der Wendung "original, responsible, serious and adult" 1951 in seiner bereits vielzitierten Rezension der *Sonata for Cello and Piano* im Hinblick auf den Komponisten Elliott Carter zusammengruppiert wurde <sup>495</sup> — steht dem nicht entgegen. <sup>496</sup> Typisch auch eine Wortverbindung, wie sie Howard Taubman in seiner Uraufführungsrezension des *String Quartet No. 2* 1960 verwendet:

"The section marked Andante Espresso [...] is music of rare originality and beauty [...]." <sup>497</sup>

'Tradition und Originalität', 'Tradition und Innovation' — in den zahlreichen Aussagen zu diesen Themen wird, wie bereits oben angedeutet <sup>498</sup>, eine Art struktureller Paradoxie besonders deutlich, da sich diese beiden Diskurselemente je nach Perspektive latent widersprechen und daher ständiger Bedarf besteht, das Verhältnis zwischen ihnen im allgemeinen oder hinsichtlich der Musik eines einzelnen Komponisten zu klären. So im Kontext eines Konzertes mit Musik von "Avantgardisten", in dem 'S. M.', Rezensent für den *Berliner Tagesspiegel*, in der Besprechung eines Konzertes des Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine unter der Leitung von Bruno Maderna 1964 Elliott Carters Doppelkonzert mit einem Paradox beschreibt:

"Elliot [sic] Carters Doppelkonzert für Cembalo und Klavier (die Solisten waren Mariolina de Robertis und Frédéric Rzewski) schließlich überzeugte als lebendige, ungebrochene und dabei ganz moderne Musik, kontrollierbar und eigenartig zugleich." <sup>499</sup>

"Ungebrochen" und trotzdem "modern", 'durchdacht' und 'individuell-spontan', alles das ist mit den Grundthemen 'Originalität' und 'Innovation' verträglich. Die Toleranz der 'Insider' scheint unerschütterlich, während Diskursteilnehmer, die sich dezidiert absetzen wollen, es fast schwer haben, gute Gründe dafür zu finden. In einer allgemeinen Einleitung zu einer Rezension über ein Konzert mit Werken von Ralph Shapey, Kenneth Gaburo und mit dem Doppelkonzert von Carter versucht z. B. Peggy Constantine 1967 mit leicht ironischem Unterton klare Grenzen zu ziehen:

"One quest of some present-day composers is to create new sounds. Melody, harmony, pitch, consistent rhythm and recognizable form — those old standbys of music — may go out the window, but that does not matter. [...] What matters about the sound innovators is whether they actually provide, through instruments, voices, electronic equipment or a combination, a sound that stirs [anregen] the imagination and piques [kränken] the curiosity." <sup>500</sup>

<sup>494</sup> WHITTALL, Music Since the First World War (Anm. 131), S. 195.

<sup>495</sup> GOLDMAN 1951 (Anm. 32), S. 83.

<sup>496</sup> Vgl. als Beispiele auch: STEINBERG 1961 (Anm. 308), S. 35 ff.; [Ohne Autor], American Concerto Given First U.K. Performance. In: *The Times* 27.04.1962.

<sup>497</sup> TAUBMAN 1960 (Anm. 408).

<sup>498</sup> Vgl. auch den Nexus 'Bruch' und 'Reife', oben, S. 109.

<sup>499</sup> S. M. 1964 (Anm. 43).

<sup>500</sup> CONSTANTINE 1967 (Anm. 270).

Doch die Argumentation mit 'Tradition' scheint nicht mehr zu greifen und muss ergänzt werden etwa um ein Attribut wie 'Wiedererkennbarkeit' — eine Strategie, die auf eines der wenigen Diskurselemente weist, das im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' auf der ästhetischen Ebene die Funktion eines Gegenbegriffs übernehmen kann: die Rede von 'Wiederholung'.

### **Historisch-kultureller Nexus: Die Diskurselemente 'Komplexität' und 'Repetition'**

Das Begriffspaar, um das es im folgenden gehen wird, kann man nicht als gängigen Gegensatz bezeichnen. 'Komplexität' wurde bereits in Polarität zu 'Durchschaubarkeit' beschrieben<sup>501</sup>, 'Wiederholung' würde vielleicht als andere Seite von 'Originalität' und 'Innovation' gelten. Unter dem Stichwort 'Wiederholung' finden sich in Musiklexika die Beschreibung musikalisch-technischer Abläufe, während 'Komplexität' dort als Schlagwort nicht vorhanden ist und wahrscheinlich meist als einer ganz anderen Ebene, nämlich: der Ideen und Konzepte angehörig verstanden wird. Dennoch tendieren die Assoziationen zu diesen beiden Begriffen in gegensätzliche Richtungen: den einen Begriff ordnet man spontan dem weiten Feld des 'Einfachen' zu, den anderen unter den Oberbegriff 'schwierig'. Dabei bleiben zunächst die Differenzierungen unbeachtet, die vor allem der Begriff 'Komplexität' seit Beginn der Diskussionen um *New Complexity*<sup>502</sup> Ende der achtziger Jahre erfahren hat<sup>503</sup>. Ebenso scheint nebensächlich zu sein, dass Zeit eine Grundbedingung für Wiederholung ist<sup>504</sup> und dass im Zeitalter der Reproduzierbarkeit Wiederholung eine neue Dimension bekommen hat.

Welche Ausprägung die Elemente 'Komplexität' und 'Repetition' im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' erfahren haben, in welcher Relation sie zueinander stehen und welche Funktion sie innerhalb der Subdiskurse einnehmen, soll im folgenden näher untersucht werden.

\*

Das Diskurselement 'Komplexität' in der typischen Kombination mit einer Variante des Elements 'Anstrengung bzw. Herausforderung für den Hörer' gehört explizit zum Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' spätestens seit Mitte der fünfziger Jahre, als William Glock der 'Metrischen Modulation' Carters einen eigenen Artikel widmete:

"Especially in the *String Quartet*, [Carter] asks the listener to 'stand up and use his ears like a man' (as Charles Ives once said (or shouted) *à propos* the music of Carl Ruggles); and this is invigorating [erfrischend, stimulierend], because even on the first difficult acquaintance we are aware that the *Quartet* is communicating something of value. The outward signs of quality are the same as usual: the textures

---

<sup>501</sup> Vgl. oben, S. 140.

<sup>502</sup> Richard TOOP, Four Facets of the ›New Complexity‹. In: *Contact* (1988) 32, S. 4-50; vgl. auch DERS., Mehr Überzeugung als Theorie — Über Komplexität in der neuen Musik. In: *MusikTexte* (1990) 35, S. 6-12; in diesem Themenheft sind auch weitere Aufsätze zu 'Komplexität' zu finden; vgl. zur Diskussion der 'New Complexity' desweiteren: Jan HEMMING, Das dritte Streichquartett von Brian Ferneyhough: Voraussetzungslosigkeit oder Geschichtsbezug? Magisterarbeit, Typoskript, Berlin, Technische Univ., FB I, Inst. f. Kommunikationswiss., Fachgeb. Musikwiss. 1995 (<http://www1.uni-bremen.de/musik/>). mit freundlicher Genehmigung d. Autors; darin vor allem die Seiten 29-39.

<sup>503</sup> Vgl. die Unterscheidungen, die Ulrich MOSCH vornimmt (DERS., Musikalische Komplexität. In: Darmstädter Beiträge XX Mainz 1994, S. 120-129).

<sup>504</sup> Darauf weist ausführlich Victor ZUCKERKANDL (DERS., *Sound and Symbol. Music and the External World*. New York 1956, S. 212-223).

and outlines are so memorable that they give us a kind of direct assurance that the complexity of the argument is worth every attempt we can make to master it."<sup>505</sup>

Auch die Ableitung aus und die Vermischung mit dem Wortfeld 'schwierig' sowie die argumentative Analogisierung mit Begriffen aus dem Bereich 'Struktur' (hier: "textures and outlines") zählen bis heute zu den charakteristischen Wendungen im Umfeld von 'Komplexität', wie auch Mosch beobachtet hat<sup>506</sup>. Dazu nur zwei Beispiele quer durch die Jahrzehnte von 1965 und 1974, denen nahezu unzählige andere an die Seite gestellt werden könnten<sup>507</sup>:

"The general effect of the work is fascinating, kaleidoscopic, but desperately complicated. [...] And yet, for all its complexity and hideous difficulties for the performers, it impresses one as having been composed by one who is a friend to the player and listener alike."<sup>508</sup>

"Like most of Carter's recent music, the Concerto for Orchestra is immensely striking, but also very complex, demanding, and difficult."<sup>509</sup>

Eine weitere Äußerung von 1991 lenkt den Blick auf ein Moment, das den bisher zitierten ebenfalls gemeinsam ist: die Hervorhebung der Zuhörerperspektive in Bezug auf die 'Komplexität' der Musik. In seiner bereits mehrfach zitierten Rezension von *Penthode* leitet Richard Brooks zunächst mit einer den oberen sehr ähnlichen Aussage zu einer Notenanalyse über:

"The uncompromising complexity of this music demands much from the listener, but great rewards in listening pleasure await those who make the effort."<sup>510</sup>

Der Analyse schließt sich die folgende Bewertung an:

"Carter's line is much too complex to be able to memorize and gets completely lost in the thick ensemble texture. For such a device to succeed in aural terms it has to be a lot simpler or an already familiar 'tune' [...]"<sup>511</sup>

Die Beschreibung von Musik als 'komplex' steht zwar offensichtlich in Zusammenhang mit dem, was zu hören ist, doch das Feststellen der 'Komplexität' von Musik bedeutet eine qualitative Abwertung innerhalb eines Diskurses, in dem 'Durchhörbarkeit' und 'Einfachheit' zu den ästhetischen Kriterien zählen, d. h. also innerhalb des Subdiskurses 'normales Konzertpublikum'. Doch auch hier tritt hier der Zuhörer in das Zentrum der Überlegungen: die von ihm geforderte 'Anstrengung' korrespondiert mit der 'verantwortungsvollen', 'ernsten' Arbeit, die der Komponist auf sich genommen hat. 'Komplexität' weist auf eine beidseitig zu leistende 'intellektuelle' Aufgabe im Umgang mit Musik — eine für die Grenzziehungen im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' konstitutive Regel.

Der Zuhörer ist in diesem Verhältnis derjenige, dessen Aufmerksamkeit, Erinnerungsfähigkeit und Geduld auf die Probe gestellt werden — eine Probe, die — folgt man der Einschät-

<sup>505</sup> GLOCK 1955 (Anm. 336), S. 47; vgl. auch GOLDMAN 1951 (Anm. 32), S. 83: "[Carter] has had the reputation of being an intellectual composer with a gift for calculated complexity [...]."

<sup>506</sup> MOSCH 1994 (Anm. 503), S. 122 f.

<sup>507</sup> Richard Franko GOLDMAN, Current Chronicle New York. In: *The Musical Quarterly* 46 (7/1960) 3, S. 361-364, S. 363; TAUBMAN 1960 (Anm. 497); Arthur GOLDBERG, For Composer Carter the words sing, too. In: *Los Angeles Times* 11.03.1962; Donald MITCHELL, Rich vitability of complex concerto. In: *The Daily Telegraph* 27.04.1962.

<sup>508</sup> David FULLER, [Rezension über *Double Concerto for Cembalo and Piano With Two Chamber Orchestras*]. In: *Music Library Association Notes* 22 (Fall 1965) 1, S. 819 f.

<sup>509</sup> SHAW-TAYLOR 1974 (Anm. 446), S. 104.

<sup>510</sup> BROOKS 1991 (Anm. 249), S. 684; vgl. auch FRANK 1986 (Anm. 408), S. 410.

<sup>511</sup> BROOKS 1991 (Anm. 249), S. 685.

zung der Verfasser obenzitierter Äußerungen — nur wenige bestehen, da die Maßlatte sehr hoch liegt. Bayan Northcott meint sogar, "this music demands not intermittent [zeitweise] listening but study, as none since late Schoenberg and Stravinsky"<sup>512</sup>. Das bedeutet einerseits, man geht implizit davon aus, dass der Kreis der Diskursteilnehmer im Verhältnis zum Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' kleiner ist<sup>513</sup>. Andererseits wertet 'der erschwerte Zugang' — wenn er denn 'überwunden' wird — die Musik und diejenigen, die sich mit dieser beschäftigt haben, automatisch auf. Die Auseinandersetzung mit Musik, die als 'komplex' bezeichnet wird, vermittelt also nicht nur die für das "Hochkulturschema" typische intellektuelle Befriedigung durch Kontrollgewinn "im Machtgefühl des Wissens, Könnens, Verstehens", wie es Gerhard Schulze im Pendant zum bereits zitierten Passus zu "Einfachheit"<sup>514</sup> in *Die Erlebnisgesellschaft* formuliert<sup>515</sup>, sondern an 'Komplexität' scheiden sich klar und deutlich die Geister. Die Regel könnte lauten: 'Komplexität feststellen, kann jeder; doch nur, wer das Opfer der Anstrengung bringt, wer der Herausforderung hochgradiger "kognitiver Differenzierung" (S. 339) gewachsen ist, kann — sich von den Vielen unterscheidend — Teil eines *inner circles* im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' werden, kann also am Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' teilnehmen.'

Die typische Kombination des Elements 'Komplexität' mit 'Herausforderung für den Zuhörer' bürdet dem letzteren trotz aller Versicherung, die Musik "was not only 'difficult' to listen to and to play, but also to write"<sup>516</sup>, einen großen Teil der Verantwortung für den Erfolg der Kommunikation auf. Diese stark distinguierende Regel im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' mag manchmal auch Aggressionen hervorrufen; jedenfalls gehören zum Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' auch kritische Äußerungen, die viel Lärm um nichts unterstellen:

"[Carter] uses the greatest complexity of formal means to arrive at relatively simple effects."<sup>517</sup>

"It is with humility that I permit myself to wonder if similar artistic results could not have been achieved with a *little* bit less complexity."<sup>518</sup>

Als typisch für den Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' kann man auch die verschiedenen Empfehlungen von Verstehensstrategien quasi 'trotz Komplexität' bezeichnen: Peter Heyworth verweist z. B. darauf, dass auch alte Meister 'komplexe' Werke komponiert hätten und nennt etwa Beethovens späte Streichquartette.<sup>519</sup> Robert Moevs hält wie Bayan Northcott<sup>520</sup> eine "closer study" für notwendig und empfiehlt den Kauf der Noten<sup>521</sup>. Die ausführliche Beschreibung der Musik als 'komplex' steht zudem regelmäßig im Zusammenhang mit dem Pattern 'Diese Musik muss öfter gehört werden'<sup>522</sup>. Als Varianten dieser Strategie kann man Kurt Stones Klage

<sup>512</sup> Bayan NORTHCOTT, Elliott Carter — Continuity and Coherence. In: *Music and Musicians* 20 (1972) 12, S. 28-36, S. 36.

<sup>513</sup> Vgl. auch Theodor W. ADORNO, Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt/M. 1992 [1962], S. 18 f.: "Die zunehmende Kompliziertheit der Kompositionen wird jedoch wohl den Kreis der voll Zuständigen, jedenfalls relativ auf die wachsende Zahl der überhaupt Musik Hörenden, verkleinert haben."

<sup>514</sup> Vgl. oben, S. 31.

<sup>515</sup> SCHULZE, *Erlebnisgesellschaft* (Anm. 58), S. 339-341, S. 340.

<sup>516</sup> SALZMAN 1960 (Anm. 482).

<sup>517</sup> Richard DYER, Carter song-cycle performed. In: *The Boston Globe* 11.05.1977, S. 53.

<sup>518</sup> FULLER 1965 (Anm. 508), S. 820.

<sup>519</sup> HEYWORTH 1976 (Anm. 364).

<sup>520</sup> NORTHCOTT 1972 (Anm. 512), S. 36.

<sup>521</sup> Robert MOEVS, Record review. In: *The Musical Quarterly* 61 (1/1975) 1, S. 157-168, S. 165.

<sup>522</sup> MITCHELL 1962 (Anm. 509);  
HEYWORTH 1987 (Anm. 269);  
STONE 1969 (Anm. 158), S. 566.

von 1969 über die geringe Zahl der Aufführungen von Carters Musik verstehen<sup>523</sup>, der von Rudolf Hohlweg beschriebene Griff zur CD-Aufnahme<sup>524</sup> oder Briners Hinweis auf die "›Ungerechtigkeit‹", dass die Musiker während der Proben die Gelegenheit haben, ein Stück viel öfter zu hören als die Hörer am Konzertabend<sup>525</sup>. Man könnte die Strategien zur Bewältigung von 'Komplexität' unter der Überschrift 'Wiederholung' zusammenfassen.

"One may doubt if this year's whole Promenade season contains a work of which is more difficult to grasp [begreifen] even the outline at a single hearing than Elliott Carter's Double Concerto. [...] Carter's mature compositions have been [...] ever more complex in their procedures of organic growth. [...] If this unceasing [unaufhörlich] flow imposes [auferlegen] so great a strain [Belastung] upon both performer and listener, it is because the tireless [unermüdlich] transformations preclude [ausschließen] actual repetition and this means the point of no return is at the very beginning. [...] But this music's intellectual density is such that if he is to have an honest chance, a listener needs the frequent repetitions which only a gramophone recording allows."<sup>526</sup>

Die hier vorgenommene Relation der beiden Diskurselemente fällt zu Lasten der 'Komplexität' aus; 'Wiederholung' soll Musikern und Hörern 'Entspannung' bieten, ist aber ausschließlich in erneuten Aufführungen oder beim Anhören von Musikaufnahmen gegeben. Dies weist auf ein besonders typisches Element im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters', das trivial klingt, aber nicht gerade triviale Konsequenzen zeitigt: in der Musik existieren so gut wie nicht, was man konventionellerweise als 'Wiederholungen' bezeichnet, also 'wörtliche' oder sequenzierte wiedererkennbare Wiederholungen von Tonfolgen oder Phrasen, erkennbare Wiederholungen von Formabschnitten oder Rekurse auf bereits verwendetes Tonmaterial; man wird sich auch schwer tun bei der Suche nach musikalischen Varianten, die sich auf eine Grundform zurückführen oder die gar diese erkennen ließen. — Es gibt einige wenige Ausnahmen: in *Piano Sonata* und anderen früheren Arbeiten sowie in Carters Vokalkompositionen. In *View of the Capitol from the Library of Congress* aus *A Mirror On Which To Dwell*<sup>527</sup> kommen sogar ungewöhnlich viele Wiederholungen vor: Der Text dort zeichnet eine etwas unwirkliche Szene, in der eine Airforce-Band — von ferne beobachtet — spielt, ohne dass man zunächst etwas hören kann; mit vagen politischen Anspielungen gespielt werden die Assoziationsfelder 'Kultur', 'Natur' und 'Politik' miteinander verschränkt. Die Besetzung formiert sich im *Alla Marcia*-Teil zu einer *marching band*-artigen Formation mit vielen repetitiven Elementen; in der Singstimme finden sich ebenfalls dort die auffälligsten Wiederholungen — disproportionierte Verteilungen von sehr kleinen und sehr großen Intervallen — zum Text "On the East steps the Air Force Band in uniforms of Air Force blue is playing [...]"<sup>528</sup>.

<sup>523</sup> STONE 1969 (Anm. 158), S. 559.

<sup>524</sup> HOHLWEG 1995 (Anm. 431).

<sup>525</sup> BRINER 1988 (Anm. 423).

<sup>526</sup> HARRISON 1970 (Anm. 157).

<sup>527</sup> Elliott CARTER, *A Mirror On Which To Dwell*. Six Poems of Elisabeth Bishop for Soprano and Chamber Orchestra (1975/76). New York 1977.

<sup>528</sup> *Ib.*, S. 70-71; vgl. auch die ausführliche Analyse von *A Mirror On Which To Dwell* in: VAN DYCK 1992 (Anm. 20), S. 62-103.



71

5. View of the Capitol

26 Sop. Bend in u - ni - forms of Air Force blue is play - ing hard -

Picc.

Ob.

E♭ Cl.

Perc. Snare Drum Bass Drum

Piano quasi da lontano (pp) (dry) una corda

27

28 Vin. p

Via. p

Vcl. arco p

Cb. p

70

5. View of the Capitol

*mp*  $\frac{4}{4}$   $\text{♩} = 72$  **Alla marcia**

On the East... steps... the Air Force

*quasi da lontano* *pp*  $\frac{4}{4}$   $\text{♩} = 72$  **Alla marcia**

23 Sop. On the East... steps... the Air Force

Picc. *quasi da lontano* *pp*

Ob. *quasi da lontano* *pp*

E♭ Cl. *quasi da lontano* *pp*

Perc. Snare Drum muffed (coperto) *mf*

Piano *mp*  $\frac{4}{4}$   $\text{♩} = 72$  *mf pp* sub. depress silently *ritaise pedali slowly*

24

25

26

27 Vin. con sord. *pp*

Via. *pp*

Vcl. con sord. *pp*

Cb. *quasi da lontano* piz. *pp*

Bsp. 18: A Mirror On Which To Dwell, 5. View of the Capitol from the Library of Congress, Alla marcia, Takt 23 bis 27

In *A View* wird eine semantische Nähe zwischen 'Militär' und 'Wiederholung' konstruiert, d. h. repetitive musikalische Elemente fungieren nicht als Hörhilfen, formale Orientierungspunkte, Leitmotive, Reprisen o. ä. 'Wiederholung' erinnert nicht angenehm an bereits als 'schön' wahrgenommene musikalische Abschnitte, noch verschafft sie hier das kognitive Vergnügen des Wiedererkennens. Im Gegenteil wird 'Wiederholung' mit unangenehmen Assoziationen behaftet dem Hörer wenig schmackhaft gemacht.

Diese Relationierung der beiden Elemente im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' ist abgeleitet von einem Standpunkt Elliott Carters und kann sehr gut in einem Ausschnitt aus einem Interview von Leighton Kerner mit Elliott Carter beobachtet werden:

"Q[uestion]: *Many people who have had difficulty with listening to some of your music have chafed [wundscheuern] at its rhythmic complexities more than anything else. What's your reaction?*

A[nswer]: Music of the 20<sup>th</sup> century has only scratched the surface of rhythm.

Q: *Is that why Aaron Copland remarked, when you showed him your *Holiday Overture* (1945), certainly one of the least formidable of your orchestral pieces, that it was 'another of those complicated Carter scores'?*

A: I don't think Aaron was all that serious when he said it. Yet, even in the *Holiday Overture*, the downbeats for some things and for others are not the same. Some instruments are completely out of synchronization with others. This whole approach was to make the music more alive and fresh, and more evocative of [erinnernd an] the surges [Wellen, Wallungen] of the times than it would have been with incessant [unaufhörlich, ununterbrochen] repetition. Anyone who has lived in the time of Hitler, Mussolini, and Stalin must have seen what the constant, brutal repetition of simple things has done to people's minds.

The whole idea of modern music is motion — not static blocks repeated, but different rates of speed."<sup>529</sup>

Während Elliott Carter an anderen Stellen eher das Langweilige und Uninteressante repetitiver Musik herausstellt<sup>530</sup> oder betont, dass diese Art zu Komponieren ja schon in den späten zwanziger Jahren z. B. von George Antheil genutzt wurde und im Prinzip auf Satie zurückgeht, also nichts Neues darstelle<sup>531</sup>, spricht er sich hier in sehr heftiger Form und grundsätzlich gegen das Prinzip 'Wiederholung' aus. Es beinhaltet für ihn eine nicht zu verantwortende Reduktion der 'individuellen Vielfalt' und weckt offensichtlich Assoziationen an Gleichschaltung, Gleichschritt, an Diktatur und ist also auch weltanschaulich und politisch besetzt. Die Vermeidung von 'Wiederholung' versucht Carter einerseits auf der Ebene der Kompositionskonzepte zu realisieren<sup>532</sup>, andererseits legimiert dieses Prinzip für ihn zumindest partiell seinen häufig als 'komplex' bezeichneten Kompositionsstil.

Eine ähnlich tendenziell politisch-ideologisch begründete Ablehnung, die einige Öffentlichkeit fand, brachten meines Wissens nur Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* vor:

"Die Lehre der Gleichheit von Aktion und Reaktion behauptete die Macht der Wiederholung übers Dasein, lange nachdem die Menschen der Illusion sich entäußert hatten, durch Wiederholung mit dem wiederholten Dasein sich zu identifizieren und so seiner Macht sich zu entziehen."<sup>533</sup>

Deutlicher wird die Stoßrichtung der Abgrenzung im Kapitel 'Kulturindustrie':

<sup>529</sup> KERNER 1980 (Anm. 38), S. 40.

<sup>530</sup> SZERSNOVICZ, Interview 1988 (Anm. 245), S. 94; vgl. auch Elliott CARTER, *The Case of Mr. Ives*, 1939, Wec (Anm. 36), S. 48-54, S. 48.

<sup>531</sup> ER (Anm. 36), S. 93; vgl. auch Elliott CARTER, *Coolidge Crusade*; WPA; *New York Season*, 1938, 1938, Wec (Anm. 36), S. 39-43, S. 42.

<sup>532</sup> JOHNSTON u. a. 1985 (Anm. 340), S. 27.

<sup>533</sup> Max HORKHEIMER/ Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M. 1990 [1944], S. 18.

"Neu aber ist, daß die unversöhnlichen Elemente der Kultur, Kunst und Zerstreuung durch ihre Unterstellung unter den Zweck auf eine einzige falsche Formel gebracht werden: die Totalität der Kulturindustrie. Sie besteht in Wiederholung."<sup>534</sup>

Die grundsätzliche explizite Ablehnung von 'Wiederholung' ist besonders unter europäischen Künstlern nichts ungewöhnliches; berühmt ist der Ausspruch, "›Jede Wiederholung ist schon eine Lüge.‹"<sup>535</sup>, von Gustav Mahler, der von seinem Publikum ebenfalls große Geduld erwartete und vehement jede Musikanalyse für überflüssig hielt mit der Begründung:

"Dem Hörer kann niemand helfen. Nur er selbst kann sich helfen, indem er nochmals und nochmals hört — und nochmals und nochmals studiert. Nur er selbst!"<sup>536</sup>

Bekannt ist auch die Haltung Arnold Schönbergs, der sogar die Regel formulierte, dass die Töne der 'Reihe' nicht wiederholt werden dürften, bevor nicht alle einmal gespielt waren, und dass die Wiederholung von Phrasen- oder Reihenteilen zu vermeiden sei.<sup>537</sup> Sein Kunstbegriff basiert geradezu auf der Definition "Kunst heißt Neue Kunst."<sup>538</sup>, bezogen auf Musik bedeutet das laut Schönberg, Musik muss "etwas ausdrücken, was bisher noch nicht in der Musik ausgedrückt worden ist" (ib.); nur das sei "in der höheren Kunst [...] darstellenswert, was nie zuvor dargestellt worden ist". Das Zentrum dieser Ästhetik bildet also das Unwiederholte, Ungehörte, 'Neue', das sich mit Vehemenz und Selbstsicherheit gegen das 'Alte' absetzt.

In diesen Diskursbeiträgen Carters, Adornos, Mahlers und Schönbergs werden Grundüberzeugungen mit einer Haltung vertreten, die signalisiert, dass über diese Inhalte nicht zu diskutieren ist. Die Verankerung dieser Auffassungen in den persönlichen Lebenserfahrungen und ihre Projektion auf allgemeine ästhetische Ansichten und Maßgaben für kreative Prozesse sind untrennbar zum Prinzip grundsätzlicher Skepsis gegenüber 'Wiederholung' verwoben und werden als solche manifestiert. Im Rahmen des Diskurses dient diese harte Abgrenzung der Handlungslegitimation gegenüber einem kleinen Kreis von Gleichgesinnten; andere mögliche Zuhörer, die sich auf konventionelle Hörgewohnheiten berufen, werden nicht nur außer Acht gelassen, sondern durch die politisch-ethische Argumentation geradezu moralisch disqualifiziert. Dasselbe gilt für Künstlerkollegen, die sich dem Prinzip 'Wiederholung' nicht verschließen oder es sich sogar zu eigen machen:

<p>"Il n'y a rien de plus ennuyeux au monde que les pseudo-opéras répétitifs, qui sont tant à la mode aux Etats-Unis, C'est une régression, d'un primitivisme affligeant."<sup>539</sup></p>	<p>Es gibt nichts Langweiligeres als diese repetitiven Pseudo-Opern, die sehr in Mode sind in den Vereinigten Staaten. Das ist ein Rückschritt, der herrührt von einem schmerzlichen Primitivismus.</p>
--	---

"Much of the music of the twentieth century has disturbed me because it's trying to avoid just this flexibility, developing a primitive, almost hypnotic effect which I find very dangerous having lived through the time of Hitler."<sup>540</sup>

Die kompromisslose Ausgrenzung mit stark diskurslimitierender Funktion bildet zwar 'nur' ein weiteres diskursives Element im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum', das ob seiner Radikalität

<sup>534</sup> Ib., S. 144.

<sup>535</sup> zitiert nach: Herbert KILLIAN, Gustav Mahler in den Erinnerungen von Nathalie Bauer-Lechner. Hamburg 1984, S. 158.

<sup>536</sup> Undatierter Brief von Gustav Mahler an Richard Batka. Zitiert nach: Hermann DANUSER, Gustav Mahler und seine Zeit. Laaber 1991, S. 47.

<sup>537</sup> SCHÖNBERG, Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen (Anm. 282).

<sup>538</sup> SCHÖNBERG, Stil und Gedanke (Anm. 282), S. 26.

<sup>539</sup> Elliott Carter im Gespräch mit Patrick Szersnovicz (DERS., Interview 1988 (Anm. 245), S. 94).

<sup>540</sup> Andrew PORTER zitiert hier Elliott Carter (Andrew PORTER, Riches in Little Room. In: *The New Yorker* ???.06.1984, S. 62).

nur eingeschränkte Autorität besitzt. Ohne Frage hat es für das Subjekt Elliott Carter (im diskurstheoretischen Sinn) jedoch existenzielle Bedeutung; die eigene Musik ist wie das Leben:

"These details are not just one gesture repeated, but ever changing elements. That's what it means to live. Whereas, one repeated pattern is like death."<sup>541</sup>

\*\*\*

Die von allen Teilnehmern am Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' oft formulierten hohen Ansprüche an die Zuhörer enden manchmal in publikumsfeindlichen Äußerungen wie "Who cares if you listen?"<sup>542</sup> oder "to hell with the public and with the performers too"<sup>543</sup>, doch allenthalben anzutreffende ausführliche Überlegungen zu den Eigenschaften des 'idealen' Rezipienten zeigen, dass dem Publikum auch in diesem Diskurs nicht wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Kurt Stone entwickelt 1969 in *The Musical Quarterly* z. B. folgende Hörpädagogik:

"[...] a listener cannot rely on traditional concepts, but with careful attention at the outset of each piece he will become aware of each unique scenario, of the *dramatis personae*, and of the problems at hand. With repeated hearings he will be able to follow more and more aspects and details of the arguments, become aware of side issues, recognize interactions and accommodations, and discover solutions."<sup>544</sup>

Das hier skizzierte Bild des 'idealen' Hörers entspricht typologisch dem 'Experten', dessen Profil Adorno (u. a. am Beispiel der Rezeption des Streichtrios von Webern) entwirft<sup>545</sup>, und korrespondiert hinsichtlich der Anforderungen mit dem Bild des 'Avantgarde'-Komponisten: ein ähnlich kritisches Verhältnis zur Tradition, ähnlich sorgfältige Aufmerksamkeit gegenüber den Details, Akzeptanz der 'Eigenartigkeit' der Werke und Auseinandersetzung mit kompositorischen Problemen und Lösungen werden von ihm erwartet. Elliott Carter identifiziert diese beiden Perspektiven bzw. Positionen im 'Avantgarde-Diskurs' ganz explizit:

"Thus, as a serious composer, one has to write for a kind of intelligent and knowledgeable listener one seldom comes across in any number. But that the composer should nonetheless always try to think of the music he is writing, and of the means by which he is trying to achieve his communication, from the point of view of such an ideal listener remains no less paramount a requirement, in my opinion, simply because it seems to me that the real 'composer' of any music is the listener who interprets it and makes sense of it — if any sense is to be made of it. And while the listener ideally should be as 'good' as the composer, the composer himself, if he is to achieve his desired communication, must in every case be his own first ideal listener."<sup>546</sup>

Die Gruppe der Subjekte, die als Produzenten und Zuhörer fungieren (Musikinterpreten erfüllen beide Funktionen) — im allgemeinen der Kern derjenigen, die einen Diskurs über eine bestimmte Art von Musik aufrechterhalten — scheint sich also auch vor dem Hintergrund dieser Überlegungen aus einer geringen Zahl von Diskursteilnehmern zusammensetzen. Wir sehen zudem im folgenden, dass die verschiedenen Positionen im Diskurs überhaupt nicht benannt (bzw. etwa als "listener") oder meistens mit denselben Namen besetzt werden. Dieses Phänomen, ob 'real' oder nur in Texten vorhanden, gehört als weiteres Element zum 'Avantgarde-Diskurs': die große Häufigkeit der Mehrfachnennungen von Komponisten-, Journalisten-, Interpreten-, Forscher-Namen. Die Selbstverständlichkeit der Belegung eines Namens mit mehreren Funktionen scheint darauf hinzuweisen, dass die den Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' personell konstituierende Gruppe tatsächlich sehr klein ist: So klein wie die Gruppe, die in den Pre-lecture-Raum des Caplan-Penthouses im Lincoln Center oder in Kammermusikäle hineinpasst, so klein wie die Ensembles der oftmals solistisch besetzten Stücke. Typisch für

<sup>541</sup> KERNER 1980 (Anm. 38), S. 42.

<sup>542</sup> Milton BABBITT, Who Cares If You Listen? In: *High Fidelity* 8 (1958) 2, S. 38-40.

<sup>543</sup> FW (Anm. 36), S. 35.

<sup>544</sup> STONE 1969 (Anm. 158), S. 566.

<sup>545</sup> ADORNO, Einleitung in die Musiksoziologie (Anm. 513), S. 17 ff.

<sup>546</sup> FW (Anm. 36), S. 89.

den Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' erscheint daher nicht zuletzt auch, dass es sich bei der Musik, über die geredet wird, vorzugsweise um instrumentale Kammermusik handelt. Dies hängt vermutlich im besonderen mit der Einschätzung der Gattung 'Streichquartett' als experimentelles Feld avancierter Komponisten zusammen. Vor allem Carters Streichquartette garantieren, dass der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' und der 'Avantgarde-Diskurs' eine Schnittmenge bilden. Dies bemerkt wie viele andere auch Paul Hertelendy in seiner Rezension eines Konzertes anlässlich des 85. Geburtstages des Komponisten:

"If there was a disappointment, it was the omission of string quartets — a medium in which Carter ranks among the very best internationally in the second half of this century."<sup>547</sup>

Aus diesem Grund sollen an zwei kammermusikalischen Stücken, einem Streichquartett und einem Duett für Flöte und Violoncello die Elemente des Diskurses näher beleuchtet und die Regeln ihrer Verwendung und Grenzziehung zu anderen Diskursen beobachtet werden. Die im folgenden vorgestellten Interpretationen wollen das Verstehen unter besonderer Berücksichtigung der Avantgarde-Tradition rekonstruieren. Hörmitschriften werden hier nur eine untergeordnete Rolle spielen und sehr punktuell im Hinblick auf Kommunikation und Verstehen in 'Expertenkreisen' untersucht, während die Nexūs an neuralgischen Punkten das Gesagte erneut reflektieren und die Argumentation öffnen sollen.

---

<sup>547</sup> Paul HERTELENDY, Elliott Carter, still going the dissonance at 85. In: *San Jose Mercury News* Do, 20.01.1994.

## I. "But there's much more to catch you happily unaware."<sup>548</sup> — Hörmitschriften zu *String Quartet No. 4*

Zu den Bedingungen für die Stabilität eines Diskurses über viele Jahrzehnte hinweg zählen außer einem Repertoire charakteristischer Diskurselemente, kontinuierlich teilnehmenden Subjekten und der Existenz passender Kommunikationsforen auch die plausible Anbindung an andere Diskurse. Ohne einen traditionsreichen, stabilen und lebendigen Diskurs 'normales Konzertpublikum' auch außerhalb des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' mit einer bestehenden Infrastruktur aus Publikationsorganen, Institutionen und konstantem Publikum wäre die im vorigen Kapitel besprochene Schnittmenge dieser Diskurse nicht denkbar. Der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' stabilisiert sich selbst allerdings auch durch eine Flexibilität, die es ihm ermöglicht, an verschiedenen Diskursen zu partizipieren. Der Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' mag in dieser Ordnung bzw. Verschränkung der Diskurse eine quantitativ kleine Rolle spielen vor allem im Hinblick auf Öffentlichkeitswirksamkeit sowie finanzielle und institutionelle Ausstattung, doch die wenigen Machtpositionen, die von Teilnehmern dieses Diskurses besetzt werden, und die hohe und konstante Loyalität der wenigen Teilnehmer untereinander und zum Diskurs ist — wie wir beobachten werden — für den Bestand des gesamten Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' von großer Bedeutung.

\*

*Während eines zufällig gleichzeitigen Streiks der Studenten im Juni 1994 war ich eingeladen, auf dem MuwiForum in Köln, einer auf Studierendeninitiative hin ins Leben gerufenen Vortragsreihe, über die Musik Elliott Carters zu reden. Thema sollte die Widersprüchlichkeit zwischen dem Höreindruck und der sogenannten 'Vorordnung' des musikalischen Materials sein. Letztere wurde anhand von Analysen des String Quartet No. 4 vorgestellt, nachdem den Studenten die Möglichkeit gegeben worden war, das Stück vollständig anzuhören. Von den anwesenden 10 bis 12 Teilnehmern erklärten sich 8 bereit, Hörmitschriften anzufertigen, die ich zur Auswertung in meiner Dissertation mitnehmen durfte. Von diesen 8 wiederum bat ich 4, sich die Programmnotiz anzusehen, die Elliott Carter dem Streichquartett vorangestellt hatte, bevor sie anfangen, Notizen zu machen. Dass nur drei Hörmitschriften mit Kenntnis des Programms entstanden, lag an der expliziten Ablehnung seitens eines Studenten (Person 3) gegenüber Programmtexten. Alle Teilnehmer waren an 'moderner' Musik interessierte Musikwissenschaftler oder Musiker mit einschlägiger Vorbildung; bevor ihnen das Streichquartett in einer Aufnahme vom Arditti String Quartet<sup>549</sup> vorgespielt wurde, wussten sie außer Komponistennamen, Werktitel und Kompositionsjahr, Vortragsthema und von Fall zu Fall dem Inhalt der Programmnotiz keine Einzelheiten über das Quartett. Was aber für alle außer Frage stand, war, dass sie Musik hören würden, die es 'wert' war, dass man ihr Aufmerksamkeit schenkt, und dass diese von einem Komponisten stammte, dessen Renommée dafür sprach, sich entgegen der Maßgabe 'Streik' 90 Minuten lang ihm und seiner Musik zu widmen.*

<sup>548</sup> Leighton KERNER, Gang of Four. In: *Village Voice* 30.12.1986.

<sup>549</sup> Elliott CARTER, Streichquartette Nr.1 & 4, Arditti String Quartet. Etc (CD 5053283) 1988.

## Historisch-kultureller Nexus: Anerkennung für den Komponisten — Elliott Carters Streichquartette und 'der Markt'

Die Reihe der Beiträge Carters zur Gattung 'Streichquartett' — mittlerweile sind es fünf aus den Jahren 1951, 1959, 1973, 1984 und 1995 — werden in Fachkreisen sehr geschätzt. Sie bilden den Höhepunkt eines jeden Festivals mit Musik von Carter, ihr Fehlen wird, wie wir sahen, gesondert vermerkt<sup>550</sup>.

Dass die Quartette eine besondere Bedeutung innerhalb Carters Oeuvres zugewiesen bekamen und dass sie quasi seinen Ruhm begründen, ist wohl vor allem der Entscheidung der Jury zu verdanken, die die Reihe der ursprünglich herausragenden journalistischen Leistungen vorbehaltenen Pulitzer-Preise jedes Jahr vergibt. Obwohl Carter ein vielfach geehrter Komponist ist, Stipendiat der Ford-<sup>551</sup>, Paul Fromm-<sup>552</sup>, Getty-<sup>553</sup>, Siemens-Stiftungen<sup>554</sup> und vieler anderer<sup>555</sup>, seit 1983 Träger der MacDowell-Medaille<sup>556</sup>, hat die Verleihung des Pulitzer-Preises eine besondere Bedeutung, zumal Carter nach Jahrzehnten 1961 wieder der erste Komponist war, der für seine Musik, das *String Quartet No. 2*, ausgezeichnet wurde<sup>557</sup>. Zweimal erhielt Carter die begehrte, an die Columbia-Universität in New York gebundene Auszeichnung und zwar für sein zweites und sein drittes Streichquartett; zuletzt wurde sein Orchesterstück *Adagio tenebroso* (1995) für den Pulitzer-Preis 1996 nominiert<sup>558</sup>, der dann aber anderweitig verliehen wurde.

Die Streichquartette sind es auch, die (abgesehen von der *Piano Sonata*) hinsichtlich der Interpretationen und wohl auch hinsichtlich der Interpreten den größten Marktanteil im Tonträger-Segment 'Elliott Carter' einnehmen. Die Literatur zum zweiten Streichquartett dürfte den größten Papierstoß im Vergleich der verschiedenen Werke Carters ausmachen, höchstens gefolgt vom *Double Concerto*. Es gibt drei verschiedene komplette Einspielungen der ersten vier

---

<sup>550</sup> HERTELENDY 1994 (Anm. 547), siehe Zitat, S. 157.

<sup>551</sup> S. M. 1964 (Anm. 43).

<sup>552</sup> John VON RHEIN, Some new Sounds perk up ears in Chicago. In: *Chicago Tribune* Mo, 23.04.1979, S. 6 (section 2).

<sup>553</sup> Carter war zu Gast im *Getty Center for the History of and the Humanities* in Santa Monica Anfang des Jahres 1994, wie aus seiner Korrespondenz hervorgeht.  
Brief vom 17.10.1991 von Mr. Hymans vom Getty Center an Elliott Carter; Brief vom 01.02.1994 von Elliott Carter an Prof. Michael Rose. In: Korrespondenz 'Elliott Carter', SEC.

<sup>554</sup> [Ohne Autor], Notes on People. In: *The New York Times* 27.02.1981.

<sup>555</sup> Zur Förderung 'moderner' Musik durch private und öffentliche Institutionen vgl. auch im folgenden den Nexus 'Szene und Mäzene', S. 214.

<sup>556</sup> Edward ROTHSTEIN, MacDowell Medal to Elliott Carter. In: *The New York Times* 22.08.1983.

<sup>557</sup> [Ohne Autor], Composer for Professionals. In: *Time* 26.05.1961;  
das zweite Streichquartett wurde außerdem im gleichen Jahr als 'Outstanding musical work of the season' durch das Internationale Komponisten-Podium der UNESCO in Paris gewürdigt und verhalf seinem Komponisten zum New York Music Critics Circle Award.

<sup>558</sup> [Http://www.pulitzer.org/year/1996/music/](http://www.pulitzer.org/year/1996/music/).

Quartette<sup>559</sup>; es gab bereits des öfteren All-Carter-Festivals nur mit seinen Streichquartetten<sup>560</sup>. Das Arditti Quartett, das Juilliard Quartett sowie das Composers Quartett sind Spezialisten für zeitgenössische Musik und auch besonders für die Elliott Carters, das Juilliard Quartett wurde sogar mit dem Grand Prix du Disque ausgezeichnet für die Aufnahme des 2. und 3. Streichquartetts. Die Interpretationen sind dabei so verschieden voneinander, dass Carter-Kenner nur ungern auf eine dieser Aufnahmen zugunsten einer anderen verzichten würden. Hier greift derselbe Mechanismus, der auch Mozart-Liebhaber sogar die zehnte oder zwanzigste Gesamtaufnahme der 'Zauberflöte' interessant finden lässt. Man kann sich über die Art von Tempo, Strich und Verve streiten, die souverän, aber rau agierenden Ardittis den freier interpretierenden und weicher intonierenden Composers vorziehen oder staunen über die Besessenheit, mit der zeitgenössische Musik realisiert wird und ihre Zuhörer findet.

Während die Anerkennung durch Preise für Carter relativ kontinuierlich gewährleistet war, galt dies überhaupt nicht für die Anerkennung durch Tantiemen. Über die preisgekrönte Aufnahme des Juilliard Quartetts bei CBS erfuhr Carter nur, weil er selbst dafür vom französischen Premierminister Pompidou dafür geehrt wurde, aber nicht durch den Abrechnungsbericht seines Verlages, noch durch Mitteilung durch das Label, wie Carter 1982 ungehalten in einem Brief an Earl Price, den Direktor der Abteilung 'Internationales Marketing' bei CBS Masterworks darstellt.<sup>561</sup> Unter anderem die unübersehbare Flut privater Fernseh- und Rundfunksender macht das Wahrnehmen der Urheberrechte zu einem schwierigen Unterfangen; in diesem Zusammenhang bekommen Rezensionen als Belege für die Aufführung bestimmter Kompositionen eine besondere Bedeutung. Nicht zuletzt das Bemühen um den Nachweis nicht berücksichtigter Konzerte hat in Carters Fall zu einer der umfangreichsten Rezensionensammlungen zur Musik eines zeitgenössischen Komponisten geführt.

Die Gesetze, die den Schutz geistigen Eigentums regeln und vor allem Abgaben für die Verwendung ihrer künstlerischen Produkte in Aufführungen und Radio- bzw. Fernsehsendungen an Komponisten oder Interpreten von 'ernster' Musik vorsehen, sind in den Vereinigten Staaten erst relativ spät, 1909 (basierend auf der englischen Copyright Act von 1709) formuliert worden, während in Deutschland schon 1870 ein Reichsgesetz zum Schutz von "musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken" erlassen worden war<sup>562</sup>. Mittlerweile gibt es in den USA jedoch mehrere große Verwertungsgesellschaften ähnlich der Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) in Deutschland, die die Rechte der Komponisten, Textdichter und Verleger wahrnehmen. Als maßgebliche amerikanische Gesellschaften sind zu nennen die Broadcast Musik Incorporation (BMI), der auch Elliott Carter angehört, die American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) und die Society of European Songwriters, Authors and Composers (SESAC). Elliott Carter kann mittlerweile von seinen Tantiemen leben, wie er im Gespräch mit Enzo Restagno 1989 erzählt, da

<sup>559</sup> Arditti String Quartet. bei: Etcetera [KTC 1065/66] 1988; Juilliard String Quartet. bei: Sony Classical [S2K 47229] 1991; Composers String Quartet. bei: Elektra Nonesuch [71249-2], Musical Heritage Society [MHS 4876], Music & Arts [CD-606] 1990.

<sup>560</sup> [Programmheft:] The New England Conservatory of Music [...] presents The Composers String Quartet [...], Guest Artist Series, Fr April 3 1970, [New York] Jordan Hall. [Programm: String Quartet No.1 & 2]. B; [Programmheft:] Columbia University of the City of New York, Dep. of Music. [...] Concert by new Faculty members, Do 30.01.1975, Low Memorial Library. The Composers String Quartet. [Programm: String Quartets 1-3]; vgl. auch [Programmheft:] Park Lane Group 1990-1991 Season. The PLG Weekend 1-17 February 1991. ELLIOTT CARTER.

<sup>561</sup> Brief vom 15.09.1982 an Earl Price. In: Korrespondenz 'Elliott Carter/ Earl Price', SEC.

<sup>562</sup> Benvenuto SAMSON, Urheberrecht. München 1973, S. 55.



er von BMI einen regelmäßigen Vorschuss erhält<sup>563</sup>, seine Musik zudem in Europa sehr häufig aufgeführt wird, wo die Urheberrecht-Verwertung wesentlich besser funktioniert und sich die Aufnahmen seiner Musik im Vergleich zu Musik anderer 'moderner' Komponisten gut verkaufen. Ein Blick auf Abrechnungsunterlagen von BMI, vom Verlag Schirmer, von der Associated Music Press (AMP) sowie vom Verlag Boosey & Hawkes vom Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre zeigt, wie unterschiedlich die Beträge ausfallen (zwischen 500 und 20.000 \$ im Jahr), wie kompliziert die Eruiierung von Aufführungszahlen, die zusätzlich nach dem Aufwand der jeweiligen Aufführung berechnet werden, vor sich geht und dass Korrekturen der Daten den Autoren zu Last gelegt werden.<sup>564</sup>

Elliott Carter engagierte sich seit den dreißiger Jahren — seit 1939 in der *American Composers Alliance* und seit 1946 in der *International Society of Contemporary Music* — sehr stark dafür, dass Komponisten 'ernster' Musik ebenso ein Anteil der *royalties* ausbezahlt würde<sup>565</sup>, und er weist Conlon Nancarrow darauf hin, dass dieses System nicht von selbst funktioniert, sondern dass die verschiedenen Arten von Urheberrechten gesondert eingetragen werden müssten. Als typisch für eine weit verbreitete explizite Skepsis und daraus resultierende Unkenntnis seitens der Künstler gegenüber den Regeln des 'Marktes' kann man die Reaktion von Nancarrow bezeichnen, dessen Musik für mechanisches Klavier auch heute noch teilweise nur als Lochpapier oder als Aufnahme existiert<sup>566</sup>:

"I didn't understand what you said about not being able to collect royalties unless I have the music copyrighted. Can't the recorded music be copyrighted? To put all these pieces in legible score would be at least a six months project [...]."<sup>567</sup>

Willis Wager, Autor eines Ratgebers zum Thema 'Copyright' — selbst lange Jahre als Verleger tätig — würde Nancarrow wahrscheinlich raten, diese Angelegenheiten dem Verleger oder dem Label zu überlassen, wie in Amerika lange Zeit üblich<sup>568</sup>. Das Problem wäre dann höchstens noch, einen Verleger zu finden — keine leichte Sache: denn selbst eine in Fachkreisen geradezu berühmte Figur wie Elliott Carter, dessen Musikaufnahmen im ersten Jahr nach dem Erscheinen fünf- bis sechstausend Mal verkauft werden, wie er in einem Interview 1985 erwähnt<sup>569</sup>, kann nicht auf die unumstößliche Unterstützung seines Labels rechnen. Dies wird deutlich in einer Antwort von CBS Masterworks (wahrscheinlich gezeichnet von Joseph Dash) auf eine Anfrage von Allen Edwards:

"Dear Allen, / Thank you for your continued interest in Masterworks and, specifically, your suggestion concerning the 80th birthday tribute for Carter. / While he, certainly, deserves such a tribute, you should know that most re-releases in the CD format are not enthusiastically received by the consumers. Retailers buy modest quantities and are barely able to sell these modest quantities to consumers. That statement applies to such superstars as Bernstein, Boulez, Serkin, etc. / Now, with that  
Lieber Allen, / Vielen Dank für Ihr kontinuierliches Interesse an Masterworks und im besonderen für ihre Anregung hinsichtlich einer Jubiläumsausgabe zu Carters 80. Geburtstag. / Sicherlich verdient er eine solche Festaussgabe, doch Sie müssen wissen, dass die meisten Wiederveröffentlichungen im CD-Format von den Konsumenten nicht gerade begeistert aufgenommen werden. Einzelhändler bestellen nur bescheidene Mengen und können selbst diese kleinen Mengen kaum absetzen. Dies gilt auch für

<sup>563</sup> ER (Anm. 36), S. 50.

<sup>564</sup> Verlagsabrechnungen. In: [Unterlagen aus den neunziger Jahren], SEC.

<sup>565</sup> Vgl. Interview mit Elliott Carter, Anhang 1, S. 226, Zeile 65-84.

<sup>566</sup> Die meisten der 'Studien' sind jedoch als Druck publiziert in: Conlon NANCARROW, *Selected Studies for Player Piano*. Vol. 1-6. Peter GARLAND (Hg.). Berkeley 1977.

<sup>567</sup> Brief vom 16.02.[ohne Jahr] [wegen einer Bezugnahme auf den Aufenthalt Carters in Arizona aber wahrscheinlich Anfang der 50er Jahre] von Conlon Nancarrow. In: Korrespondenz 'Elliott Carter/ Conlon Nancarrow', SEC.

<sup>568</sup> Vgl. Willis WAGER, *A Musician's Guide to Copyright and Publishing*. Brighton, Mass. 1975.

<sup>569</sup> JOHNSTON u. a. 1985 (Anm. 340), S. 25.

said, if we would, probably, hardly cover our costs, because the audience for Carter is basically a cult audience, and that means small and limited. / Again, many thanks for your thoughtful input. / Warmest regards and best wishes. Cordially [...]"<sup>570</sup>

Superstars wie Bernstein, Boulez, Serkin u. a. / Damit will ich sagen, dass wir, wenn wir Ihrem Vorschlag folgen, meines Erachtens kaum unsere Kosten decken würden, denn das Publikum Carters ist im Grunde ein Kult-Publikum, das heißt, es ist klein und eng begrenzt. / Nochmals besten Dank für ihren aufmerksamen Beitrag. / Mit freundlichen Grüßen und besten Wünschen. Herzlichst [...]

Ob die 'Limitierungen', die der CBS-Repräsentant anführt, wirklich die Realität der Verlagsbilanzen trifft bzw. mit diesen überhaupt in einem solchen direkten Kausalzusammenhang steht, kann nicht entschieden werden; interessant ist ohnehin einerseits, dass das für All-Carter-CDs zahlende Publikum offenbar nicht so groß ist, dass es einen marktwirtschaftlichen Faktor bildet, und andererseits scheint bemerkenswert, dass die Käufergruppe mit der Bezeichnung 'Kult' in Verbindung gebracht wird — wiederum unabhängig davon, ob eine solche Benennung der weltweit vielleicht 6000 Käufer wirklich plausibel sein kann. Die von CBS vertretenen Argumente bilden quasi die Koordinaten, die Elliott Carters Musik offiziell in den 'Markt' einordnen: die Käufergemeinde ist klein und die Distribution vor allem ein Problem der Lagerhaltung.

Preise und Auszeichnungen allerdings kompensieren in gewisser Weise die vordergründige Marktuntauglichkeit einer derart elitären, d. h. von wenigen gehörten Musik. Die Anerkennung, die in Form finanziellen Erfolges weitgehend verweigert wird, da die Regeln von Angebot und Nachfrage nicht eingehalten werden, gewährleisten die verliehenen Preise. Sie dienen der Vergewisserung, dass diese Musik einen 'Wert' unabhängig vom ökonomischen Nutzen besitzt, können aber sogar die Funktion eines Gütesiegels übernehmen, d. h. auch die marktwirtschaftliche Relevanz der Musik Elliott Carters erhöhen und dienen so auch der Wiederanbindung dieser kulturellen Nische an das wirtschaftliche System.

\*\*\*

Man sollte bei der Betrachtung der im Rahmen des MuwiForum-Vortrags spontan entstandenen Hörmitschriften immer bedenken, dass hier Aussagen zu neuen und wiederum seltenen Äußerungen angehäuft werden: alle Versuchspersonen sind als 'Experten' im Adornoschen Sinn bereits mehr oder weniger Teilnehmer am Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' mit einem größeren oder kleineren Repertoire an Diskurselementen, die sie bereit sind, in der von der Referentin inszenierten Situation anzuwenden.

#### ***Mitschriften ohne Kenntnis der Programmnotiz:***

*Person 1:*

- 1 *wiederkehrende Intervallkombinationen / Tonhöhen (absolute) =(?) Thema?; sehr viel mit*
- 2 *Doppelgriffen; Erste 5 (oder so) Minuten: Forte-Gewusel. Danach piano-Gewusel. Die Musik*
- 3 *ändert sich nicht, nur die Lautstärke. Dann einmal etwas Bekanntes: Bratsche (aufsteigend); di-*
- 4 *rekt darauf ändert sich die Musik (kein Gewusel mehr, zum ersten Mal lang angehaltene Töne,*
- 5 *weiter piano bis irgendwann wiederkehrende, eckig rhythmische Figur (V.), aber dazwischen*
- 6 *noch die lang gehaltenen Töne. Darauf beginnt neues Gewusel (meine ich einen Walzerrhyth-*
- 7 *mus zu hören?) Plötzlich lang gehaltene, leise, langsame, hohe Töne (Immer wieder mal unter-*
- 8 *brochen). Einziger tonaler Akkord am Schluß.*

*Person 2:*

---

<sup>570</sup> Brief vom 21.07.1988 von CBS Masterworks [wahrscheinlich gez. Joseph Dash] an Allen Edwards. In: Korrespondenz 'Elliott Carter', SEC.

9 - *Kontrastreich. lang angehaltene Töne → Dominanz dieser einen Stimme, sie setzt Akzente. ru-*  
 10 *hig ↔ hektisch [Pfeil zu \*] — gebrochene 'Melodien'; — später: Vermischung der Dominanz →*  
 11 *geht auf andere Stimmen über (Cello) \*manchmal: Ruhe 'oben' (in höheren Lagen); Hektik*  
 12 *(Akzente) 'unten' (in tieferen Lagen)*  
 13 *'Formabschnitt' / Zäsur: veränderte Klangfarbe → Dämpfer*  
 14 *weitere Zäsur: 'Auffüllen von Klängen'*  
 15 [Blatt enthält Zeichnungen: Punkte in 3 Vierergruppen in unterschiedlicher Konfiguration mit  
 16 Bögen drüber; Notenlinien mit Punkten in Terzabstand; Notenlinien mit Violinschlüssel und  
 17 Tönen c', e', g', c", a", c""]  
 18 *schwebende Klänge (Sekunden), zart, Ruhe — Beruhigung; — manchmal hört sich' so an, als*  
 19 *kämen die Stimmen aus verschiedenen Richtungen (Raumklangmäßig); — Kategorie des Zu-*  
 20 *sammenbruchs...; dann → wieder wie am Anfang bzw. irgendwas vor dem Ruhe-Teil; danach:*  
 21 *kleine 'Ruhe-Blöcke'*  
 22 *Reprise?*

*Person 3:*

23 *I: Agitato: 12 Ton (?) Thematik! → Schönberg; — ganz in Gegensatz zur punktuellen Prokla-*  
 24 *mation der Seriellen; — 1986?; — klare formale Abschnitte; — durchbrochene Arbeit, Kano-*  
 25 *nik?; — vordodekaphone Expressivität; eher Webern als Schönberg?; — klare harmonische*  
 26 *Abschnitte ("Kontrastthema") gesteigert zu polyphonen Komplexen "Auflösungen"; lyrische*  
 27 *Passagen; → durchführungsartige Abschnitte (?); — Ausweitung der lyrisch homophonen Ab-*  
 28 *schnitte ⇒ "langsamer Satz"; — Climax der Durchführung; Reprisenähnlich (nach ca. 17 oder*  
 29 *15 min?)*  
 30 *Tempo I ... s. o. Abschnitte A und B im Wechsel: A: als sich nacheinander komplementierende*  
 31 *Harmonik; B: polyphon komplexe "Auflösungen"; [Pfeil zu:] Coda*  
 32 *kadenzähnlicher Schluß*

*Person 4:*

33 *Carter: 4. Streichquartett*  
 34 *starke Abwechslung: — "Klangballen", Doppelgriffe, "Akkorde", Töne (zusammen); — ausei-*  
 35 *nandergerissenes Spiel; Expressivität: — Dissonanzen (auch / daneben Konsonanzen); — fast*  
 36 *"melodische" Passagen. Heraustreten unterschiedlicher Instrumente; "normales" Tonsystem,*  
 37 *keine Mikrotonalität; fragmentarischer Charakter (?); angedeutete Melodiefloskeln. "Kreisen"*  
 38 *im Raum: bestimmte Gesten wiederholen sich: nacheinander, im[mer?] schneller einsetzende*  
 39 *"sf-Schläge", Akzente → Ähnlichkeit Lutoslawski-Quartett (?); Eindruck von Raum*

*Person 5:*

40 *Es wirkt, als wollte Carter zu Anfang die Größe des Raumes abstecken, in dem er sich bewegen*  
 41 *wird. Allerdings huscht dann zunächst mal alles an der Wand lang. Die Bewegung ist zwar*  
 42 *schnell und virtuos, wirkt aber sowohl unaufgeregt wie unaufregend. Die langsame Passage ge-*  
 43 *fällt mir wesentlich besser; vor allem die Stelle mit der kleinen Sekunde und die Stelle mit dem*  
 44 *Cluster. Direkt danach scheint die Wiederaufnahme des 1. Teils anzufangen, aber diese ist ver-*  
 45 *glichen zum a-Teil noch beschleunigt. Im letzten Teil scheint es nur um Kontraste zu gehen, wo-*  
 46 *bei die langsamen Stellen wesentlich schöner sind.*

**Mitschriften mit Kenntnis der Programmnotiz:**

*Person 6:*

47 *I Zentralton und "Gewusel". Ist das demokratisch? 18:32 Jetzt wird's differenzierter oder? Rei-*  
 48 *henstrukturen höre ich nicht. Aber ich höre ja auch bei Schönberg nur diese "Injektionen"-*  
 49 *Stelle raus.*  
 50 *18:38 Lento? — Frei nach Goethe: Es klingt, als ob sich vier gebildete Herren mit ihren Ego-*  
 51 *problemen anöden."*  
 52 *18:45 Lange Töne pp von Forte-Attacken unterbrochen; klingt schematisch, berechnend. Plötz-*  
 53 *lich ist Ende. Schade. Hatte mich vielleicht gerade warmgehört.*

*Person 7:*

54 *- relativ konventionelle Spieltechniken; — Stimmen wirken teilweise unzusammenhängend bis*  
 55 *individuell-kanonisch, zitathaft, dann wieder eher blockhaft oder dialogisierend, (konfus)*  
 56 *gesprächhaft. — Themen / Motive oder Melodien sind nur fragmentarisch erkennbar, heben*  
 57 *sich dann oft ab. — Form insgesamt wirkt eher diffus, einige Abschnitte best. [unklar] Charak-*  
 58 *tere lassen sich allerdings ausmachen. — viele kurze, eingeworfenen Noten, teilw. vor Hinter-*  
 59 *grund von Haltetönen*  
 60 *- jegliche Tonart, tonale Orientierung ist auf jeden Fall aufgehoben*

*Person 8:*

61 *Bezug zu Romantik, erinnert an Ligeti, Gefühl: "Ich kann das verstehen", Das program note*  
 62 *sagt mir nichts i. B. auf den Höreindruck.*  
 63 *Es gibt pathetische Steigerungen. Der Satz wirkt polyphon, aber nicht zerfasert. Im program no-*  
 64 *te wird etwas von einer Individualität der Stimmen gesagt, aber der Satz wirkt eher homophon*  
 65 *und entwickelt sich als Ganzes, Gefühl: "Ich habe Ähnliches schon mehrmals gehört". Ich weiß*  
 66 *nicht, ob "Scherzando" schon begonnen hat, aber aufgrund der Musik ist mir das nicht wichtig.*  
 67 *Gefühl: "Was wesentlich ist, bekomme ich schon mit." Manchmal erinnert Etwas an moderne*  
 68 *Filmmusik, Vorerst wirkt alles monoton, aber ich glaube, es könnte noch etwas ungewöhnliches*  
 69 *passieren. Plötzlich kommen leise, hohe Akkorde als Einwürfe — sowas hatte ich erwartet.*

Die auditive Kompetenz unserer Versuchspersonen kann man als durchschnittlich sehr hoch bezeichnen: sie sind interessiert, erwartungsvoll, bereit und neugierig darauf, Unerwartetes zu erleben. Sie sind fachlich geschult und in der Lage, musikwissenschaftliche Terminologie anzuwenden. Sie trauen sich zu, zwischen Instrumentenklängen zu unterscheiden, spieltechnische Einzelheiten zu erkennen, zu beurteilen, in welche Kontexte das Gehörte in harmonischer Hinsicht zu ordnen wäre, und manche sind auch bereit, ihre Assoziationen bildlicher oder abstrakter Art zu formulieren. Manche wirken sehr sicher in ihren Aussagen, andere relativieren ihre Ansichten, die Personen 6 und 8 z. B. beziehen das musikalische Geschehen sehr stark auf ihr "Ich". Alle scheinen 'ehrlich' zu sein, manche schreiben sogar gewissenhaft die Zeit auf, zu der bestimmte Ereignisse stattfinden — wohl in der Annahme, das Aufgeschriebene würde anschließend sozusagen Punkt für Punkt 'überprüft'.

Diese Absicht gab es nicht, obwohl viele Aussagen diskursintern als 'richtig' akzeptiert würden: alle Spieler müssen sich über lange Takte mit Doppelgriffen plagen, der Satz ist über weite Teile stark durchbrochen gearbeitet; eine Satzreduktion und das Aufsetzen der Dämpfer markieren den Beginn des *Scherzando*, in dem tatsächlich einige Takte lang tänzerischer Schwung entsteht durch das komplementäre Spiel der tiefen und hohen Streicher; der letzte Akkord ist insofern 'ungewöhnlich', als zu diesem Zeitpunkt für die Dauer einer Sechzehntel das erste und einzige Mal in diesem Streichquartett alle vier Streicher zusammen einsetzen und zusammen aufhören.

"But there's much more to catch you happily unaware."<sup>571</sup>

würde Leighton Kerner jetzt vielleicht einen Satz aus seiner Kritik der New York-Premiere 1986 wiederholen, und er würde sehr wahrscheinlich die Zustimmung der meisten Versuchspersonen erhalten, obwohl er damit der Häufung von Aussagen im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum', die die Hörer sozusagen unter Leistungsdruck setzen, eine weitere hinzufügt. Die Versuchspersonen vermuten "wiederkehrende Intervallkombinationen" (Z. 1), "12 Ton Thematik" (Z. 23), "Kanonik" (Z. 24; 54), unhörbare "Reihenstrukturen" (Z. 47), Schematismus und Berechnung 'hinter' dem Geschehen (Z. 51). Teilweise distanzieren sie sich deutlich von den Aussagen in der Programmnotiz oder geben offen zu, dass sie bestimmte Sachverhalte nicht wahrnehmen — offensichtlich in der Annahme, dass dies aber von ihnen erwartet wird bzw. dass andere Hörer diese Sachverhalte wahrnehmen könnten. Was gäbe es also noch zu verstehen, *to catch*? Die diskursinterne Perspektive einer musikwissenschaftlichen Analyse des Streichquartettes kann eine Fülle von weiteren Aussagen über die Komposition anbieten:

Das vierte Streichquartett wurde vom *Composers String Quartet* in Auftrag gegeben und von diesem im September 1986 während eines Festivals in Miami uraufgeführt. Das über zehn Jahre alte Stück fand noch wenig Beachtung in der 'Sekundärliteratur', Carter gab jedoch einige Hinweise zu seiner Material- und Formkonzeption in Interviews und in einem kurzen Programmtext zum Stück.

Sollte überdies Carter seine ästhetischen Maßgaben, dass die musikalischen Mittel und Materialien "a recognizable identity" besitzen sollten "and that the status as mutually relative 'norms' and 'deviants' (as Meyer puts it) be clearly established in the work"<sup>572</sup>, auch im *String Quartet No. 4* konsequent angewendet haben, müsste eine Analyse der ersten Takte zumindest zur Vorauswahl, die Carter für dieses Stück treffen wollte und die sehr wahrscheinlich das Quartett auch im weiteren Verlauf bestimmt, einige Thesen für eine Analyse ergeben.

Bsp. 19: *String Quartet No. 4*, Präsentation der Vorordnung, Takt 1 und 2; m. H. (die Zahlen in Dreiecken bezeichnen die Trichorde entsprechend der Liste aus Carters 'Harmony Book'; die Intervalle werden nach der Zahl der von ihnen umfassten Halbtöne angegeben)

Die Einzelstimmen werden durch die Intervallzuordnung und die metrisch-rhythmische Gestaltung unterschieden, während die Art der Bewegung sowie der Tonhöhenverlauf sowohl distinktiv wie auch als Mittel der Vereinheitlichung wirken: jeder Stimme eignet ein Metrum, das ihren Ablauf regelt.

<sup>571</sup> KERNER 1986 (Anm. 548).

<sup>572</sup> FW (Anm. 36), S. 86.

**Schema 13: Materialvorordnung in *String Quartet No. 4***

Instrument	Metrum bezogen auf Tempo	Metrum bezogen auf Rhythmus bei Tempo Viertel = M. M. 126)	zugeordnete Intervalle	"Long-range Poly-rhythms"
VI1	M. M. 72 ( $\cong 5/6 = 0,83$ sec pro Schlag)	7/16	i2, i6, i9	M. M. 5 1/7 ( $\cong 11 2/3$ sec.)
VI2	M. M. 54 ( $\cong 10/9=0,9$ sec pro Schlag)	7/3	i3, i6, i11	M. M. 5 2/5 ( $\cong 11 1/9$ sec.)
Va	M. M. 78 $\frac{3}{4}$ ( $\cong 16/21=0,76$ sec pro Schlag)	4/5	i4, i7, i10	M. M. 7 $\frac{1}{2}$ ( $\cong 8$ sec.)
Vc	M. M. 73 $\frac{1}{2}$ ( $\cong 40/49=0,82$ sec pro Schlag)	6/7	i1, i5, i8	M. M. 4 1/5 ( $\cong 14 2/7$ sec.)

Das bedeutet, in einem Tempo Halbe = M. M. 63 ( $\cong$  Viertel = M. M. 126) könnte der ersten Violine alle sieben Sechzehntel ein Schwerpunkt zugeordnet werden, der zweiten Violine alle sieben Triolen-achtel, der Bratsche alle vier Achtelquintolen, dem Cello alle sechs Septolensechzehntel; mit jedem Tempowechsel ändert sich natürlich die rhythmische Einheit.<sup>573</sup> Damit nicht genug der Differenzierung: wie John Link zeigte und wie durch die Skizzen gestützt wird, existiert für jedes Instrument außerdem eine Ebene der "long-range polyrhythms"<sup>574</sup>, die in Perioden zwischen ca. 4 und 7,5 Sekunden 'schwingen'. Diese metrische Organisation schafft wiederum einen Pool von zu erwartenden ereignisintensiven Passagen (wenn viele metrische Schwerpunkte zusammenfallen), an dessen Verlauf sich die Gestaltung des Stückes orientieren kann.

Man kann in den Anfangstakten zudem vier charakteristische Bewegungsarten isolieren, deren Präsentation durch deutliche Zäsuren voneinander getrennt sind:

- eine ausgreifende Bewegung in gemischten, meist mittleren Notenwerten, die sowohl aus stark akzentuierten Einzelnoten und Akkorden wie auch aus eher melodischen Passagen besteht und im folgenden 'Appassionato-Bewegung' genannt wird:

**Appassionato**  $\text{♩} = 63$  Elliott Carter (1986)

**Violin I**

Bsp. 20: *String Quartet No. 4*, Stimme der ersten Violine, Takt 1 und 2

<sup>573</sup> Vgl. dazu besonders zwei Blatt (weißes zusammengeklebtes Papier, Größe A4, teilweise datiert 'Jan 28 19[abgerissen]') aus den Skizzen zum *String Quartet No. 4* (Konvolut "[408 S.]", SEC). Darauf finden sich sowohl die Zuordnungen der Kurzzeit- wie Langzeitperioden zu den einzelnen Instrumente.

<sup>574</sup> Vgl. LINK, Long-range Polyrhythms 1994 (Anm. 191), S. 49-56.

- ein statisch wirkendes Feld lang angehaltener Akkorde (im folgenden 'Akkordfeld'):

Bsp. 21: *String Quartet No. 4*, Violinenstimmen, Takt 3, Schläge 1 und 2

- eine aus sehr kleinen Notenwerten bestehende, daher sehr schnelle, kleinschrittige und kontinuierliche 'Presto-Bewegung':

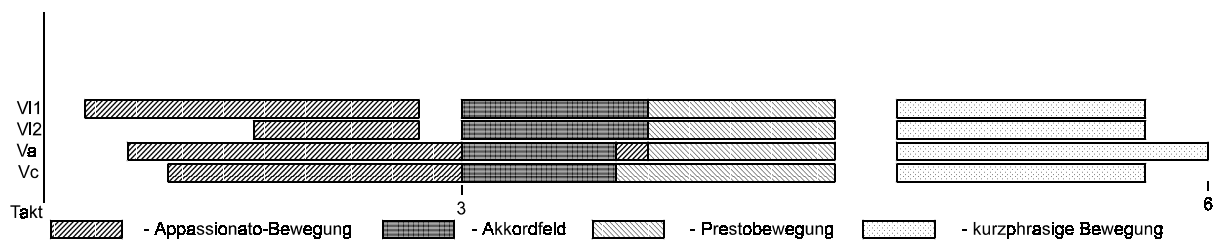
Bsp. 22: *String Quartet No. 4*, Cellostimme, Ende Takt 3 bis Anfang Takt 4, Schlag 2

- und eine kurz phrasierte oder staccato gespielte Bewegung in ebenfalls kleinen Notenwerten, deren Verlauf durch viele Pausen gehemmt wirkt:

Bsp. 23: *String Quartet No. 4*, Violinstimme, Takt 4, Schlag 4 bis Takt 5, Schlag 3

Die Vorstellung der Bewegungsarten wird begleitet von der Verwendung verschiedener Satztechniken, die zu Beginn kontrastiv gesetzt werden: der durchbrochene ist mit dem polyphonen Satz gekoppelt, es folgt die Homophonie der Akkorde, die nach einer sehr kurzen Gruppenbildung (Cello und Viola) latent (unter Vermeidung von Homorhythmik) in der Prestobewegung fortgesetzt wird, die kurzphrasige Bewegung bietet eine Art Mittelung zwischen starker Eigenständigkeit und Kooperation der Einzelstimmen.

**Schema 14: *String Quartet No. 4*, Abstraktion der Instrumentation und Bewegungsarten, Takt 1 bis 5**



Auf das Repertoire der dargelegten strukturellen Elemente, dessen Vorstellung vom signalhaften Einsatz der Viola begrenzt wird, kann zu jeder Zeit im Streichquartett zurückgegriffen werden; neue

Elemente treten danach nur noch auf der Ebene des formalen Prozesses hinzu; mit dem vorgestellten Repertoire wird nun im Hinblick auf eine 'dramaturgische' Konzeption gearbeitet. Folgende Interpretation dieser die Form des Stückes bestimmenden Faktoren stellte Carter als "Program Note" dem *String Quartet No. 4* voran:

"A preoccupation with giving each member of the performing group its own musical identity characterizes my *String Quartet No. 4*; thus mirroring the democratic attitude in which each member of a society maintains his or her own identity while cooperating in a common effort — a concept that dominates all my recent work. In this quartet, more than in others of my scores, a spirit of cooperation prevails. Each player's part has its own musical materials and expressive character, and each participates in its own way in the four-part ensemble. While there are many changes of mood and speed and frequent pauses, the work is in one long, constantly changing movement. In the background, however, there is a suggestion of the traditional four-movement plan of the classical string quartet — *Appassionato, Scherzando, Lento, Presto.*"<sup>575</sup>

Carter weist selbst darauf hin, dass die Idee, die Relation von 'Identität' und 'Kooperation' als eine Art dramatische Grundspannung den Konzeptionen seiner Stücke zugrunde zulegen, nicht spezifisch für sein viertes Streichquartett ist. In einem Interview zieht er Verbindungen zwischen seinen Quartetten und der Dramaturgie mancher Opern von Mozart wie z. B. *Don Giovanni*, in deren Ensembleszenen die Sänger gleichzeitig verschieden agieren und jeder mit seinem eigenen Text und Tonmaterial singt:

"The Fourth Quartet is an example. Although the listeners don't really hear it, each instrument has a complete repertory of its own — different kinds of harmony, rhythm, and shapes of melodic figures and expression. This is all welded [geschweißt] into one comparatively unified piece that doesn't give the impression of constant opposition; it's an interweaving of these contrasting things that makes a total piece out of it."<sup>576</sup>

Vor diesem Hintergrund lassen sich folgende Thesen die Prinzipien des Formprozesses im vierten Streichquartett betreffend formulieren:

- Das Quartett besteht nur aus einem Satz, es scheint also trotz 'ständiger Veränderungen' die Kontinuität des Verlaufs angestrebt zu sein; die Vorordnung z. B. scheint konstante Gültigkeit zu besitzen.
- Andererseits werden in der Partitur Abschnitte angezeigt, die traditionelle agogische Bezeichnungen tragen. Diese Teile könnten 'Satzcharakter' im traditionellen Sinn besitzen und unterscheiden sich vielleicht auf mehreren Gestaltungsebenen, d. h. ihre Begrenzungen sind nicht nur als Anweisungen, sondern womöglich auch in der Musik markiert.
- Die Einzelstimmen schreiten nicht nur fort nach der für sie festgelegten eigenartigen Strategie, sondern sie werden wahrscheinlich auch bestimmt von mindestens einem Reglement der gegenseitigen Bezugnahme.

\*

Die Möglichkeit dieser Zusammenhänge gerät eher in den Blick, wenn grundsätzliche Kenntnisse der Ästhetik und Arbeitsweise Carters, also wichtiger Elemente und Regeln des Diskurses, bereits vorhanden sind, in einem solchen Fall erscheint die dem Streichquartett beigegebene Programmnotiz als passend, sinnvoll und erläuternd. Es besteht kein Gedanke, dass die Musik vielleicht überfrachtet wird, wie Person 6 mit ihrer Frage "Ist das demokratisch?" nahe legt. Die Erklärung des musikalischen Verlaufs aus einer Art 'Exposition' des Materials, mit dem dann 'gearbeitet' wird, knüpft aber, wie einige Hörmitschriften, an traditionelle Vorstellungen von formalen Verläufen an. Mit anderer Metaphorik beschreibt auch Person 5 ein solches Vorgehen (Z. 39 f.). Deutliche Unterschiede zu den meisten Aussagen der Hörmitschriften bestehen dennoch nicht nur in der Fokussierung auf die musikalische

<sup>575</sup> Elliott CARTER, [Programmtext zu] *String Quartet No. 4*. New York 1986, vor S. 1.

<sup>576</sup> DREIER 1988 (Anm. 38), S. 6.



Vorordnung, also auf Dinge, die man nicht oder nur mittelbar hört, sondern auch in der Terminologie zu Form und Harmonik. Dies wird augenfällig, wenn man das Vokabular der Hörmitschriften zerpfückt und in semantische Felder ordnet.

**Schema 15: Wortfeldanalyse der Hörmitschriften** (unterschlängelt sind Worte aus ohne Kenntnis des Programms erstellten Hörmitschriften)

Harmonik	Satztechnik/ Instrumentation		Agogik	Zeit	Form als Architektur	Form als Prozeß
		Fachbegriffe				
Noten	<u>Vermischung</u>	Spieltechnik	Lento	<u>zum ersten Mal</u>	Form	<u>Climax</u>
Tonhöhe	Gewusel 4 Gewusel	<u>Dämpfer</u>	<u>langsam 4</u>	gerade	Formabschnitt	<u>gesteigert</u>
Tonsystem	<u>komplex</u>	<u>Instrumente</u>	<u>Ruhe 3</u>	vorerst	<u>formaler Abschnitt</u>	Steigerung
<u>Töne 5</u> <u>Töne 1</u>	<u>Komplex</u>	<u>Doppelgriffe 2</u>	<u>Beruhigung</u>	erst	<u>Abschnitt 4</u> <u>Abschnitt 1</u>	entwickeln
Haltetöne	<u>konfus</u>	<u>virtuos</u>	<u>ruhig</u>	<u>dann 3</u> <u>dann 2</u>	<u>Teil 3</u>	passieren
Zentralton	<u>diffus</u>	<u>Spiel</u>	<u>unaufgeregt</u>	<u>darauf 2</u>	<u>1. Teil</u>	<u>kommen 2</u> <u>kommen</u>
<u>Mikrotonalität</u>	<u>zerfasert</u>	<u>V[ioline]</u>	monoton	<u>danach 2</u>	<u>1.</u>	<u>aufsteigend</u>
<u>Sekunde 2</u>	<u>unterbrochen</u>	<u>Cello</u>	<u>schnell</u>	<u>jetzt</u>	<u>teilweise 2</u>	<u>auf etw.</u> <u>übergehen</u>
<u>Intervallkombi nation</u>	<u>gebrochen</u>	<u>Bratsche</u>	<u>beschleunigen</u>	<u>plötzlich 1</u> <u>plötzlich 2</u>	schematisch	<u>auffüllen</u>
Reihenstruktur	unzusammenhängend	<u>einsetzen</u>	<u>agitato</u>	<u>zunächst</u>	blockhaft	<u>Auflösung 2</u>
seriell	<u>auseinandergerissen</u>	<u>durchbrochen</u>	<u>schneller</u>	<u>später</u>	Blöcke	
<u>vordekaphon</u>	<u>heraustreten</u>	<u>homophon 1</u> <u>homophon 1</u>	<u>scherzando</u>	<u>nach</u>	<u>Passage 3</u>	
Cluster	<u>Dominanz 2</u>	<u>polyphon 2</u> <u>polyphon 1</u>	<u>huschen</u>	<u>nacheinander 2</u>	<u>Anfang 2</u>	
<u>12-Ton</u>	<u>sich abheben</u>	<u>Satz 2</u>	<u>hektisch</u>	<u>vor</u>	<u>anfangen</u>	
<u>tonal 1</u> <u>tonal 1</u>	Hintergrund	<u>Stimme 3</u> <u>Stimme 2</u>	<u>Hektik</u>	<u>bis</u>	<u>beginnen</u> <u>beginnen</u>	
<u>Tonart</u>	<u>zart</u>	<u>Lage 2</u>		<u>irgendwann</u>	<u>Durchführung 1</u>	
<u>Melodie 2</u> <u>Melodie 1</u>	<u>Klangballen</u>	<u>höher</u>		<u>manchmal 2</u> <u>manchmal 1</u>	<u>durchführungsartig</u>	
melodisch	<u>komplementierend</u>	<u>tiefer</u>		erwarten	Reprise	
<u>Akkord 2</u> <u>Akkord</u>		<u>hoch 2</u> <u>hoch 1</u>		1986	repriseähnlich	
harmonisch		<u>Kanonik</u>		[Uhrzeitangaben] 3	<u>Tempo 1</u>	
<u>Harmonik</u>		kanonisch		<u>rhythmisch</u>	<u>Zäsur 2</u>	
<u>kadenzähnlich</u>		<u>Klangfarbe</u>		<u>Walzerrhythmus</u>	<u>Schluß 2</u>	
<u>Dissonanzen</u>		<u>Klänge 2</u>		<u>Akzente 3</u>	<u>Coda</u>	
<u>Konsonanzen</u>		<u>klingen 2</u>		<u>Minuten 2</u>	<u>Satz</u>	
[ <u>Linien mit</u> <u>Noten</u> ]				<u>lang 4</u> <u>lang 1</u>	insgesamt	
				kurz	als Ganzes	
					<u>alles 1</u> <u>alles 1</u>	
					Ende	

Wiederholung	Veränderung	Raum	persönliche Befindlichkeit	Kognition	Kommunikation	generalisierende Kategorien
wiederholen	ändern 2	eckig	meinen	erkennbar	anöden	Expressivität 2
wiederkehrend 2	andere	Figur	schade	lassen sich ausmachen	4 gebildete Herren	lyrisch 2
Wiederaufnahme	verändert	Raumklang	Gefühl 3	Orientierung	individuell	konventionell
wieder 2 wieder	verschieden	punktuell	wissen	angedeutet	Individualität	normal
bekannt	Wechsel	kreisen	glauben	erinnert 2	dialogisierend	zitathaft
weitere	Abwechslung	Raum 3	gefallen	verstehen	gesprächhaft	fragmentarisch 1 fragmentarisch 1
mehrmals	unterschiedlich	Gesten	unaufregend	mir sagen	zusammen	modern
Ähnliches	differenzierter	Größe	ich 1 ich 8	wird gesagt	Floskeln	Charakter 1 Charakter 1
Ähnlichkeit	Gegensatz	bewegen	Ego-Probleme	mitbekommen	eingeworfen	schön
vergleichen	kontrastreich	Stelle 3 Stelle 1	können 2	klar 2	Einwurf	Romantik 2
Thematik	Kontrast 1 Kontrast 1	Wand	wollen	Eindruck	berechnend	pathetisch
Thema 2 Thema 1	absolut	Bewegung		wirken 2 wirken 5		Kategorie
Motiv	neu	abstecken		scheinen 2		wichtig
	ungewöhnlich	schwebend		gehen um etw.		wesentlich 2 wesentlich
		unten		hören 2 hören 3		frei
		Ausweitung		warmgehört		
		Richtung		Höreindruck		
		aufheben				

Musik	Relativierung	konkrete Kategorien	Metaebene	Namen	Dynamik
Musik 2 Musik	vielleicht	Zusammenbruch	program note	Schönberg 2 Schönberg 1	forte 1 forte 1
Filmmusik	relativ	Attacke	demokratisch	Goethe	piano 2
Injektionen	eher 1 eher 3	Arbeit		Webern	Lautstärke
Quartett von Lutoslawski	als ob	Proklamation		Lutoslawski	leise 1 leise 1
	Bezug 2			Ligeti	pp
				Carter	sf-Schläge

Das breite Repertoire der Versuchspersonen hinsichtlich harmonischer Terminologie ist ganz erstaunlich; zu erwarten war allerdings, dass niemand die Möglichkeit erwähnt, dass die harmonische Ordnung auf der Arbeit mit *Pitch-Class Sets* basiert. Der Fortesche Ansatz wird in Deutschland vor allem als 'postkompositorische', analytische Herangehensweise verstanden. Dass ein Komponist dieses System zur Organisation seiner Materialvorordnung benutzt, ist hierzulande relativ ungewöhnlich.

Das Vokabular, mit dem die Versuchspersonen formale Abläufe in der Musik beschreiben, orientiert sich stark am traditionellen architektonischen Formbegriff, wenn von Durchführung, Reprise, Coda, Blöcken, Teilen und Abschnitten die Rede ist. In der Wortfeldanalyse wurden aus dem Feld 'Form' allerdings alle Begriffe aus den semantischen Feldern 'Veränderung', 'Raum' und 'Kommunikation'

ausgegliedert, die häufig benutzt werden, um musikalische Abläufe zu verbildlichen. Auffällig hier, dass die Gruppe ohne Programmtext das Feld 'Raum' bereicherte, während die meisten Begriffe zu 'Kommunikation' von der Gruppe mit Programmtext benutzt wurden. Möglicherweise hat hier die Rede von Kooperation und Identität im Programmtext die Auswahl der Diskurselemente doch stärker in eine bestimmte Richtung gelenkt, als die Zuhörenden bewusst zulassen wollten (vgl. Z. 60 ff.). Person 6, die sich am "demokratisch" des Programmtextes aufhält (Z. 46), betont denn auch etwas nonchalant das semantische Feld der Kommunikation, das mit dem 'klassischen' Streichquartett, auf das ebenfalls die Programmnotiz anspielt, traditionell eng verbunden ist.

### **Terminologischer Nexus: Die 'Gattung' Streichquartett als diskursive Einheit im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum'**

Die Liste der musikalischen Arbeiten Carters umfasst über 70 Kompositionen<sup>577</sup>, deren Titel in den wenigsten Fällen den Abstraktionsgrad von *Penthode* (1985) oder von *Celebration of 100 x 150 Notes* (1986) besitzen. Eher selten und erst seit den achtziger Jahren wählt Carter für seine Stücke sogenannte 'lyrische' oder 'bildhafte' Titel, d. h. Titel, die die semantische Assoziationen fördern, wie zum Beispiel *Remembrance* (1988), *Night Fantasies* (1980) oder *Changes* (1983); manchmal gibt der Titel auch Auskunft über eine musikalische Technik, mit der gearbeitet wurde (*Canon for 3* von 1971, *Esprit rude / Esprit doux* von 1984, rev. 1988). Die weitaus meisten Überschriften von Instrumentalstücken werden aber im Hinblick auf die Zugehörigkeit zu einer 'Gattung' oder hinsichtlich der Besetzung der Kompositionen formuliert — zwei Aspekte, die häufig gleichzeitig ausgedrückt werden (*String Quartet*, *Brass Quintet*, *Piano Concerto*). Das 'Streichquartett' gehört dabei neben dem 'Konzert' zu den Gruppen in Carters Werk mit den meisten Gliedern. Häufiger als die Konzerte, die Liederzyklen oder jede andere denkbare Werkgruppe (vielleicht abgesehen von den 'späten' oder 'späteren' Stücken) werden die Streichquartette — obwohl die Kompositionen im Abstand von je 8 bis 14 Jahren entstanden sind — zueinander und seltener zu parallel entstandenen Arbeiten Carters gruppiert<sup>578</sup>; dabei wird den Streichquartetten als zugehörig zu einer 'Gattung' besondere Bedeutung zugemessen:

"Over the past two centuries, there have been several major composers — Haydn, Beethoven and Bartók are the obvious examples — for whom the string quartet genre occupied a position of central importance. [...] To this illustrious list should also be added the name of America's — and arguably the world's — greatest living composer, Elliott Carter."<sup>579</sup>

Der Begriff der 'Gattung' und sein Gebrauch gehören zu den Elementen des musikwissenschaftlichen Diskurses, die am deutlichsten auf seine Wurzeln im Zeitalter der Klassifikation, der Zeit des Glaubens an die Möglichkeit der Benennung und transparenten Ordnung aller Dinge verweisen. Insofern mag es merkwürdig erscheinen, dass eine als 'Gattung' bezeichnete diskursive Einheit Teil des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' sein sollte. Und doch markiert die Komposition von *String Quartet (No. 1)*, das zunächst nur *String Quartet* hieß, innerhalb des

<sup>577</sup> Philologische Probleme mit Fassungen, Arrangements, Ausgaben etc. können hier nicht behandelt werden; vgl. die Verzeichnisse am Ende der Arbeit, in denen eventuell bestehende Zusammenhänge zwischen Kompositionen angemerkt sind.

<sup>578</sup> Vgl. Robert P. MORGAN, Elliott Carter's String Quartets. In: *Musical Newsletter* 4 (Summer 1974) 3, S. 3-11; Jane Duff HARRIS, Compositional process in the string quartets of Elliott Carter. Case Western Reserve Univ. 1983; Stéphane GOLDET, Quatuors du 20ième siècle. Paris 1986; darin über Carters erste drei Streichquartette (S. 96-104).

<sup>579</sup> Antony BYE, Democratic Process. In: *The Strad* 6/1991, S. 528 f.

Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' nicht nur für den Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' den Anschluss Carters an die Traditionsreihe der 'Gattung Streichquartett', sondern *String Quartet (No. 1)* wird innerhalb des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' gleichzeitig quasi als 'Bekenntnis' zu einer der damals wichtigsten avantgardistischen Richtungen in der Musik verstanden: der 'modernen' Musik, die als "original, responsible, serious and adult"<sup>580</sup> gelten kann. Spätestens mit dem dritten Streichquartett akzeptieren die meisten Teilnehmer des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters', dass seine Streichquartette in der 'Tradition' der 'späten' 'hermetischen' Quartette Beethovens stehen und die 'Intimität' des 'Gesprächs' 'eingeweihter Männer' pflegen:

"Scorn [verhöhnern] not the string quartet: Boulez, you have frowned [die Stirn runzeln], and dubbed [mit Spitznamen versehen] it an old-fashioned form — but there are at least three good, linked reasons that composers continue to write the things. One is that, ever since Beethoven showed the way, they have found that two violins, viola, and cello provide a medium in which their most secret, personal, and intimate thoughts can well be shaped."<sup>581</sup>

Als weitere Charakteristika nennt Andrew Porter den potentiell experimentellen Charakter von Streichquartetten, der sich vor allem aus der Tatsache ergibt, dass vier Solisten sich zum Quartett zusammenfinden und dort ihre Kompetenz und die Flexibilität ihrer Instrumente (reine Stimmung, mikrotonale Einteilungen, breite Auffächerung der Register u. a.) einbringen.<sup>582</sup> Porters Aufzählung fasst Elemente zusammen, die typischerweise als Merkmale der 'Gattung' aufgelistet werden; zu diesen zählt außer der Vorbildhaftigkeit der 'späten' Quartette Ludwig van Beethovens auch die Nennung Joseph Haydns als Begründer und Garanten der Gattungstradition, auf die Paul Henry Lang hinweist<sup>583</sup>.

Element der Teilmenge, die der Gattungsdiskurs mit dem Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' bildet, ist auch der Minimalkonsens in Bezug auf die konstitutiven Eigenschaften der Gattung Streichquartett, den Andrew Porter mit Wulf Konold, Ludwig Finscher und anderen teilt:

"'Streichquartett' (...) ist einerseits eine Besetzungsangabe, die ein solistisches Ensemble von 2 Violinen, Viola und Violoncello meint, andererseits eine kammermusikalische Gattung für diese Besetzung (...)."<sup>584</sup>

Eine Reihe anderer, unter anderem die bereits genannten Charakteristika werden innerhalb der Musikwissenschaft als eine Art heterogenes Möglichkeitsfeld, als "Merkmalbündelung"<sup>585</sup> oder "Merkmalkomplex"<sup>586</sup> verstanden, dessen Elemente zu unterschiedlichen Zeiten ihre jeweilige Rolle im Gattungsdiskurs spielten: das Streichquartett sei "die vornehmste und vollkommenste Gattung der Kammermusik", die Instrumente bildeten "eine ideale Verbindung von Einheit und Mannigfaltigkeit, in der alle Stimmen gleichberechtigt den musikalischen Satz

<sup>580</sup> GOLDMAN 1951 (Anm. 32), S. 83.

<sup>581</sup> Andrew PORTER, Mutual Ordering. In: *The New Yorker* 48 (03.02.1973) 50, S. 82; 84-87, S. 82.

<sup>582</sup> Vgl. auch Elliott Carters Ansicht in FW (Anm. 36), S. 75: "[...] the standards of ensemble playing in quartets and the general sensitivity and imaginativeness of quartet players — especially their willingness to try new things and to practice them well on their own — are very far above the average one encounters among performing ensemble musicians in general. [...] Actually, I've found that quartet players can do almost anything you could imagine."

<sup>583</sup> LANG 1960 (Anm. 380).

<sup>584</sup> Wulf KONOLD, Artikel 'Streichquartett'. In: *Das grosse Lexikon der Musik*, Marc HONEGGER/ Günther MASSEN-KEIL (Hg.). Freiburg 1987, Bd. 8., S. 29; vgl. auch Ludwig FINSCHER, Artikel 'Streichquartett'. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Friedrich BLUME (Hg.) Kassel 1965, Bd. 12, Sp. 1559.

<sup>585</sup> Carl DAHLHAUS/ Günter MAYER, Zur Theorie der musikalischen Gattungen, Konglomerat oder Funktionszusammenhang. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Carl DAHLHAUS/ Helga DE LA MOTTE (Hg.). Laaber 1982, S. 109-124, S. 123.

<sup>586</sup> Herman DANUSER, Artikel 'Gattung'. In: *MGGNeu, Sachteil*, 1995, Bd. 3, Sp. 1042-1069, Sp. 1061.

gestalten"<sup>587</sup>; dies bedeute "zwar eine klangliche und koloristische Kargheit und Sprödeheit, die jedoch einhergeht mit gewissen puristischen Elementen"<sup>588</sup>; als vorbildlich werden darüber hinaus die Streichquartette von Joseph Haydn betrachtet: ihre Viersätzigkeit, die "polyphone Vertiefung der Homophonie" und der "Ausgleich konzertanter Elemente und motivischer Arbeit" darin, die "Einbeziehung des durchbrochenen Satzes" in die Satztechnik und die "zyklische Bindung der Sätze zueinander", die "experimentelle Vielfalt" der Quartette und ihr "dramatischer Ausdruck"<sup>589</sup>.

Die Erwähnung der Beethovenschen Streichquartette ist dagegen eher typisch für Diskurse über 'moderne' Musik, da vor allem den sogenannten späten Quartetten Beethovens ebenso wie vielen 'modernen' Kompositionen — darunter Carters Streichquartette — 'Kompliziertheit' und 'Rücksichtslosigkeit' zuerkannt wird<sup>590</sup>. Eine derartige Anbindung an die Tradition verstärkt innerhalb des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' eine wichtige Funktion von 'Gattung', nämlich: innerhalb eines komplexen Feldes von Phänomenen Orientierung zu bieten und Zuordnungen zu ermöglichen.<sup>591</sup> Der Bezug auf eine 'Gattung' im Titel eines Stücks konstituiert bei den Zuhörern oftmals bereits ein gesamtes semantisches Repertoire an Verstehensangeboten und Erklärungsmodellen, ohne dass auf dieses besonders hingewiesen werden muss. Dieses Repertoire ist weder sehr klar umrissen, noch können seine Elemente wirklich jederzeit überhaupt expliziert werden; doch enthält es diskursive Regeln, die seine unscharfen Grenzen definieren, im Fall der Gattung Streichquartett etwa: 'Eine Symphonie ist kein Streichquartett.' oder 'Eine Komposition für vier Streicher und Sopran ist vielleicht ein Streichquartett.' usw. Und trotz (eher gelinden) Zweifelsfällen wie Arnold Schönbergs *Streichquartett fis-Moll op. 10* mit Sopran oder Luigi Nonos *Fragmente — Stille, An Diotima* steht die Klassifikationskategorie 'Gattung' in Bezug auf die Streichquartetttradition auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Prinzip als diskursive Einheit nicht in Frage.

Man kann aber beobachten, dass der Gattungsdiskurs in diesem Fall trotz der Nähe zum Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' auch die Funktion der Abgrenzung zwischen diesem und dem Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' übernehmen kann, weil er das Element der 'Intimität' bereitstellt, das sich aus der Vorstellung vom 'Gespräch der "vier vernünftigen Leute"<sup>592</sup> ableiten lässt und das für den Diskurs 'Avantgarde-Publikum' in besonderer Weise wichtig, ja teilweise konstitutiv wird: Sharon Scholl<sup>593</sup> bezieht sich in ihrem Artikel 'String Quartet Performance

<sup>587</sup> Werner PÜTZ, Studien zum Streichquartettsschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern. Regensburg 1968 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 36), Vorwort.

<sup>588</sup> Wulf KONOLD, Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert. Wilhelmshaven 1980 (Taschenbücher zur MW 71), S. 12.

<sup>589</sup> KONOLD, Herder-Lexikon, (Anm. 584), Bd. 8, S. 30; vgl. auch Nicole SCHWINDT-GROSS, Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns. Laaber 1989 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 15), darin vor allem "Zum Begriff der ›durchbrochenen Arbeit‹", S. 13-22, und "Zum Sprachcharakter von Instrumentalmusik", S. 70-73.

<sup>590</sup> Vgl. KERNER 1986 (Anm. 548), der *String Quartet No. 4* mit *Streichquartett op. 131* von Ludwig van Beethoven vergleicht.

<sup>591</sup> Jürgen FOHRMANN, Remarks Towards a Theory of Literary Genres. In: *Poetics* 17 (1988) 273-285, S. 279 ff.

<sup>592</sup> Brief an Zelter vom 09.11.1829. In: Goethes Briefe, Karl Robert MANDELKOW (Hg.). Hamburg 1967, S. 349. zitiert nach: Schwindt-Gross, Drama und Diskurs (Anm. 584), S. 70.

<sup>593</sup> Sharon L. SCHOLL, String Quartet Performance as Ritual. (9 Seiten) [http://darkwing.uoregon.edu/~heroux/2\\_ritual.htm](http://darkwing.uoregon.edu/~heroux/2_ritual.htm) (zuletzt eingesehen 24.06.1996). Diese Internetadresse gibt es nicht mehr, daher wird dieser im Rahmen eines vom *National Endowment of the Humanities* geförderten Forschungsprojektes entstandene Text im Anhang 1, S. 255 ff. abgedruckt.

as Ritual' auf Christopher Small<sup>594</sup> und Theodor W. Adorno<sup>595</sup>, wenn sie die Aufführungssituation eines Streichquartetts unabhängig vom Musikstil unter den Aspekten 'Raum', 'Zeit', 'Personal', 'Klang', 'Handlung' und 'Objekte' als von einem "intimate ritual context"<sup>596</sup> geprägt sieht. Scholls Argumentation beruht dabei auf den gleichen Annahmen wie die des oben ausführlich zitierten CBS-Vertreters<sup>597</sup>: das Publikum sei so klein, dass Aufführungen in großen Sälen sich meist verbieten, und es sei eine Gruppe, die sich einig darin ist, gewisse, rituelle Regeln einzuhalten, um die Musik zu hören. Scholl verweist auf die Art der Sitzgruppierung in Kammerkonzerten und auf die relativ große Nähe zwischen der Gruppe der Musiker und der des Publikums ohne zusätzlichen Fokus auf einen Dirigenten, die als Metapher einer "democracy of the elite"<sup>598</sup> — dieser "central organizing social myth of the traditional string quartet performance"<sup>599</sup> — fungieren kann. Die rituelle Kommunikation führt so die 'nicht symbolisierbaren Grundlagen' des Ritus unter den Anwesenden vor.<sup>600</sup> Der rituelle Raum wird aber auch "durch 'zeitfeste' Invarianz durch die Wiederholung des immer Gleichen bei rigidem Variationsverbot"<sup>601</sup> konstituiert, d. h. dass man sich immer wieder an denselben Plätzen und zu denselben Zeiten trifft — die sich verbreitende Festival-Kultur im Bereich 'moderner' Musik stellt hier den idealen Kontext bereit bzw. ist aus solchen Bedürfnissen erwachsen. Völlig selbstverständlich und fraglos werden dabei rigide Regeln eingehalten: in kaum einem Konzert ist das Maß der Aufmerksamkeit, der unterdrückten Huster und des geduldigen Ertragens auch sehr schlechter Aufführungen so groß wie in einem mit ausschließlich 'moderner' Musik<sup>602</sup>. Es ist kaum denkbar, dass man ein Konzert des Arditti-Quartetts durch Zwischenrufe stört oder dass jemand währenddessen Kartoffelchips isst, ebenso wie es äußerst unwahrscheinlich ist, dass einer der Musiker im Trainingsanzug auftritt. Der Ausschluss von alternativen Handlungsmöglichkeiten während einer "wichtigen (festlichen) Kommunikation", quasi die "Ausschaltung von Negationsmöglichkeiten"<sup>603</sup> konstituiert ein Ritual auch außerhalb des religiösen Kontextes.

Die Zuhörer eines 'modernen' Streichquartetts sind oft nicht nur geduldig, sondern auch treu: man sieht auch zu überregional besuchten Anlässen immer wieder dieselben Gesichter. Die "celebrants"<sup>604</sup>, die Scholl von den Zuhörern unterscheidet, oder "Eingeweihten"<sup>605</sup>, wie Peter Fuchs sie nennt, bleiben ebenso immer die Gleichen; die Zahl der Streichquartett-Ensembles, die 'moderne' Musik zu ihrem Standard-Repertoire zählen, ist vielleicht größer geworden, doch immer noch sehr begrenzt, auch unter den Interpreten haben sich hier Spezialisten etabliert. Kennzeichnend für den rituellen Charakter von Streichquartett-Aufführungen ist

---

<sup>594</sup> Christopher SMALL, *Lost in Music: Culture, Style, and the Musical Event*. London 1987, S. 14-27.

<sup>595</sup> ADORNO, Einleitung in die Musiksoziologie (Anm. 513), 'Kammermusik', S. 107-127.

<sup>596</sup> Scholl, Anhang 1, S. 261.

<sup>597</sup> Vgl. oben, S. 162.

<sup>598</sup> Scholl, Anhang 1, S. 258.

<sup>599</sup> Ib.

<sup>600</sup> Vgl. Peter FUCHS, *Gefährliche Modernität. Das zweite vatikanische Konzil und die Veränderung des Messeritus*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. 4 (1992) 1, S. 1-11, S. 2.

<sup>601</sup> Ib.

<sup>602</sup> Wenn das Publikum Unmut äußert, folgt auch diese Handlung sehr häufig klar bestimmbar, dem Ritual inhärenten Regeln: etwa der, daß Komponisten nur bei Premieren ausgebuht werden, oder bis in die achtziger Jahre hinein häufig der Regel, daß die 'Tendenz des Materials' berücksichtigt werden muß, etc.

<sup>603</sup> FUCHS 1992 (Anm. 601), S. 2.

<sup>604</sup> SCHOLL, Anhang 1, S. 258.

<sup>605</sup> FUCHS 1992 (Anm. 601), S. 3 f.

dabei die Qualität der Inszenierung, "in der ein Kern von Akteuren das Mysterium der [Musik] vorführt"<sup>606</sup>. Was Peter Fuchs im Hinblick auf den katholischen Ritus fokussiert, behält auch in dem rituellen Kontext der Streichquartett-Aufführung seine Gültigkeit: die Wiederholung der Handlung und jede Handlung in sich werden stabilisiert durch das Fehlen von Alternativen zum Vollzug selbst. Die Evidenz des Geschehens ist so groß, dass das rationale 'Verstehen' eines Rituals unter Umständen stark in den Hintergrund treten kann, möglicherweise — wie Peter Fuchs für die lateinische Messe gezeigt hat — sogar muss, damit die Funktion des Ritus erhalten bleibt.

\*\*\*

Die Versuchspersonen greifen auf durchaus unterschiedliche Strategien zurück, um das Gehörte vertrauten Kategorien zuzuordnen, doch vor allem die Hörer, die Kenntnis vom Programmtext hatten, bringen Elemente ein, die die diskursive Einheit 'Streichquartett-Gattung' bereitstellt. Es scheint, dass die Lektüre der Notiz Carters erst die Blicke auf die Tatsache gelenkt hat, dass es sich um ein Streichquartett handelt und nicht 'nur' um 'moderne' Musik. Die Hörmitschrift der Person 8, die als einzige explizit von 'verstehen' schreibt (Z. 60), scheint dabei trotz oder wegen ihres Wissens um die Programmnotiz in bestimmter Hinsicht die unpräziseste aller Mitschriften zu sein. Hier werden die wenigsten Fachausdrücke verwendet und am häufigsten auf sich selbst Bezug genommen: sechs Mal ist 'ich' Subjekt eines Satzes. 'Verstehen' scheint im Unbestimmten stattzufinden; sehr stark wird das Wort "Gefühl" in den Mittelpunkt gestellt (Z. 60, 64, 66). Unklar ist, ob "Ähnliches" (Z. 64) semantisch eher zu "monoton" (Z. 67) oder zu "erinnern" gehört, Widersprüche gehören hier ebenso zum Repertoire (Z. 62, 63 f.: "polyphon" – "homophon") wie die Beschreibung erfüllter Erwartung (Z. 68 f.). Hörmitschrift 8 könnte man vor dem Hintergrund der Überlegungen von Sharon Scholl und Peter Fuchs<sup>607</sup> lesen als Beschreibung der Situation eines entfernt stehenden Zuschauers, der den 'Ritus' im Wissen um dessen 'Wesentlichkeit' beobachtet, ohne Einzelheiten benennen zu können oder zu wollen. Ähnlich mutet die Hörmitschrift von Person 5 an: wie Person 8 gibt sie vollständigen Sätzen den Vorzug vor der Anhäufung vieler syntaktisch loser Einzelaussagen und benutzt vermehrt Worte aus dem Grenzbereich zwischen 'Erkennen' und 'Meinen' wie "wirken" und "scheinen". An die Stelle des 'ich' rückt in Mitschrift 5 der Komponist: nur Person 5 versucht die 'Intention' des Komponisten zu rekonstruieren — eine diskursive Einheit in der Musikwissenschaft, die als Erkenntnisinteresse formuliert vielfach die Motivation bietet, mittels musikalischer Analyse nach dem zu suchen, was nicht beim ersten Hören zu begreifen ist.

Bis auf sehr wenige Ausnahmen verwenden nur Person 6 und 7 Ausdrücke aus dem Wortfeld 'Kommunikation'. Ob "anöden" (Z. 50), "dialogisierend" (Z. 54) oder "gesprächhaft" (Z. 54 f.) — die Stimmen oder Instrumente als Charaktere oder Individuen zu personifizieren und ihr Zusammenspiel als Interaktion zu verstehen, bildet eine weitere Strategie, den Verlauf der Musik zu verstehen, die aus der Gattungstradition abgeleitet werden kann und die sich — wie wir dem Programmtext entnehmen können — in hohem Maße mit Verstehensangeboten des Komponisten deckt. Die Funktion, den eigenen Eindrücken eine höhere Legitimität zu verleihen, erfüllt diese Strategie ebenso wie die Versuche, das Streichquartett in Bezug zu anderer, als ähnlich oder gänzlich unähnlich empfundener Musik zu setzen mit Hilfe von Komponistennamen oder Bezeichnungen von Stilen, Epochen etc. (Z. 23, 25, 38, 60). Ein regelrechtes Koordinatensystem baut dazu Person 3 auf: zwischen "Schönberg" (Z. 23, 25) und "punktuellem" Musik (Z. 23), "vordodekaphoner Expressivität" (Z. 25) und "Webern" (ib.) sie-

<sup>606</sup> Ib, S. 4; anstelle von 'Musik' steht dort "Transsubstantiation".

<sup>607</sup> FUCHS 1992 (Anm. 601); SCHOLL, Anhang 1, S. 253.

delt sie die Musik an. Ihre Hörmitschrift bietet das breiteste Spektrum an generalisierenden Ordnungskategorien wie "punktuell", "seriell" und "dodekaphon", die im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' ähnliche Funktionen übernehmen können wie der Begriff 'Gattung'. Hier wird selbstbewusst Kenner-schaft demonstriert: Person 3 weiß nicht nur um wichtige Faktoren der zeitgenössischen Musikszene, sondern zeigt auch, dass sie das Stück 'durchschaut', also 'rational kontrolliert'; diese Haltung verbindet die meisten der Mitschriften, die ohne Kenntnis des Programms entstanden sind. Gleichzeitig beschreibt Person 3 ihre Auffassung formaler Gegebenheiten ausführlich mit dem Vokabular des Sonatensatzes und behauptet beharrlich die 'Durchhörbarkeit' der Musik ("klar", Z. 24, 25) trotz festgestellter 'Komplexität' (Z. 26, 30). In keiner anderen Hörmitschrift gibt es ein so hartes Nebeneinander diskursiver Aussagen, die man nach den vorangegangenen Überlegungen den verschiedenen Subdiskursen zurechnen könnte. Mit ähnlich spannungsreichem Stil schreibt Michael Steinberg über das zweite Streichquartett:

"Die charakteristischen Intervalle der einzelnen Instrumente sind von Anfang an mit aller Deutlichkeit demonstriert. Das Cello fängt nur mit seinen Quartan an, und im 15. Takt hört man zum erstenmal sein zweitwichtigstes Intervall, die kleine Sexte. [...] Hier genießt das Ohr und hat keine Schwierigkeiten."<sup>608</sup>

Außer einer Tendenz zur Widersprüchlichkeit, die als Element des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' bereits besprochen wurde<sup>609</sup>, kann man hier eine die strukturelle Paradoxie ergänzende Strategie beobachten, die man als 'Integration oder Besetzung von Positionen' bezeichnen könnte: um die eigene Position zu konturieren, wird selbstbewusst an zentrale Elemente eines anderen Diskurses angeknüpft mit dem Ergebnis, dass diese Elemente aus der Perspektive des 'fremden' Diskurses nicht mehr ohne weiteres zur Grundlage einer ausgrenzenden Regel werden können. Der andere Diskurs, hier der Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' wird teilweise sozusagen 'okkupiert', um den Geltungsanspruch der eigenen Position zu stärken, d. h. um möglichst die Gefahr zu vermeiden, dass der eigene Diskursbeitrag ausgegrenzt wird. Dass ausgerechnet das Element 'Klarheit' in dieser Strategie eine große Rolle spielt, kann man als ebenso typisch für den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' bezeichnen wie die fast konstitutive Relation dieser Strategie zur 'strukturellen Paradoxie'<sup>610</sup>. Dieses diskursive Element wird nicht nur von unseren Versuchspersonen unter Hinweis auf 'Kontraste' (Z. 9, 26, 44) und 'Wechsel' (Z. 2, 33, 51) aus dem Gehörten abgeleitet:

"This listener has to confess he finds the long unfolding of the first movement and scherzo, noticeably demarcated only by the adding of mutes [Dämpfer], one of the harder stretches in Carter to follow, although the interposing of enigmatic silences between the work's wildest and calmest textures in the epilogue is indeed striking in its simplicity."<sup>611</sup>

Um eine Vorstellung davon zu gewinnen, welcher musikalische Diskursbeitrag derartige Strategien anregt, betrachten wir den letzten Satz des Streichquartetts unter Hinzuziehung der Noten etwas näher:

Der Spannungsbogen in das Presto wird ausschließlich mit Hilfe der dynamischen Gestaltung geschlagen: ausgehend vom *piano* in Takt 310 unterliegen alle Stimmen einem *crescendo*, das in Takt 316 zum *fortissimo* geführt wird. Der Akkordklang schlägt ziemlich unvermittelt noch im selben Takt um in eine sehr schnelle, leise und ausgreifende Bewegung, die Ähnlichkeiten mit der Appassionato-Bewegung besitzt. Alle Instrumente spielen gleichgeordnet mit der gleichen dynamischen Entwicklung aber wie bisher in ihrer speziellen Tonhöhen- und Zeitorganisation. Nachdem jedoch diese Bewegung in Takt 319 plötzlich abbricht, kann man beobachten, wie sich diejenigen Instrumente grup-

<sup>608</sup> STEINBERG 1961 (Anm. 308), S. 37.

<sup>609</sup> Vgl. oben, S. 148.

<sup>610</sup> Beispielhaft dafür in neuerer Zeit etwa: EISENLOHR 1998 (Anm. 266), S. 32: "Carters Plädoyer für die Hörbarkeit kompositorischer Vorgänge darf allerdings nicht als Apologie des Offensichtlichen mißverstanden werden."

<sup>611</sup> NORTHCOTT 1988, (Anm. 451), S. 646.



pieren, deren rhythmische kleinste Einheiten in relativ engen Verhältnissen stehen: zwei Triolen in der zweiten Violine werden simultan zu einer Quintole der Viola gespielt, die Rhythmen stehen also im Verhältnis 6:5; analog ordnen sich erste Violine und Cello zueinander im Verhältnis 8:7. Durch die so produzierte ungleichmäßige, kaum unterscheidbare Abfolge von Noten wird ein Eindruck von Schnelligkeit verstärkt und zusätzlich unterstrichen, wenn die Bewegung in Takt 322 in ihrer melischen Variabilität reduziert wird und damit der Prestobewegung vom Anfang des Quartetts ähnlich wird, die seitdem kaum verwendet, nur ab und zu im ersten Satz vor allem vom Cello gespielt wurde (vgl. Takt 85 bis 89). Ihr Maximum erreicht die Beschleunigung in Takt 324, wenn die Triolen der Violinen noch sechs- bzw. neunmal, die Quintolen der Viola fünfzehnmal unterteilt und die Septolen des Cello auf Viertel statt auf Halbe bezogen werden, so dass sich rhythmische Verhältnisse von 12:18:15:14 kleinsten Einheiten pro Halbe ergeben.

Bsp. 24: *String Quartet No. 4*, die Prestobewegung, Takt 324

### Terminologischer Nexus: Zeit III — Simultaneität und (Dis-)Kontinuität

Bereits für Aristoteles standen 'Zeit' und 'Bewegung' in enger Relation:

"Wir müssen also, da wir ja danach fragen, was die Zeit ist, von dem Punkt anfangen, daß wir die Frage aufnehmen, *was an dem Bewegungsverlauf sie denn ist*. Wir nehmen Bewegung und Zeit ja zugleich wahr. Ja auch, wenn Dunkelheit herrscht und wir über unseren Körper nichts erfahren, wenn jedoch in unserem Bewußtsein irgendein Vorgang abläuft, dann scheint alsbald auch zugleich ein Stück Zeit vergangen zu sein. Indessen auch (umgekehrt): Wenn eine Zeit vergangen zu sein scheint, scheint gleichzeitig auch eine bestimmte Bewegung vor sich gegangen zu sein. Also: Entweder ist die Zeit gleich Bewegung, oder sie ist etwas an dem Bewegungsverlauf. Da sie nun aber gleich Bewegung eben nicht war, so muß sie etwas an dem Bewegungsverlauf sein."<sup>612</sup>

Aristoteles Überlegungen laufen darauf hinaus, dass "die Zeit das Maß der Bewegung und ihres Ablaufs" (S. 221) ist, insofern als Zeit erst wahrgenommen wird, wenn Bewegung ein 'davor' oder 'danach' bewusst macht. Diese Begrifflichkeiten leuchten zunächst sehr ein, gehören sie doch zum Evidenzbereich unserer Vorstellungswelt; zwei Aspekte jedoch, die unseren alltäglichen Erfahrungen gemäß in zunehmendem Maß in den Blick rücken, halten der Logik Aristoteles' nicht stand. Der Gedanke der Gleichzeitigkeit erstens beeindruckt Aristoteles nicht, weil er

<sup>612</sup> ARISTOTELES, Physik. Vorlesung über die Natur. Hans Günter ZEKL (Hg.). Hamburg 1987 (Philosophische Bibliothek 380), S. 210 f.

— obwohl er von der menschlichen Wahrnehmung ausgeht — einen einheitlichen Begriff von Zeit reflektiert:

"Die verändernde Bewegung eines jeden (Gegenstandes) findet statt an dem Sich-Verändernden allein oder dort, wo das in ablaufender Veränderung Befindliche selbst gerade ist; die Zeit dagegen ist in gleicher Weise sowohl überall als auch bei allen (Dingen)." (S. 208 f.)

'Kontinuität' setzt Aristoteles dabei voraus, Alternativen zu einer bruchlosen Abfolge von 'früher-jetzt-später' kann es nicht geben. Die teleologischen Vorstellungen eines kontinuierlichen linearen Zeitverlaufs, die sich aus Aristoteles Überlegungen und Definitionen ableiten lassen, sind wohl in unserem Kulturkreis erst im 20. Jahrhundert wirklich ins Wanken geraten, als auch die Physiker sich ihrer Sache nicht mehr so sicher waren und die Perspektiven anderer als der westlichen Kulturen den Blickwinkel erweiterten.

Der mittlerweile nicht nur bei radikalen Konstruktivisten verbreitete Gedanke, dass die Konstitution von Welt wesentlich in der Wahrnehmung und Kommunikation des Menschen geleistet wird, legt zudem nahe, 'absolute' Begriffsdefinitionen aufzugeben zugunsten von relativen, lokal, temporal und sozial begrenzt gültigen Kategorien. Für den Zeitbegriff bedeutet dies nicht, dass aufgrund drohender Relativierung gar nichts mehr über 'Zeit' ausgesagt werden kann, sondern dass — wie schon oben festgestellt wurde<sup>613</sup> — 'Zeit' durch ein Reden von verschiedenen 'Zeitformen' ergänzt werden kann, deren 'gleichzeitige' Gültigkeit durchaus denkbar und auch erfahrbar ist. Die Aristotelische Differenzierung von 'Zeit' und 'Bewegung' wird hier durchaus nicht ersetzt, sondern ist zusätzlich notwendig, um weitere Unterscheidungen zu treffen: nicht nur kann man verschiedene gleichzeitig gültige Zeitformen beschreiben, sondern zu jeder dieser Zeitformen sind unterschiedliche zu 'gleicher Zeit', 'simultan' ablaufende Bewegungsarten denkbar.

In neuerer Zeit geraten auch in der Musikwissenschaft "die Diskontinuität der realen Wahrnehmungsprozesse" sowie die verschiedenen Formen von Kontextualität als "Agenten im kognitiven Prozess der Bedeutungskonstruktion"<sup>614</sup> in den Blick: unser Gehirn hat gegenüber Maschinen auch höchster Speicherkapazität den Vorteil, dass es simultane Vorgänge erfassen und gleichzeitig in Bezug auf ihre Relevanz gewichten kann, indem es mit bereits Vertrautem vergleicht und in Kategorien sortiert. Der Mensch ist in der Lage, unglaubliche Mengen von Sinnesreizen daraufhin zu filtern, ob eine "genügend große Ähnlichkeit zwischen Außensignalen und innerem Muster"<sup>615</sup> besteht. Ist dies nicht der Fall, wird nichts wahrgenommen. Auch die Wahrnehmung von 'Kontinuität' gehört zu den Leistungen unseres Bewusstseins, das allerdings nicht nur aus sich selbst heraus kriert, sondern auf kontextuelle Bedingungen sensibel und kreativ reagiert. Das Erleben von Geschehen als zu Zeiten miteinander verknüpft erfordert in besonderem Maß Fähigkeiten wie Erinnerung, Wiedererkennung und Strukturbildung, basiert aber ebenso auf kontextuell verschiedenen Konventionen darüber, was als erinnerenswert, ähnlich oder strukturiert gilt.

\*

<sup>613</sup> Vgl. den Nexus 'Zeit II', oben, S. 128.

<sup>614</sup> Günter KLEINEN, Erster Teil des Artikels 'Wahrnehmung'. In: MGGNeu, Sachteil, 1998, Bd. 9, Sp. 1837-1855, S. 1840.

<sup>615</sup> WURM, Evolutionäre Kulturwissenschaft (Anm. 4), S. 39.

Die Prinzipien der 'Simultaneität' und 'Kontinuität' haben keine etablierte Entsprechung in der musikwissenschaftlichen Terminologie<sup>616</sup>, stehen vielfach als Aspekte musikalischer Zeitpoiese überhaupt nicht zu Debatte, doch gehören sie zum Feld produktionsästhetischer Selbstbeschreibung, in dem — wie so oft — Ideen und aktuelle Diskussionen in einem anderen als dem musikwissenschaftlichen Diskurs und früher als in diesem aufgegriffen werden. Daher wird zunächst die Semantik der Begriffe im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' untersucht — und zwar anhand von musikalischen und sprachlichen Beiträgen –, bevor überlegt wird, mit welcher begrifflichen Präzisierung 'Simultaneität' und 'Kontinuität' Teil musikwissenschaftlicher Terminologie sein könnten.

In diesen Diskurs wie in den Diskurs 'Moderne Musik' überhaupt wurde ein tendenziell (nicht ausschließlich) synchroner Aspekt der Gleichzeitigkeit von Ereignissen und Abläufen und die eher (wiederum nicht nur) diachrone Perspektive der 'Kontinuität' zunächst als relevant im Rahmen produktionsästhetischer Vorstellungen und musikalischer Techniken in den Diskurs eingebracht und formuliert, d. h. vom Komponisten, der sich mit dem Erfordernis konfrontiert sieht, den Zeitprozess, wie er von einem zum nächsten Moment geschieht, zu gestalten<sup>617</sup>. Daher stehen in diesem Nexus die Diskursbeiträge Elliott Carters stark im Vordergrund.

"[...] it seems to me that this process can have a number of simultaneous dimensions such that, for example, the moment, as it occurs, may consist of a number of simultaneously-evolving event patterns or sub-continuities of more or less radically different musical character, which interact with each other to produce a 'total' continuity [...]"<sup>618</sup>

Dass diese Art musikalischer Gestaltung sinnvoll sein kann und dass es sozusagen eine 'Chance' gibt, dass die ästhetischen Ideen musikalisch umgesetzt auch kommunizierbar sein könnten, wird quasi mimetisch begründet:

"It seems to me that this is very much the way we think all the time and that the feeling of experience is always the synthesis of our awareness of half-a-dozen simultaneous different feelings and perceptions all interacting together, with now one and now another coming into the main focus while the others continue more or less in the background, to influence it and give it the intellectual and affective meaning it has."<sup>619</sup>

Dabei spielte für Carter wie für viele andere Komponisten einerseits eine große Rolle, sich von konventionellen, häufig verwendeten Durchführungstechniken absetzen zu können — harmonische Effekte etwa, die eventuell Charakteristika eines Themas hervorheben könnten, oder Kontrapunktik, um Motive zu wiederholen und zu variieren<sup>620</sup> — ebenso wie von traditionellen teleologischen Vorstellungen von einem unmittelbaren Ursache-Wirkung-Verhältnis (z. B. der Intention, die zu einer Komposition geführt habe) sowie in Bezug auf den monolearen Aufbau von Erzählungen.<sup>621</sup> Demgegenüber umschreibt Carter sein Erarbeiten von 'Kontinuitäten' auf verschiedenen gleichzeitig ablaufenden Ebenen sehr häufig mit Metaphern aus dem Bereich kommunikativer Interaktion:

"[...] sometimes, in fact, the total notion of the piece is derived directly from this idea of simultaneously interacting heterogeneous character-continuities [...]" (S. 101)

<sup>616</sup> Mir ist nur eine thematisch entsprechend fokussierte Arbeit bekannt, die als Teil einer Abschlussarbeit des Studiengangs 'Komposition' entstand und sich auf die Untersuchung von Carters *String Quartet No. 2* konzentriert: CORBETT, *Simultaneity in Twentieth-Century Music* 1987 (Anm. 191).

<sup>617</sup> Vgl. im Hinblick auf den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' vor allem ELLIOTT CARTER, *Music and the Time Screen*, 1976, Wee (Anm. 36), S. 343-365.

<sup>618</sup> FW (Anm. 36), S. 100.

<sup>619</sup> Ib.

<sup>620</sup> BORETZ 1970 (Anm. 337), S. 13.

<sup>621</sup> FW (Anm. 36), S. 96.

Die Koordination dieser verschiedenen Schichten formt laut Carter den "musical discourse" (ib.), ein weiteres Beispiel für dieses Metaphernfeld; andere sind "dialogue" (S. 68) und "dramatic development" (S. 104).

Andererseits stellt Carter vielfach Verbindungen zu anderen Bereichen der Kunst her. Die Ästhetik einer kontinuierlichen Modulation des Mediums verbindet Carters Auffassungen zum Beispiel eng mit Konzeptionen von James Joyce, etwa der in *Ulysses* durchgeführten kontinuierlichen Modulation der Sprache durch verschiedene historische und soziale Schichten<sup>622</sup> oder der Idee, 'Bewusstseinsströme' nachzuzeichnen und nur hin und wieder den Fokus auf Details zu lenken.<sup>623</sup> Vielfach beeindruckte Carter der Umgang mit verschiedenen Bewegungsschichten als "cutting"<sup>624</sup> oder "flashbacks"<sup>625</sup> in Filmen von Sergej Eisenstein, der als einer der ersten Filmemacher die heute übliche Technik der Schnittmontage verwendet, mit der (unvollständige) Handlungssegmente miteinander verschränkt werden können oder die als "Attraktionsmontage" — etwa eine Einstellung eines weinenden Kindes gefolgt von einer Einstellung einer menschenleeren Stadt — ermöglicht, Assoziationsketten des Zuschauers miteinander zu koppeln<sup>626</sup>. Berühmt geworden ist die von Carter verschiedentlich erwähnte<sup>627</sup> 'Treppen-Sequenz' in Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, in der in vielen Schnitten die Masse der Menschen, die panisch und chaotisch vor den schießenden, gleichmäßig marschierenden Kosaken flieht, strukturiert wird durch die Einblendung von Großaufnahmen einzelner meist stehender Menschen, deren Schicksal durch vielsagende Attribute wie einen Kinderwagen, eine Familie oder eine Brille angedeutet wird. Trotz harter Schnitte und dreier verschiedener parallel eingeführter Arten von 'Bewegung' wird diese sehr lange Sequenz durch die über die Schnitte hinaus zielende Kontinuität der jeweiligen Aktion zusammengehalten.<sup>628</sup>

Eine "onward-moving continuity"<sup>629</sup> faszinierte Carter auch an den Balletten von George Balanchine, in denen die Kontinuität der Bewegung selbstverständlich zu sein scheint, der Fortgang von einer Formation zu einer anderen zwar nicht im Mittelpunkt des Interesses steht, jedoch mindestens so wichtig ist wie das 'Bild' selbst, in dem jeder Beteiligte wiederum seinen speziellen Beitrag leistet.<sup>630</sup> In derselben Hinsicht erwähnt Carter aber auch dramatische Techniken wie Ensemble-Gestaltung in der Oper, etwa im Finale des 2. Aktes in *Falstaff* oder am Ende des ersten Aktes von *Don Giovanni*.<sup>631</sup> In diesen wird besonders deutlich, wie in Musik viele simultane Aktionen nicht nur nebeneinander, sondern in diachrone und synchrone Beziehungen gesetzt werden können, ohne dass sich jeder Hörer überfordert fühlt, sondern mit dem speziellen Effekt, dass seine Aufmerksamkeit mal hierhin oder dorthin gleitet oder gelenkt wird

---

<sup>622</sup> James JOYCE, *Ulysses*. Übers. v. Hans Wollschläger. Frankfurt/M. 1981 [1914], S. 539-603.

<sup>623</sup> Vgl. Elliott CARTER, [Plattentext zu den] String Quartets No. 1 (1951) and No. 2 (1959), 1970, Wec (Anm. 36), S. 274-279, S. 277.

<sup>624</sup> FW (Anm. 36), S. 99.

<sup>625</sup> KERNER 1980 (Anm. 38), S. 42.

<sup>626</sup> Vgl. EISENSTEIN 1988 (Anm. 189), S. 19 f.

<sup>627</sup> KERNER 1980 (Anm. 38), S. 42.

<sup>628</sup> Sergej EISENSTEIN, *Panzerkreuzer Potemkin*, UDSSR 1925.

<sup>629</sup> FW (Anm. 36), S. 99.

<sup>630</sup> Vgl. ib.;  
und auch BORETZ 1970 (Anm. 620), S. 11 f.

<sup>631</sup> Vgl. FW (Anm. 36), S. 101 f.

— eine Technik, deren Verwirklichung Carter für sein *Concerto for Orchestra* (1969) ebenso beansprucht hat<sup>632</sup> wie für *Adagio tenebroso* (1995)<sup>633</sup>.

Außer umfassenden ästhetischen Vorstellungen zählt Elliott Carter musikalische Mittel zu seinem Repertoire, die von ihm als Ausdruck seiner Ästhetik verstanden werden und in Bezug auf einen potentiellen Hörer den Anspruch erfüllen sollen, zu dem Effekt beizutragen, dass zwar die einzelnen Noten und Notenfolgen nicht distinkt wahrzunehmen sind, aber dennoch generelle Prinzipien, quasi der 'Plot' der Komposition, auch in der Mehrschichtigkeit begriffen werden kann.<sup>634</sup>

Eines dieser Mittel wird von John Link "long range polyrhythms"<sup>635</sup> genannt, ein Terminus, der den in dieser Arbeit formulierten Definitionen zufolge ein Phänomen der metrischen Organisationsebene beschreibt. Die Organisation des 'Metrum' regelt in der Musik Carters die Betonung, Akzentsetzung und dynamische Entwicklung, doch nur in Ausnahmefällen so, dass Metrum als periodisch wiederkehrende Größe wahrnehmbar wäre (letzteres kommt zum Beispiel vor in *Esprit rude / Esprit doux* (1984, rev. 1988), Takt 33 bis 36). Dies resultiert aus dem Umgang Carters mit 'Metrum' seit seinem *Double Concerto for Harpsichord and Piano with Two Chamber Orchestras* (1961), für das Carter außerhalb der Partitur des *Double Concerto* die Frequenz mehrerer Metren in Metronomzahlen festlegte<sup>636</sup>. Der Beginn jeder Periode eines Metrums bildet einen Betonungsschwerpunkt; der Hervorhebung dieser 'Zeiten' dienen Akzente, die dynamische Formung wie auch der Rhythmus. Im Rhythmus konstituieren sich die Metren naturgemäß in besonderer Weise, da die Länge der Perioden in Notenwerten sich aus dem jeweiligen Verhältnis zwischen Tempo und Metrum ergibt.

Verschiedene Metren weist Carter nun unter Umständen verschiedenen Stimmen zu, im Doppelkonzert jedoch bestimmen 10 verschiedene Metren 10 Periodenfrequenzen, deren Phasen meist nicht übereinstimmen. Das Prinzip ist ähnlich dem, einen Dreiviertel- gegen einen Zweiviertel- sowie beide gegen einen Fünftel-Takt zusetzen, so dass die Taktanfänge der drei Metren nur manchmal übereinstimmen. Die wesentlich ungewöhnlicheren Metren Carters (neunundzwanzig Siebtel o. ä.) schaffen für den Verlauf des Stückes zu jeder Zeit einen fest umrissenen, reichhaltigen Pool von Möglichkeiten der Schwerpunktsetzung, die nicht immer alle ausgeschöpft werden. Dieser Pool legt aber für einen entsprechenden Zeitpunkt eine bestimmte Art der Gestaltung nahe, die verwirklicht oder durch von anderen Prinzipien geregelte Schwerpunktgestaltungen ergänzt oder ersetzt werden kann. Diese Arbeitsweise ist durchaus vergleichbar mit dem System der Taktschwerpunktbildung, das innerhalb eines Toleranzbereiches nahe legt, den Verlauf aller Parameter mittels ähnlicher oder ganz anderer Climaxes zu koordinieren (vgl. etwa den Grad der homologen Gestaltung in Marsch und Walzer und den Einsatz von Synkopen, Hemiolen etc. als Schlusswirkung). Diese Mittel verschränkt zudem die synchrone und diachrone Ebene und stellt somit für den Komponisten eine Strategie dar, die musikalisch sinnvoll sein kann.

<sup>632</sup> KERNER 1980 (Anm. 38), S. 42.

<sup>633</sup> Vgl. Leighton KERNER, *The Bubble View*. Arditti Quartet, String Quartet No. 5, BBC Symphony Orchestra, *Adagio Tenebroso*. In: *Village Voice* 05.12.1995, S. 56.

<sup>634</sup> BORETZ 1970 (Anm. 620), S. 10 f.

<sup>635</sup> LINK, *Long-range Polyrhythms* 1994 (Anm. 191), vgl. die grundsätzlichen Definitionen: S. 8-33; vgl. auch JOHNSTON u. a. 1985 (Anm. 340), S. 27; und FW (Anm. 36), S. 91.

<sup>636</sup> vgl. Elliott CARTER, *The Orchestral Composer's Point of View*, 1970, Wee (Anm. 36), S. 282-306, S. 292 ff.

Elliott Carter  
(1974)

Violin  $\text{♩} = 84$  *with many changes of color and character*  
*ppp*

Piano  $\text{♩} = 84$   
*mp* *mf* *p* (the indication *p*, from here to m. 69, means that the notes should be played just loud enough to be heard for their full duration.)  
*ra* (raise slowly)

*ruvido* (poco sul pont.) 5 3 3 1 *più espr.* 5  
*f* *f* *mf* *f*

*silenti* (*p sempre, come prima*)  
*sim.*

*espr.* (un poco sul tasto) *ruvido* (poco sul pont.)  
*f* *ff* *p sub.* *mp* *p* *mf* *f*

\*In the Piano, from the opening till m. 83, the note-values do not always indicate the durations of the sounds, but only the time the keys are to be held with the fingers. The actual durations are controlled by the damper pedal. (Similar situations recur sporadically later on in the Duo.)

\*\*Diamond-shaped note-heads are used in the Piano (a) when keys are to be depressed silently; (b) when tied notes extend from one hand to the other.

Bsp. 25: *Duo for Violin and Piano*, Simultaneität der Bewegungsarten, Takt 1 bis 9

Die Anfangstakte aus dem Duo (1974) präsentieren eine von Carter bevorzugte Art der rhythmischen Gestaltung der Stimmen. Sehr häufig konfrontiert Carter eine Rhythmik großer Notenlängen mit sehr kleinen, oft diffizil aufgeteilten Notenwerten simultan oder sukzessiv (vgl. im *String Quartet No. 3* (1971) vor allem den Teil ab Takt 366; den Anfang des *Brass Quintet* (1974) und darin die Takte 41 bis 141; in *Night Fantasies* (1980) die Takte 41 bis 100 u. a. m.) Die beeindruckendste Realisierung dieses Prinzips ist vielleicht in einer Passage kurz vor dem Schluss des *Piano Concerto* (1965) zu beobachten; im Verlauf der Takte 537 bis 616 nehmen schließlich alle Streicher eine Bewegung sehr lang ausgehaltener Notenwerte an (die wirklich nur Streicher ausführen können), während die Bläser nur zu sporadischen Einsätzen oft ganz kurzer Einzeltöne kommen und der Flügel die einzige kontinuierliche Bewegung mit differenzier-

ter, abwechslungsreicher Rhythmik, Melik und Dynamik beiträgt. Hier erkennt man auch die hohe Bedeutung, die Carter der Gestaltung verschiedener Bewegungs- oder Zeitschichten zumisst, mit dem Ziel einer "texture of musical layers or streams in which the progression of one is slow and another fast, or in which one is very spasmodic and another very continuous"<sup>637</sup>.

Ein weiteres Mittel zur Gestaltung einer Schicht, das die Kombination verschiedener Parameter erfordert und von Carter in den sechziger Jahren bevorzugt verwendet wurde, ist die Arbeit mit ausgedehnten Ritardandi und Accelerandi. Wieder erreicht Carter ein hohes Maß an Kontrolle über den Verlauf, indem er in jedem Takt ein bestimmtes Tempo vorschreibt (die Progression ließe sich mit Hilfe einer linearen Gleichung beschreiben). Zur Vermeidung von sehr hohen oder sehr niedrigen Tempoangaben kombiniert der Komponist diese nach einigen Takten mit der Verdoppelung oder Halbierung der Notenwerte, so dass Spielbarkeit und Effekt gewahrt bleiben (vgl. *Double Concerto* (1961), Adagio; *Piano Concerto* (1965), Takt 522 bis 529; *Concerto for Orchestra* (1969), Takt 471 bis 478). In Kompositionen vor dem Doppelkonzert und ab dem dritten Streichquartett (vgl. dagegen wieder in *A Symphony of Three Orchestras*, Takt 224 bis 233) überlässt Carter die Gestaltung kurzfristiger Temposchwankungen allerdings den Interpreten.

Carters zeitpoietische Koordination der Dimensionen von 'Simultaneität' und 'Kontinuität' bezieht nicht nur die traditionellen Parameter der Zeitpoiese 'Rhythmus', 'Metrum' und 'Tempo' ein, sondern der Komponist projiziert zum Beispiel einen durch das Arrangement von 'long-range-polyrhythms' nahegelegten Verlauf auch auf andere Organisationsebenen, etwa der Harmonik oder Satztechnik. Praktisch erzeugt Carters Verfahren sehr komplexe Strukturen, deren Einzelschichten hörend kaum isolierbar sind, auch nicht sein sollen:

"I certainly don't expect the listener to be able to hear the exact *numerical* relations [...]."<sup>638</sup>

Carter schlägt dem Hörer eine andere Verstehensstrategie vor:

"[...] it is possible to remember the character of a passage, produced by a special coordination of pitch, rhythm, dynamics, tonecolor, etc. without remembering exactly what the notes were. This grasp of a total effect [...] seems to me as important as that of the pitches that make up the passages."<sup>639</sup>

'Simultaneität' und 'Kontinuität' könnten also rein theoretisch auch unabhängig von der Produktionsebene als hermeneutische Kategorien verwendbar sein und dazu dienen, Musik in Begriffe zu bringen. Innerhalb des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' ist dies zumindest für den Begriff 'Simultaneität' im Grunde unumstritten. 'Simultaneität' wird teilweise als typisches Stilmittel Carters dargestellt<sup>640</sup>, ebenso gilt 'Kontinuität' als eines der Ziele, die in Cartes Musik erreicht werden<sup>641</sup>. Kurt Stone lenkt 1969 mit Seitenhieben auf die europäische, Stone zufolge eher eindimensionale Entwicklung der 'Reihe' die Aufmerksamkeit im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' auf die Ivessche Technik, verschiedene Ereignisse simultan zu organisieren.<sup>642</sup> Vor der Folie der Rückführung allen musikalischen Geschehens auf "a single governing code or energy source" (S. 560) spricht Stone 'Simultaneität' die Eigenschaften 'Differenzierung' und 'Kontrast' zu.

<sup>637</sup> FW (Anm. 36), S. 101.

<sup>638</sup> Ib, S. 112.

<sup>639</sup> BORETZ 1970 (Anm. 620), S. 11.

<sup>640</sup> Robert P. MORGAN, [Rezension über *Violin Concerto*]. In: *Notes* 50 (3/1994) 3, S. 1181-1183, S. 1181; BRANDT 1974 (Anm. 451).

<sup>641</sup> Brian FENNELLY, [Rezension über *String Quartet No. 4*]. In: *Notes* 48 (12/1991) 2, S. 689-690, S. 689; MORGAN 1994 (Anm. 640), S. 1182.

<sup>642</sup> STONE 1969 (Anm. 158), S. 559.

Ähnlich argumentiert Robert Moevs 1975 in einer Besprechung von *String Quartet No. 3*, dessen Konzeption die Einteilung der Stimmen in zwei simultan spielende Duos vorsieht. Er verweist auf die Tradition der Doppelfuge, die teilweise sehr komplexe Resultate hervorgebracht habe, und betont, dass Simultaneität nicht banales Nebeneinander, sondern durchdachte Koordination bedeute.<sup>643</sup> William Brandt bezieht sich 1974 auf die Äußerungen Carters und versucht 'Simultaneität' als 'in Zeit koinzidierende Schichten je eigenen Charakters' zu definieren<sup>644</sup>.

Für den Begriff 'Kontinuität' findet man keine dezidierten Definitionsversuche, dies scheint einerseits daraus zu resultieren, dass die Worte fehlen, die als kohärent wahrgenommenen Abläufe zu fassen. Dabei scheint auch 'Kontinuität' als 'mehrdimensionaler Zusammenhalt' in Carters Musik — eine mögliche Bestimmung des Begriffs — ähnliche musikalische Organisationsebenen zu betreffen:

"[Carter's music] succeeds in balancing a variety of such notions, involving considerable musical complexity, and at the same time it moves persuasively with strong dramatic statements and kineticism in a continuity whose coherence can often be more easily sensed than described."<sup>645</sup>

Die energetischen und quasi-dramatischen Kräfte zu bestimmen, die einer musikalischen Organisation Kontinuität verleihen, mag tatsächlich eine nicht ganz leichte und vielleicht eher musikalisch-hermeneutische Aufgabe sein. Aber andererseits wurden schon verschiedene Techniken benannt z. B. der Zeitpoiese wie die metrische Modulation, die für kontinuierliche Übergänge zwischen verschiedenen Tempi sorgt, oder die 'Long-range Polyrhythms', die zusammen mit den einzeln zugeordneten Metren den Verlauf eines Stückes in Bezug auf seine Anordnung von Höhepunkten und Entwicklungspassagen regeln können. Zudem kann man auf vielleicht 'einfacheren' Ebenen wie dynamischen Abläufen oder satztechnischen Gegebenheiten ebenso nach kontinuierlichen Faktoren suchen.

Dennoch: Die Terminologie 'Simultaneität' und 'Kontinuität' kann in Ermangelung jeglicher musikwissenschaftlicher systematischer Fachliteratur zunächst als nur für den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' gültig bestimmt werden, doch ergeben sich bei der Betrachtung anderer Subdiskurse zur 'modernen Musik' Schnittmengen, deren nähere Untersuchung hier vielleicht fruchtbar wäre: Ein dem Carterschen ganz ähnliches Zeitkonzept vertritt zum Beispiel Bernd Alois Zimmermann, der ebenso die Ordnungsdimensionen des musikalischen Geschehens sehr grundsätzlich in ihrem Verhältnis zu Zeit reflektierte. Nicht nur seine Referenz auf antike Philosophen, seine Auffassung von einer Unwiederholbarkeit und Einheit der Zeit und seine Reflektion des Hörerlebens überschneiden sich mit Elementen des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters', sondern auch das experimentelle Umgehen mit 'Simultaneität' in der Musik wie in *Die Soldaten* oder formale Konzeptionen, die den kontinuierlich-logischen Aspekt eines Verlaufs in den Vordergrund stellen wie in *Présence*, sind Techniken und Prinzipien, wie sie in musikalischen Diskursbeiträgen Carters zu beobachten sind, durchaus vergleichbar.

\*\*\*

Als 'schneller Satz' etabliert sich das Presto gleich in den ersten Takten; die Attributzuordnung prägt sich (ab Takt 316) durch die vielen gleichzeitig gespielten Sechzehntel, Triolen, Quintolen und Septolen relativ nachdrücklich ein, so dass kaum eine Maßnahme diesen Eindruck wieder verwischen kann. Dieses quasi 'neue' (weil vorher kaum verwendete) Material der Prestobewegung wird nun im

<sup>643</sup> MOEVS 1975 (Anm. 521), besonders S. 163 und 165.

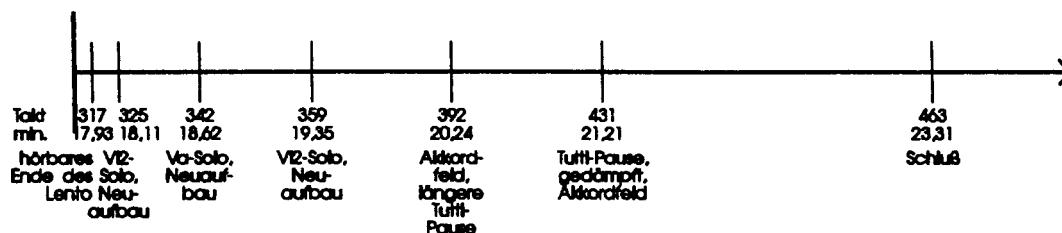
<sup>644</sup> BRANDT 1974 (Anm. 451), S. 25 f.

<sup>645</sup> FENNELLY 1974 (Anm.463), S. 606.



gesamten Satz und vor allem im zweiten Teil verwendet und unterstützt so die Kohärenz des Satzes. Dieser stellt mit dem gleichgeordneten Spiel aller Instrumente ohne Hauptstimmenmarkierung gleich ein neues Ordnungsprinzip vor. Auch bis dahin bereits bekannte Techniken bestimmen den Verlauf und werden in komplizierteren Varianten verwendet; jeweils eine Technik gibt einem Satzabschnitt sein Profil.

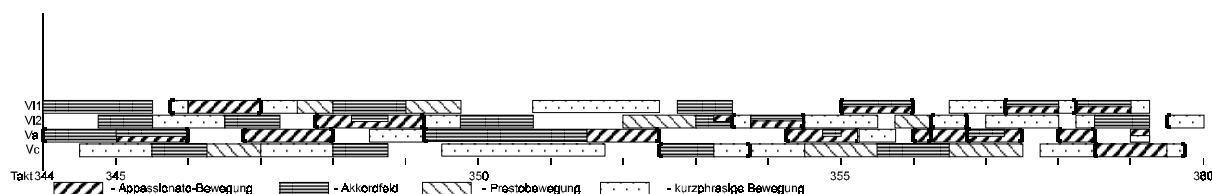
**Schema 16: *String Quartet No. 4, Presto, zeitliche Disposition deutlich hörbarer Einschnitte***



Zunächst (ab Takt 325) dominiert die erste Violine den Satz, deren Duktus zuerst nach und nach die anderen Instrumente übernehmen und wieder aufgeben; schließlich passt sich die erste Violine der Bewegungsart des 'Untersatzes' an.

Die Viola setzt (in Takt 341) den Formprozess fort mit einem signalhaften, fast melodischen Solo in der Appassionato-Bewegung, das in einen sehr polyphon gestalteten Satz reicht. Man könnte diesen auch einen Satz von 'intensiver Diskursivität' (im Sinne des Carterschen 'musical discourse') nennen, da mehrere Bewegungsschichten unter Dominanz der Appassionato-Bewegung in sich durchbrochen organisiert sind. Das Prinzip ist vergleichbar mit demjenigen, welches häufig verwendet wird, um die Themen einer Doppelfuge nach der Einzelvorstellung zu kombinieren<sup>646</sup>; ein kurzes Schema kann diese Technik aber wohl am besten verdeutlichen:

**Schema 17: *String Quartet No. 4, Presto, Verschränkung mehrerer Bewegungsschichten, Takt 344 bis 359*** (mit in der Partitur vermerkten Hauptstimmenmarkierungen gekennzeichnet durch fettgedruckte eckige Klammern)



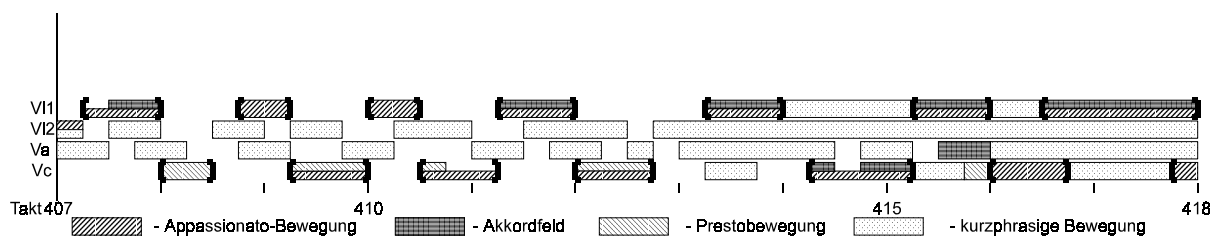
Man kann (ab Takt 352) eine Verdichtung des Satzes feststellen, die funktional vergleichbar mit der Technik der Engführung ist, aber nicht deren Implikationen hinsichtlich melisch-rhythmisch motivischer Arbeit besitzt. Vielmehr setzt sich die Melik der einzelnen Instrumente nach wie vor aus ihren spezifischen Intervallen zusammen und richtet sich ihre Rhythmik und Metrik nach der zu Beginn festgelegten jeweiligen Dividierung der Viertel. Beziehungen der Instrumente untereinander konstituieren sich auf der Ebene der Bewegungen, die durch ihre unterschiedliche Temporalität, Kontinuität, melische Kinetik und Klanglichkeit profiliert und wiedererkennbar bleiben.

Der Verdichtung folgt (nach Takt 359) wieder die Entzerrung der Ereignisdichte: bis Takt 370 bleibt die Zuordnung der Hauptstimme der zweiten Violine — diesmal mit der kurzphrasigen Bewegung — vorbehalten. Bis Takt 380 ist der Satz in zwei Duette geteilt: erste Violine und Cello spielen in der Prestobewegung, während die Mittelstimmen durchbrochen, die drei anderen Bewegungsarten

<sup>646</sup> Vgl. z.B. *Confiteor unum baptisma*. aus: Johann Sebastian BACH, *Missa, Symbolum Nicenum, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem*, genannt: Messe in h-Moll, BWV 232. Klavierauszug. Kassel 1955. S. 176-188, Takte 31 ff.

kombinierend fortschreiten. Dem 'Doppelduett' folgt nach einem Akkordfeld ab Takt 392 ein Abschnitt im durchbrochen organisierten Satz.

**Schema 18:** *String Quartet No. 4, Presto, Bewegungsverschränkung im 'Doppelduett', Takt 407 bis 418* (mit in der Partitur vermerkten Hauptstimmenmarkierungen)



Ähnlich wie vor Takt 380 erscheinen erste Violine und Cello bzw. zweite Violine und Viola aufeinander bezogen, letzteren eignet zudem eine zunehmend redundante Melik. Schließlich vereinigt alle Instrumente wieder ein kurzes Akkordfeld, bevor eine Art Coda beginnt; denn das Presto muss auch die Funktion des Schlusssatzes übernehmen.

In dieser Hinsicht ist folgendes zu beobachten: anders als in allen vorangegangenen Sätzen werden Bewegungen sehr häufig kurz nach ihrem dynamisch oder satztechnisch hervorgerufenen Klimax einfach abgebrochen oder setzen völlig unvermittelt ein, in keinem Satz finden sich so viele Tutti-Pausen wie im Presto; diese Art der Gestaltung macht den Formprozess im Schluss-Satz zu einem ständig aufhörenden. Dies wird zum tragenden Prinzip im Abschnitt nach Takt 431, der durch die Techniken des 'Aufhörens', durch seine Geschlossenheit und zeitliche Position die Funktion einer Stretta oder Coda übernimmt, in der eine kontrastive Setzung der Bewegungen den scheinbaren Stillstand der Pausen um so mehr hervorhebt. Gleichzeitig stehen nicht nur verschiedene Bewegungsarten, sondern auch unterschiedliche Arten des Beginns, bzw. Beendens gegeneinander. Plakativ wird eine bestimmte Erwartungshaltung der Zuhörer konstruiert und mit Überraschungen durchbrochen (Septimharmonik!), deren größte nach dem Hin und Her zwischen 'marcatissimo' und 'tranquillo' vielleicht der unpathetische weder verklingende noch einen deutlichen Punkt setzende Schluss ist.

\*

"On my way out, I asked a young woman what she thought of what she had heard.  
 >No comment.<  
 >Why? Are you speechless?<  
 >Just awestruck.<"<sup>647</sup>

Von 'Ehrfurcht ergriffen' zu sein, erschlagen vom Detailreichtum einer Musik oder erschreckt vom Anspruch, der mit dieser Musik verbunden ist und dessen Erfüllung letztlich die Eintrittskarte in den *inner circle* des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' darstellt, ist keine Schande. Die Beobachtung der Hörmitschriften zeigt, dass und wie Kommunikation immer auf unterschiedlichsten Ebenen und mit sehr verschiedenen Bezugspunkten stattfindet. Nur dann allerdings, wenn man Kommunikation auch für 'gelingen' hält, wenn das Hören von Musik andere legitime Ergebnisse kommunizieren lässt als die 'Intention' des Komponisten bzw. die 'innermusikalische' Bedeutung der kleinsten Note, nur dann ist auch außerhalb von Expertendiskursen vermittelbar, dass das Hören 'moderner Musik' sich 'lohnt', in dem Sinne, dass man — gleichgültig, an welchem Diskurs man bevorzugt teilnimmt — Erkenntnisse über sich, andere und anderes gewinnt.

<sup>647</sup> Stephen CERA, 'Double' has compelling complexity. In: *The Sun* (Baltimore), Fr, 21.04.1978.

Es scheint jedoch nicht unwahrscheinlich, dass weniger die Integration von Hörern zu den konstitutiven Regeln des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' gehört. Das zeigen schon die exklusiven Bedingungen, die alle Versuchspersonen erfüllten, indem sie sehr interessiert oder vorgebildet waren. Im Gegenteil stabilisiert sich der Diskurs 'Moderne Musik' beobachtet am Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' in hohem Maß durch personelle und institutionelle Überschaubarkeit und die Pflege diskursinterner, quasi privater Codes, wie wir im folgenden Abschnitt noch deutlicher sehen werden.

## II. Kammermusik und Avantgarde-Tradition

"[Carter] has forged this impressive position for himself through the shyest and most penetrating of forms — chamber music."<sup>648</sup>

In ihrer Affinität zum Wohnbereich, zu den Kemenaten, Salons und Foyers wird weitgehend solistisch besetzte Ensemblemusik, die von nicht viel mehr als vier bis sechs Menschen aufgeführt wird, seit langem eher dem privaten, intimeren Bereich des Musiklebens zugerechnet. Der Auftritt selbst berühmter Streichquartette füllt nur in Ausnahmefällen einen großen Konzertsaal; solche Ereignisse ziehen meist auch nur ein begrenztes Publikum an, das weniger Wert legt auf das imposante, glänzende Schauspiel, das ein gemeinsam agierendes Symphonieorchester bietet, wenn es auf die Autorität eines Mannes fixiert erscheint. Das Publikum der Kammerkonzerte kennt sich vielfach gut aus: es ist nicht unwahrscheinlich, dass ein großer Teil von ihnen über Erfahrungen als Teilnehmer oder Teilnehmerin kammermusikalischer Zirkel verfügt. Der kammermusikalischen Aufführungssituation wird daher nicht nur besondere 'Authentizität' zugesprochen, sondern sie ruft auch politische Konnotationen wie "bürgerliche Demokratie" und "Hochliberalismus"<sup>649</sup> auf.

Wenn auch differenzierte empirische Untersuchungen zu einem vielleicht völlig anderen Bild des Kammermusik-Publikums führen würden — das von Theodor W. Adorno in seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* entworfene Profil dieses Publikums fungiert im Diskurs 'Avantgarde-Publikum' als Identifikationsangebot für Komponisten und Publikum und verknüpft diesen Teil der Musik eng mit dem Diskurs 'Moderne Musik'. Man kann in Adornos Abriss aber beobachten, wie ein typisches Element des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' mit einer charakteristischen Strategie formuliert wird:

"Unter denen, die sich musikalisch dünken, gilt es für ausgemacht, die Kammermusik sei die höchste musikalische Gattung. Die Convenu dient sicherlich in erheblichem Maß der elitären Selbstbestätigung; aus der Beschränktheit des Personenkreises wird abgeleitet, die Sache, die ihnen reserviert ist, sei dem, woran die misera plebs sich erfreut, überlegen. Die Nähe solcher Gesinnung zu fatalen kulturellen Führungsansprüchen ist so offenbar wie die Unwahrheit jener musikalischen Bildungsideologie." (S. 118)

"Andererseits aber ist jenes Urteil, das die Kammermusik verherrlicht, auch wahr, wie denn tatsächlich ihre Adepten an Sachverständnis die übrigen Hörer übertreffen. Nur ist dieser Vorrang so wenig einer der vielberufenen inneren Werte als solcher wie einer der einzelnen Werke über vergleichbare symphonische. Vielmehr hat er seinen Ort in der musikalischen Sprache, in einem höheren Grad an Materialbeherrschung." (S. 119)

Die fast als Diskursanalyse lesbare, indirekte Selbstdarstellung als privilegierter Teilnehmer eines Diskurses mit restriktiven Zugangsregeln wird nur bedingt relativiert durch den Aufbau einer Spannung zwischen "Unwahrheit" und "wahr", der funktional der Strategie der 'strukturellen Paradoxie'<sup>650</sup> entspricht (die von Adorno sogar als solche gerechtfertigt wird<sup>651</sup>). Die Bedeutungszumessung Adornos betrifft nicht unbesehen jede Gattung der Kammermusik, sondern im Blick auf die Zeit vor

<sup>648</sup> TAUBMAN 1960 (Anm. 497).

<sup>649</sup> ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie* (Anm. 513), S. 108.

<sup>650</sup> Vgl. oben, S. 148.

<sup>651</sup> ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie* (Anm. 513), S. 120.

Schönberg vor allem die Streichquartette, deren Tradition auf die späten Stücke Beethovens zurückgeht. Der diese auszeichnende "Widerstand" (S. 119) feilt sie Adorno zufolge vor jeder Ideologie. Die Nobilitierung der Historie wirkt sich demnach aber auch auf die Gegenwart aus und verleiht den Charakteristika, die der Kammermusik zugesprochen werden, — Intimität, "strukturelle Durchbildung" (S. 120) (vor allem Polyphonie), Selbstgenügsamkeit, die Herausforderung zu "entwickelter Einzelleistung" (S. 125) — entsprechenden Wert. Adornos Beschreibung legitimiert nicht nur die Auswahl bestimmter Gattungen (deren Wahl ebenso mit ökonomischen Argumenten begründet werden könnte), sondern seine Darstellung lässt die Kammermusik als Inbegriff von *l'art pour l'art* erscheinen. Sie im besonderen erfüllt laut Adorno die gesellschaftliche Funktion der Funktionslosigkeit (wiederum ein Paradox), die als Charakteristikum der 'Kunst' zugesprochen wird, und ist somit quasi mehr 'Kunst' als andere Musik.

Obwohl nun Adorno in den USA eine eher sporadische und späte Würdigung erfahren hat, finden sich alle Elemente, die Adorno der Kammermusik zuspricht, ebenfalls die Kammermusik betreffend in dem Diskurs 'Die Musik Elliott Carters'. Auch dort kann einerseits Kammermusik als Bild für die Verhältnisse in einer Demokratie verstanden werden<sup>652</sup>, andere diskursive Regeln fördern dagegen elitäre Strukturen des Publikums und unterscheiden zwischen privilegierten und distanzierteren Teilen des Publikums. Vor allem die Interpreten stehen als privilegierte Gruppe des 'Rituals' einer Aufführung in einem besonderen Fokus des Diskurses, einem ähnlich zentralen wie der Komponist und seine Musik:

"It's difficult to separate music and performance with such an unfamiliar work."<sup>653</sup>

Dem tragen sogar musikalische Diskursbeiträge Rechnung: Das dem *String Quartet No. 5 (1995)* von Elliott Carter zugrundeliegende Konzept sei das einer Probe eines Streichquartetts, in der Teile des Gesamtstückes kurz angespielt würden und erst nach und nach die Komposition ergäben.<sup>654</sup> Und zumindest für Quartettspieler gilt:

"Actually, I've found that quartet players can do almost anything you could imagine."<sup>655</sup>

Kammermusik wird als "eigentliches Experimentierfeld" Carters betrachtet<sup>656</sup>, doch die besondere Qualität eines Konzertes wird als perfektes, man könnte sagen: 'authentisches' Zusammenspiel aller Beteiligten erlebt:

"As a whole, the evening showed New York music-making at its best. Though the place was hot and uncomfortably crowded, and though a two-hour squat [Hocke] on the floor can be a strain [Belastung], the atmosphere of communal enthusiasm was exhilarating [aufregend, berauschend]. The performers were superb, the listeners attentive [aufmerksam] and appreciative [anerkennend, dankbar], and the compositions among the most cogent [überzeugend] of our time."<sup>657</sup>

'Authentizität' **herzustellen**, mutet nun wiederum wie ein Paradoxon an, doch der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' teilt mit anderen Diskursen ein Repertoire von Strategien, die zumindest die Bedingung der Möglichkeit für ein solches Erlebnis, wie das von Andrew Porter berichtete, begünstigen. Eine dieser Strategien wurde bereits erwähnt: im Bereich der Kammermusik kann man die Ritualisierung von Aufführungen beobachten, die zu ihren Voraussetzungen das uneingeschränkte 'Bejahen' der Zu-

<sup>652</sup> Program Note zu *String Quartet No. 4* (Anm. 575).

<sup>653</sup> William A. WEBER, Carter's Second Quartet [Rubrik: The Concertgoer]. In: *The Harvard Crimson* 13.03.1961, S. 2.

<sup>654</sup> KERNER 1995 (Anm. 633); dieses Bild für die Konzeption des Stückes gebrauchte Carter auch in der Pre-discussion zur New York Premiere am 16. November 1995 im Caplan-Penthouse im Lincoln Center; vgl. außerdem SALZMAN 1960 (Anm. 482): "I find the human world of the quartet fascinating. You have four people who have cast their lot together in life. There's the problem of how they can stand each other for so long."

<sup>655</sup> FW (Anm. 36), S. 75.

<sup>656</sup> AG 1995 (Anm. 357).

<sup>657</sup> PORTER 1974 (Anm. 418), S. 203.

schauer, der 'Circumstantes', sowie die hingebungsvolle 'Devotion' der Interpreten, der 'Celebrantes'<sup>658</sup> benötigen, die im Diskurs die zentrale Rolle der Vermittlung zwischen der übergeordneten Autorität 'Komponist' und dem 'Publikum' übernehmen:

"Elliott Carter, who turned 85 last month, is a master. Everyone knows that. His music isn't particularly accessible. Everyone knows that too. He even knows it himself. ›The people who spend a lot of effort on my music find it very rewarding,‹ he said in a Times interview a few days ago. ›I've always thought, to tell the truth, that I was really not writing for an audience, but writing for performers playing the music.‹"<sup>659</sup>

Rituelle Qualitäten kann auch das regelmäßige, saisonbedingte Stattfinden von Konzerten besitzen, doch bestimmender für das 'Herstellen' von Authentizität scheint die gemeinsame 'Unterwerfung' der Gruppe, die sich zu diesen Anlässen einfindet, unter die Beschränkungen und Regeln eines zeitlich, personell, inhaltlich und räumlich exponierten Anlasses zu sein, wie ihn seit den sechziger Jahren die Kultur des 'Happening', heute oft 'Event' oder 'Festival' genannt, bereitstellt. Das 'Festival' erinnert trotz der hohen Organisationsleistung, die es erfordert, an Ereignisse wie das Woodstock-Festival, d. h. es wird als Element eher Diskursen zugerechnet, in denen die Forderung nach 'Spontaneität' und 'Expressivität' — mit einem Wort 'Authentizität'<sup>660</sup> — zu den konstitutiven Elementen zählen. Dafür spricht auch, dass 'Festival' per definitionem in Gegensatz zur Redundanz der 'Alltäglichkeit' steht. Durch die Zelebration der 'Besonderheit' (des Anlasses, des Ortes, der Zeit) ist ein 'Festival' besonders geeignet, ein weitverstreutes Publikum zusammenzubinden und bietet so auch das Mittel, um ein weiteres wichtiges Element in den Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' zu integrieren, das für die Stabilität des Diskurses 'Moderne Musik' zunehmend konstitutiv wird<sup>661</sup>: das der 'Internationalität'.

### **Historisch-kultureller Nexus:**

### **"Elliott Carter in den USA, György Kurtág in Ungarn, Giacinto Scelsi in Italien, Conlon Nancarrow in Mexico, Galina Ustvol'skaja in Rußland"<sup>662</sup> — Das Diskurselement 'Internationalität'**

In einem Artikel über 'Elliott Carter' wird natürlich dieser an der Spitze einer Aufzählung relevanter Mitglieder einer 'internationalen Szene'<sup>663</sup> stehen; in anderen Texten stehen dort andere Namen in anderer Reihenfolge wie bei Arthur Berger in seiner zu einem Überblick über die 'moderne' Musik geratenen Antwort auf die Frage "Is there a Post-Modern Music?":

"What had started out as a Viennese tradition, upheld by Schoenberg and his disciples, Alan [sic] Berg and Anton Webern, was now an international mode of composition, with Dallapiccola in Italy, Pierre Boulez in France, and in America the efflorescence of what is known as 'total organization,' which broadened the definition of Serialism from simply twelve-tone music."<sup>664</sup>

Die hier und in der Überschrift des Nexus präsentierten Aufzählungen weisen auf ein Charakteristikum des Diskurses 'Musik Elliott Carters', das als Regel formuliert ('Sei international!') sehr verschiedene Ebenen des Diskurses bestimmt, seien diese marketingtechnisch oder im

<sup>658</sup> Vgl. oben, S. 171 ff.

<sup>659</sup> BERNHEIMER 1994 (Anm. 416).

<sup>660</sup> SCHULZE, Erlebnisgesellschaft (Anm. 58), S. 347: "Negativ manifestiert sich Spontaneität als Opposition, positiv als Expressivität. Damit ist hier die Symbolisierung von Authentizität gemeint."

<sup>661</sup> SZERSNOVICZ, Interview 1988 (Anm. 245), S. 93.

<sup>662</sup> Roman BROTBECK, Zu Elliott Carters später Kammermusik. In: [Programmheft:] Wittener Tage für Neue Kammermusik 1996. Kulturamt der Stadt Witten (Hg.). Witten 1996, S. 62-69, S. 62.

<sup>663</sup> Zum Begriff der 'Szene' vgl. den Nexus 'Ein Formationssystem im Diskurs: Die Szene', S. 209 ff.

<sup>664</sup> BERGER 1987 (Anm. 322), S. 9.

sozialen Bereich angesiedelt: das Element der 'Internationalität' im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum'.

'Internationalität' wird nicht nur von Artikeln wie dem in der Überschrift zitierten Programmheftbeitrag, der die Relevanz seines Gegenstandes 'Musik von Elliott Carter' mit dem Hinweis auf die Bedeutung der Peripherie (umschrieben mit "geographische Entfernung zu den Hauptzentren der Neuen Musik") in der 'Neuen Musik-Szene' stützen will, inszeniert mit Hilfe einer Namensauswahl, die schon klanglich verschiedene Nationalitäten vermuten lassen<sup>665</sup> und der Unterstreichung geographischer Zuordnungen durch die ausdrückliche Nennung der Heimatländer. Allein die Liste der 1996 vertretenen Komponisten und Komponistinnen bürgt für die übernationale Qualität einer Veranstaltung wie die *Wittener Tage für Neue Kammermusik*: fünf Franzosen (darunter ein nicht in Paris ausgebildeter), vier Italiener, drei Deutsche (inklusive einer Frau und eines Komponisten aus der Ex-DDR), ein Brite und eine Britin, ein Schweizer, ein Argentinier und eine Südkoreanerin. Dabei bleiben die einzelnen Biographien außer Acht, von denen fast jede für sich das Prädikat 'international' beanspruchen könnte.

Dementsprechend ist auch der Ruhm der einzelnen Komponisten und Komponistinnen an internationalen 'Standards' zu messen. Selten wird Carter explizit in den Kontext der New Yorker 'Szene' gestellt, im Gegenteil ordnet man seine Musik diskursintern in internationale Zusammenhänge ein; dort erhält sie von Carters Befürwortern natürlich auch einen vornehmen Platz:

"In one way and another, we have, it seems to me, suffered more than our fair share of musical disappointments in the past half century. To take only a few examples: after a brilliant start Boulez now seems to find it hard to broach a new work. In contrast, Henze careers from one commission to the next, while Stockhausen's genius is being squandered on a megalomaniac operatic project that is likely to consume his energies for years. Meanwhile, too many lesser men have strayed up the dead ends of minimalism and aleatory improvisations and vanished from view. Carter has, in contrast, until quite recently seemed an isolated, even rather peripheral figure, whose intellectual habitat lies somewhere in the mid-Atlantic.

Yet he has proved to have a longer wind than his juniors, and as he brings in a wonderfully rich late harvest, his stature becomes increasingly apparent. Nothing he writes is without interest. [...] It is not, I think, mere chance that two acquaintances I met in the Festival Hall last Sunday put the same question. Who is today writing better music than Elliott Carter?"<sup>666</sup>

Es scheint besonders für europäische Rezensenten wichtig zu sein, die überregionale Bedeutung Carters zu betonen, wenn sie seine Musik positiv darstellen wollen. Peter Heyworth, ein englischer, für Zeitungen wie *The Observer* tätiger Musikkritiker, verwendet dieses Element in nahezu jedem seiner Texte<sup>667</sup>; doch auch Renate Groth, eine deutsche Musikwissenschaftlerin, weist in einer Rezension für die *Neue Zürcher Zeitung* auf dieses Charakteristikum des Diskurses 'Musik Elliott Carters' hin:

"Carter [...] zählt zu jenen [...], deren Werk im eigenen Land höchste Achtung und Wertschätzung genießt, in Europa jedoch bisher nur wenig rezipiert worden ist. Doch ist seine Musik keineswegs von nur interner nationaler Bedeutung; vielmehr werden in ihr — abseits von allen Richtungen und Schulen, die die Entwicklung der musikalischen Moderne nach 1945 bestimmten — eigenwillige kompositorische Bahnen beschritten, die als wichtige Stationen innerhalb einer allgemeinen Problemgeschichte des Komponierens im 20. Jahrhundert anzusehen sind."<sup>668</sup>

<sup>665</sup> Vgl. auch den oben zitierten Text aus: DANUSER, Neues Handbuch, 1984 (Anm. 18), S. 292.

<sup>666</sup> Peter HEYWORTH, An old master at ease. P.H. applauds Elliott Carter's new concerto and Rossini's transvestite comedy. In: *The Observer* (London) 24.02.1991; vgl. auch MORGAN 1994 (Anm. 640).

<sup>667</sup> Vgl. z. B. Peter HEYWORTH, Shaking the Globe. In: *The Observer* (London) *So*, 11.12.1988.

<sup>668</sup> Renate GROTH, 'A crowd of different people'. In: *Neue Zürcher Zeitung Sa/So*, 09/10.03.1991, S. 67 f.

Der Demonstration von Internationalität steht das Beharren auf nationalen Zuordnungen gegenüber — im Fall Carters besonders auf der Polarisierung 'Amerika-Europa' mit unterschiedlichen argumentativen Gewichtungen. In vielen Äußerungen wird in Hinsicht auf 'moderne' Musik die Klage über die 'Zustände' in den Vereinigten Staaten laut, während 'Europa' und besonders Deutschland als Eldorado für zeitgenössische Komponisten gerühmt wird:

"It is when Carter shows me the bibliography of a major new study of his music by the young American composer, David Schiff, [...] that I sense the neglect in his own country of the more recent innovatory scores upon which his international fame rests — a good half of the reviews listed are by English critics."<sup>669</sup>

Dagegen beschreibt der Franzose Claude Rostand in seiner Rezension eines Konzertes, das unter dem Vorzeichen 'amerikanisch-französisch' stattfand, die Unterschiede in der kulturellen Vielfalt zwischen den USA und Europa als nicht so gravierend<sup>670</sup>. Die nationale Zuordnung 'amerikanisch' nimmt dagegen nahezu den gesamten Artikel ein. Er polarisiert quasi amerikaintern die zu Propagandazwecken geeigneten Aaron Copland, Samuel Barber und William Schumann und die "moins facilement mise en avant comme élément de propagande" Komponisten der Musik des aktuellen Konzertes Elliott Carter, Igor Stravinskij, Darius Milhaud und Gunther Schuller. Nationalitäten avancieren in Rezensionen immer wieder zum zentralen Thema, sei es, dass sie Anlas für Abgrenzungen<sup>671</sup> oder Patriotismus<sup>672</sup> bieten, sei es, dass alte Vorurteile durch die Beiordnung bestimmter Attribute geschürt werden<sup>673</sup>.

Diese nebenbei einfließenden diskursinternen Ressentiments können die positiven Konnotationen des Elements 'Internationalität' nicht in den Hintergrund drängen. Eher als dem Jet-Set fühlt man sich dem 'Weltbürgertum' oder dem diplomatischen Parkett zugehörig, wenn man in mehreren Sprachen veröffentlicht<sup>674</sup>, Stipendien-Aufenthalte in Berlin, Rom und Santa Monica wahrnimmt, vom amerikanischen und französischen Staatsoberhaupt geehrt wird<sup>675</sup> oder um ein Forschungsproblem zu lösen, einen Weg von Hunderten oder Tausenden von Kilometern zum Skizzenarchiv auf sich nimmt. Selten wird dieser Austausch als 'im Dienst der Propaganda' stehend verstanden; eher nobilitiert der Verweis auf die Förderung internationaler bilateraler Beziehungen auch den Anlass<sup>676</sup>. In den Skizzen zur *Piano Sonata* lässt sich beobachten, wie ernst die Integration des Elements 'Internationalität' genommen wird, wenn schon bei der Bearbeitung der Reinschrift der Klaviersonate<sup>677</sup> für den Druck 1948 (bis auf einige spieltechnische

<sup>669</sup> Bayan NORTHCOTT, Unquiet Americans. In: *Sunday Telegraph* 03.08.1980.

<sup>670</sup> Claude ROSTAND, Made in U.S.A. In: *Le Figaro Littéraire* 16.02.1967, S. 17.

<sup>671</sup> CHILDS 1978 (Anm. 217): "Carter's development moves from American, not European models."

<sup>672</sup> Time 1961 (Anm. 557).

<sup>673</sup> "Publizistischer Aufwand", "musikalische Sensation" in Bezug auf Amerika, vgl. BURDE 1969 (Anm. 442); "Gewiß: es fehlte nicht an klanglicher Finesse [...]. Wie könnte es anders sein bei französischen Musikern! Aber [...]." (H. J. 1964 (Anm. 43), S. 6).

<sup>674</sup> Charles ROSEN, One Easy Piece. In: *New York Review of Books* 20 (1973) 2, S. 25-29; Charles ROSEN, Un morceau facile: le 'Double Concerto' d'Elliott Carter. In: *Critique* 36 (1981), S. 498-505; STEINBERG 1960 (Anm. 308); STEINBERG 1961 (Anm. 308).

<sup>675</sup> Carter wurde die National Medal of Arts vom amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan verliehen (vgl. Anm. 416), und er erhielt eine Auszeichnung von Staatspräsident Pompidou (vgl. oben, S. 160).

<sup>676</sup> Ernst VERMEULEN, Carter en Ligeti: meesterwerken. Asko Ensemble uitstekend op dreef Holland Festival. In: *Amsterdam* 23.06.1987.

<sup>677</sup> Reinschrift der *Piano Sonata* von 1946 (Fotokopie mit hsl. Korrekturen). In: Skizzen zur *Piano Sonata*, Konvolut "[36 S.]", SEC; vgl. auch *Piano Sonata* (1945-46), Musikdruck mit hsl. Korrekturen, New York: Mercury Music Corp. 1948. In: Skizzen zur *Piano Sonata*, SEC.

Angaben) sämtliche englischen Ausdrücke durch italienische ersetzt werden; teilweise wurden die Worte ungefähr übersetzt: 1. Satz, Takt 301: *move calmly* → *piu tranquillo*; 2. Satz, Takt 1: *sonorously* → *con sonorità*; Takt 42: *very intensely* → *molto intensamente*. Hier mag vielleicht eigene Internationalität und Bildung demonstriert werden, vor allem aber erfüllt die Übersetzung die Funktion, den Diskursbeitrag *Piano Sonata* von der Assoziation 'Chauvinismus' zu distanzieren und damit eine Emphase von 'Übernationalität' zu pflegen.

Eine derart subtile Strategie der Integration von 'Internationalität' braucht im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' spätestens seit den achtziger Jahren nicht mehr angewendet zu werden. Die Musik Carters ist fester Bestandteil der Repertoires amerikanischer, englischer, schweizerischer, deutscher, französischer, italienischer Interpreten<sup>678</sup> und wird auf Festivals in der ganzen westlichen Welt gespielt: beim Festival of Contemporary American Music at Tanglewood u. a. 1964<sup>679</sup>, bei der Promenade Season (PROMS) in London u. a. 1975<sup>680</sup>, beim Holland Festival 1987<sup>681</sup>, bei 'Wien modern' 1990<sup>682</sup>, während des englischen South Bank-Festivals 1991<sup>683</sup>, im französischen Acanthes 1991, in Witten 1996. Umgekehrt ist es so, dass die Zuordnung eines Festivals zu einer Stadt deren internationales Renommée beträchtlich steigern und zum Beispiel bewirken kann, dass die überregional unbekanntere Ruhrgebietsstadt Witten mitsamt ihrem Festival, den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, selbstverständlich im Programmheft der New Yorker Premiere von *String Quartet No. 5* mehrfach neben Städten wie Paris, Antwerpen, und New York genannt wird<sup>684</sup>, da Carters fünftes Streichquartett von diesem 'Festival-Konsortium' in Auftrag gegeben wurde, das 1995/96 während der entsprechenden Festivals auch jeweils aufgeführt wurde.

Die Akzeptanz der Relation von 'Internationalität' und 'Musik Elliott Carters' kann sogar als Ausweis für die Weltoffenheit und Modernität einer ganzen Region verstanden werden. Volker Hagedorn von der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* hält die Internationalität Elliott Carters sogar für prestigeträchtig und ist bitter enttäuscht und peinlich berührt, als das "potentielle Publikum" der Messestadt die Musik Carters schlicht ignoriert:

"Deutlicher kann sich ein potentielles Publikum wohl kaum von der internationalen Gesellschaft derer distanzieren, die auf Neues neugierig sind."<sup>685</sup>

Und tatsächlich ist die Verbreitung einer solchen Aussage über die Stadt Hannover nicht zu unterschätzen, wenn der Komponist aus New York beim bewussten Konzert anwesend ist, die Rezension über das Konzert mit nach Hause nimmt oder von einem Pressedienst ausschnei-

<sup>678</sup> Osteuropäische Länder kommen hier nur deswegen nicht vor, weil der Diskurs dort aufgrund fehlender vorliegender Äußerungen und Sprachkenntnisse von mir nicht beobachtet werden kann.

<sup>679</sup> Howard KLEIN, Music: All Contemporary. Pulitzer Prize Work of 1960 Performed as Festival Reaches Halfway Point. In: *The New York Times* [wahrscheinlich 12.08.1964].

<sup>680</sup> Christopher DRIVER, A Composer Deeply Respected. In: *The Guardian* 25.08.1975, S. 6.

<sup>681</sup> VERMEULEN 1987 (Anm. 676).

<sup>682</sup> Wolfgang SCHAUFLE, Die Fähnisse der Moderne: Zwischen Zwang und Beglückung. In: *Der Standard* (Österreich) 10.11.1990.

<sup>683</sup> Gerald LARNER, Virtuosity challenge. In: *The Guardian* 12.02.1991, S. 36.

<sup>684</sup> [Programmheft:] Alice Tully Hall, Great Performers at Lincoln Center, Arditti Quartet [Irvine Arditti (Vl.), Graeme Philip Jennings (Vl.), Garth Knox (Va.), Rohan de Saram (Vc.)]: [Pascal] Dusapin, Quatuor III; [Toru] Takemitsu, Landscape; [Elliott] Carter, String Quartet No. 5 (New York Premiere); [Benjamin] Britten, String Quartet No. 3. [Do, 16.11.1995]. [New York] 1995 (Lincoln Center Stagebill Nov. 1995), S. 17; 20.

<sup>685</sup> Volker HAGEDORN, Affekt und Abstraktion. In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung* (kurz nach dem 16).04.1991, S. 15.



den lässt<sup>686</sup>, seine Unterlagen einer Schweizer Stiftung überlässt, in der ein internationales Forscherpublikum diese Äußerungen findet und wieder verarbeitet. Die Positionen der Teilnehmer am Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' sind nicht nur international gestreut, sondern wie bereits erwähnt auch meist mit guten Verfügungsmöglichkeiten im Hinblick auf öffentliche Foren versehen, die sie auch nutzen<sup>687</sup>.

\*\*\*

Die größten Festivals im Bereich zeitgenössischer Musik finden nach wie vor in Europa statt, einen nicht ganz unbedeutenden Platz nimmt unter diesen zum Beispiel das South Bank Festival in London ein, gesponsert vor allem vom South Bank Centre und der Park Lane Group. 1991 war das zwei Wochenenden umfassende Ereignis der Musik Elliott Carters gewidmet; in Zusammenarbeit mit ihm, so heißt es in einem Prospekt zu diesem Festival, habe man das Programm geplant: Carter selbst habe Arbeiten anderer Komponisten ausgewählt, die den Kontext für seine eigene Musik bilden sollten.<sup>688</sup> Diese großen Festivals scheinen nach bestimmten Regeln abzulaufen: es gibt nicht nur das Festival-Programm, sondern oft eine Reihe regelhafter Sekundäreignisse wie Presseverlautbarungen, Radiosendungen, Interviews, Konzerteinführungen, Reden, Proben, Aufnahmen u. v. m.<sup>689</sup> Elliott Carter war zum South Bank Festival im Februar 1991 eingeladen und erhielt im Dezember vorher einen dreiseitigen detaillierten Terminplan für die zwei Wochen<sup>690</sup>. Die Professionalität der Planung eines solchen Medienereignisses überlässt sinnvollerweise nichts dem Zufall, der Gunst der Stunde oder dergleichen. Dennoch steht zum Beispiel in einem begleitenden Bericht von Gerald Larner die Strategie der Festivalveranstaltung in Verbindung mit Aussagen über 'Expressivität', 'Emotion' und 'Erfahrung'. 'Planung' hat in diesem Zusammenhang ebenso wenig einen Platz wie die Rede von 'Serialität' im Rahmen technischer Vorordnung<sup>691</sup>. Obwohl eigentlich nahe liegt, dass die Ebene der 'Ordnung' sowohl auf musikalischer wie organisatorischer Ebene eine Rolle spielen muss, wird darüber nicht oder nur unter Abgrenzung (wie im Fall der 'Serialität') gesprochen. 'Authentizität' gewährleistet auch das Engagement von Menschen wie Paul Fromm<sup>692</sup>, einem amerikanischen Weinhändler und Gönner 'moderner' Musik, oder Klaus Lauer, einem "hôtelier, mais grand amateur de musique"<sup>693</sup>, der die 'Römerbad-Musiktage' in Badenweiler 1973 in privater Initiative gründete und seitdem leitet:

"Recevez-vous des subventions, locales ou nationales? — Absolument aucune. C'est un festival totalement privé." (ib.)

Obwohl in dem zitierten Interview eingeräumt wird, dass der Südwestfunk Baden-Baden einen Teil der Konzerte aufzeichnet und also auch zur Veröffentlichung und Finanzierung beiträgt, kann das die Inszenierung von 'Privatheit' nicht beeinträchtigen. Im Gegenteil wird diese Aussage im Lauf des kurzen Interviews ausführlich ergänzt um das Bild einer großbürgerlichen, internationalen Hausgemein-

<sup>686</sup> Die Presseresonanz auf das Festival in Acanthes 1991 wurde sämtlich professionell gesammelt, zugeschnitten, zu einer Mappe gebunden und den Beteiligten u. a. Elliott Carter zugeschickt (Pressemappe 'Acanthes'. In: [Unterlagen aus den neunziger Jahren], SEC).

<sup>687</sup> David SCHIFF z. B. zitiert Pressestimmen über die Aufführungen des *Oboe Concerto* aus London und Zürich in seiner Rezension der Partitur in *Notes* 1992, S. 1094.

<sup>688</sup> Programmheft der Park Lane Group 1990 (Anm. 560), S. 5.

<sup>689</sup> In Ermangelung unabhängiger Augenzeugenberichte oder wissenschaftlicher Betrachtungen, wurden alle in der Paul Sacher Stiftung vorhandenen Unterlagen zum South Bank Festival exemplarisch aufgenommen und im Hinblick auf ihren Informationsgehalt und ihre Funktion im Rahmen der Festivals geordnet.

<sup>690</sup> Konzertplan "Schedule as at December 1990, Elliott Carter Festival", 3 Seiten gefaxtes Typoskript vom South Bank Centre, datiert 6.12.1990. In: [Unterlagen aus den neunziger Jahren], SEC.

<sup>691</sup> Vgl. den Nexus 'Serialism', unten, S. 197.

<sup>692</sup> Vgl. den Nexus 'Szene und Mäzene', unten, S. 214.

<sup>693</sup> SZERSNOVICZ, Interview 1988 (Anm. 245), S. 93.

schaft, die die zeitgenössische Musik im Haus während des Festivals 'mit großen Interesse' entdeckte (ib.). Die Diskurselemente, die das Reden über 'Kammermusik' verbindet, überschneiden sich im übrigen in vielen Einzelheiten mit der Analyse Adornos. Das Dilemma, das Adorno skizzierte im Bild einer 'Kammermusik', die "durch den Rückzug in die Privatsphäre" immerhin den "Schein des Übergreifenden einbüßte"<sup>694</sup>, wird diskursintern einerseits durch die Strategie bewältigt, 'Privatheit' mit 'Internationalität' zu verbinden. Andererseits schließt der Diskurs hier auch vielfach an den Diskurs 'Moderne Poesie' an, vor allem durch Diskursbeiträge Elliott Carters, der auf Literatur wie *Chamber Music* von James Joyce<sup>695</sup> oder *Four Quartets* von Thomas S. Eliot<sup>696</sup> verweist<sup>697</sup>. So wird eine diskursive Öffnung, ein 'Übergreifen' erreicht, die den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' sogar wieder stabilisiert, da z. B. Eliot in seinen Texten eine Reihe von Aussagen über Kammermusik wiederholt und dadurch sozusagen nochmals literarisch manifestiert: es gibt formale Anlehnungen durch eine Art Satzeinteilung in *Four Quartets*, die Nachzeichnung von Gesprächssituationen und die Betonung von Themen wie 'Zeit', 'Stille' und 'menschliche Nähe'.<sup>698</sup> Eine ähnliche Funktion erfüllt die Erwähnung von James Joyce in diesem Zusammenhang. Seine *Chamber Music* kreist vor allem um die Beschreibung intimer Situationen und stellt so in besonderer Weise das Moment der 'Privatheit' in Beziehung zu 'Kammermusik'.

### III. "The Secret Heart of Sound" — Die geheime Botschaft von *Enchanted Preludes*

Nachdem die "diskursiven Fakten" "von allen Gruppierungen befreit" wurden — so Michel Foucaults Bedingung -, dürfen abhängig von "eine[r] Menge von beherrschten Entscheidungen" und "ausgehend von korrekt beschriebenen Beziehungen" weitere "diskursive Mengen"<sup>699</sup> innerhalb des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' gebildet werden. — Ohnehin war ja schon durch die Projektierung einer Dissertation zu diesem Thema unumgänglich ein Diskursbeitrag, der Aussagen neu gruppiert, entstanden. Foucault fordert jedoch die Distanzierung des Diskurses aus der ihm zufolge zunächst einzig legitimen Position für die Formulierung neuer oder anderer Beziehungen zwischen Aussagen: der Position der Wissenschaft. Er schränkt seine Aussagen jedoch sofort ein, indem er auf die Unmöglichkeit eines Standpunktes ohne Bezugspunkte hinweist und die wissenschaftliche Perspektive als "anfängliches Privileg"<sup>700</sup> bezeichnet. Die Gültigkeit der Trennung in 'Diskurs' und 'Analyse' stellt er ernsthaft und konsequent in Frage, so dass offen bleibt, ob nicht auch durch zumindest teilweise sozusagen 'affirmative' Teilnahme am Diskurs Erkenntnisse über in diesem gültige Formationen gewonnen werden können. In dieser Arbeit wird diese Frage mit 'ja' beantwortet und daraus die Legitimation für die nun folgende hermeneutische Interpretation von *Enchanted Preludes* abgeleitet.

Die Perspektive einer solchen Interpretation kann bestimmte Bereiche des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' auf andere, vielleicht bessere Weise beleuchten, jedenfalls können so Regeln und Ele-

<sup>694</sup> ADORNO, Einleitung in die Musiksoziologie (Anm. 513), S. 120.

<sup>695</sup> James JOYCE, *Chamber Music*. In: DERS., *Gesammelte Gedichte und Anna Livia Plurabelle*. Übers. v. Hans Wollschläger u. Wolfgang Hildesheimer. Frankfurt/M. 1987, S. 6-77.

<sup>696</sup> Thomas S. Eliot, *Four Quartets*. London 1970 [1944].

<sup>697</sup> FW (Anm. 36), S. 47.

<sup>698</sup> Vgl. als weiteres Beispiel für die Verschränkung der Diskurse: Keith ALDRITT, *Eliot's Four quartets. Poetry as Chamber Music*. London 1978.

<sup>699</sup> FOUCAULT, *Archäologie des Wissens* (Anm. 13), S. 45.

<sup>700</sup> *Ib.*, S. 46.

mente in diskursinterner Anwendung beobachtet werden. Beispielhaft wird in diesem Zusammenhang Carters Komposition *Enchanted Preludes* herangezogen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Kammermusik und des diskurstypischen, besonders ausgeprägten 'privaten' Charakters ihrer Werkgenese. Wie andere repräsentative musikalische Diskursbeiträge kann aber auch eine Interpretation von *Enchanted Preludes* dazu dienen, Verweisen auf übergreifende Zusammenhänge nachzugehen, in diesem Fall auf die ebenfalls diskursintern relevante Diskussion über 'Serialism'.

\*

In der oberen rechten Ecke der ersten datierten Skizze für ein 'Duo for Flute and Cello'<sup>701</sup> steht in der charakteristisch schwer lesbaren Handschrift Elliott Carters '25th October 1987' geschrieben. Richtig in Angriff genommen wurde das Stück, das von Harry Santen anlässlich des 50. Geburtstages seiner Frau Ann Santen in Auftrag gegeben worden war, erst Ende November; Elliott Carter stellte es aber schon Mitte Januar 1988 fertig.<sup>702</sup> Der Geburtstag war Mitte Mai 1988 und vier Monate Probenzeit sind sicherlich nicht zu viel für dieses Werk.

Der Auftraggeber Harry Santen gehört zu Carters Anwälten<sup>703</sup>, seine Frau wirkt als 'music director' am *Fine Arts Public Radio der University of Cincinnati* (WGUC), das viele zeitgenössische Kompositionen in Auftrag gab.<sup>704</sup> Die Familie ist insgesamt sehr musikalisch interessiert: in einem Entwurf zu einer programmatischen Bemerkung über *Enchanted Preludes* schreibt Carter, dass sowohl Flöte wie auch Cello zu den Instrumenten gehören, die in der Santen-Familie gespielt werden.<sup>705</sup>

Dies ist jedoch nicht der einzige Bezugspunkt, den *Enchanted Preludes* zu seinem Auftraggeber und der Widmungsträgerin aufweist. Wie in musikalischen Geburtstagsgeschenken Carters nicht ungewöhnlich<sup>706</sup> ist in die ersten zwei Takte eine Reihe augenmusikalischer Anspielungen in die Textur eingewoben.<sup>707</sup> Eine lange Tradition besitzt die Verschlüsselung eines Namens in Musik, man denke allein an die vielen Vertonungen und Verarbeitungen der Folge 'B-A-C-H'. In *Enchanted Preludes* greifen die Töne A, G und E einem Schlüssel zufolge, den Maurice Ravel für *Menuet sur le nom d'Haydn* verwendete, die Buchstaben 'A' (=A), zweimal 'N' (=G) und 'S' (=E) aus dem Namen 'Ann Santen' auf (oder auch als englischer Genitiv und damit als Widmung verstehbar, wenn man *Ann's* liest).

**Schema 19: Maurice Ravel, *Menuet sur le nom d'Haydn*, Code für die Vertonung des Wortes 'Haydn'**<sup>708</sup>

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E

Ein anderes Kryptogramm kann man aus der Analyse der Pitch-Class Sets lesen.

<sup>701</sup> Skizzen zu *Enchanted Preludes*, Film 232, S. 855, SEC.

<sup>702</sup> Vgl. die Datierungen der Skizzen zu *Enchanted Preludes*, Film 232, SEC.

<sup>703</sup> Korrespondenz 'Elliott Carter/ Harry Santen', SEC.

<sup>704</sup> Andrew PORTER, *Preludes to Felicity*. In: *The New Yorker* 13.06.1988.

<sup>705</sup> Entwurf zu einer Programmnotiz für *Enchanted Preludes*, In: Skizzen zu *Enchanted Preludes*, SEC.

<sup>706</sup> Vgl. *Esprit rude/ Esprit doux* (1985) for flute and clarinet, das Pierre Boulez zum 60. Geburtstag gewidmet ist, sowie *A Six-Letter Letter* (1996) für Englischhorn zum 90. Geburtstag von Paul Sacher, die jeweils auf Tonfolgen basieren, die von den Buchstaben der Namen der Widmungsträger abstrahiert wurden.

<sup>707</sup> PORTER 1988 (Anm. 704); wahrscheinlich bezieht Porter seine Informationen aus einer von ihm erwähnten Konzerteinführung durch Elliott Carter.

<sup>708</sup> Entnommen: Arbie ORENSTEIN, *Maurice Ravel – Leben und Werk*. Stuttgart 1978 [New York 1968], S. 189.

**- Noten, die dem Ravelschen Schlüssel entsprechend ANN'S bedeuten**

Bsp. 26: *Enchanted Preludes*, mögliche Kryptogramme, Takt 1 bis 2, m. H. (ein Dreieck steht für einen Trichord, ein Sechseck für einen Hexachord, die Nummerierung entspricht dem *Harmony Book*)

Bezeichnet mit den Primformen-Nummern Carters, die dem *Harmony Book*<sup>709</sup> entnommen sind, kann man die Folge der Noten zu Beginn des Duettts als weitere Anspielung auf den Geburtstag Ann Santens deuten: die ersten sechs Töne der Flöte ergeben den Hexachord 38, das Geburtsjahr Ann Santens, die ersten drei Töne im Cello ergeben den Trichord 5, der Mai ist der Geburtsmonat Ann Santens; aus den Quellen geht der Tag nicht hervor, aber nach dieser Logik könnte es der elfte oder der fünfzehnte sein, da der Hexachord 38 sich aus den drei Tönen für den Namen 'Ann Santen', in Primform: Trichord 4, zusammensetzt und die restlichen drei Töne den Trichord 11 ergeben. Dies besitzt eine gewisse Wahrscheinlichkeit, wenn man annimmt, dass der Termin des Geburtstags und der der Premiere von *Enchanted Preludes* ungefähr zusammenfallen: am 16. Mai 1988 in Merkin Hall in New York City fand die offizielle, am Freitag, dem 13. Mai im Bard-College die private Premiere des Duettts statt<sup>710</sup>.

Außer dem Trichord 11 stammen die benutzten Anfangschorde nicht aus dem sonst für das Stück gewählten "harmonic >frame"<sup>711</sup>, in dem der Hexachord 19 eine zentrale Rolle spielt; sie sind aber mit diesem verwandt. Außerdem zählen zum Hauptbestand des harmonischen Repertoires die Trichorde 8 bis 12, vor allem 10 und 11<sup>712</sup>, sowie unter anderem die Tetrachorde 17, 21 und 28<sup>713</sup>.

Bsp. 27: *Enchanted Preludes*, Pitch-Class Sets, Takt 10 und 11

<sup>709</sup> *Harmony Book* vol 1, S. 1-6. In: Konvolut "Harmony Book", SEC.

<sup>710</sup> Programmnотiz aus: *Enchanted Preludes*. New York 1989, vor Seite 1.

<sup>711</sup> FW (Anm. 36), S. 107.

<sup>712</sup> Skizzen zu *Enchanted Preludes* vom 26.12.1987, Film 232, S. 866 und 853, SEC.

<sup>713</sup> Skizzen zu *Enchanted Preludes* vom 26.12.1987, Film 232, S. 838, SEC.

## Terminologischer Nexus: Harmonik III — 'Serialism'. Widersprüche eines Subdiskurses

In einem ausführlichen und engagierten Aufsatz in *Boston Review* 1987, Teil einer Artikelserie über 'The Postmodern Temper'<sup>714</sup> arbeitete der Komponist und Fachjournalist Arthur Berger einen Teil des amerikanischen Subdiskurses 'Serialism' auf mit einer starken Tendenz 'Postmoderne Musik' und 'Serialism' zu polarisieren, und schnell wird dem Leser deutlich, dass hier 'Serialism' als Ausweis für die Zugehörigkeit zur 'Moderne' gilt. Gegenüber den New York Times-Kritikern John Rockwell und Bernard Holland<sup>715</sup>, von denen sich Berger ausdrücklich distanziert, verteidigt der Komponist seine Kollegen, darunter auch Elliott Carter, und den kleinen Kreis der Hörerschaft 'moderner Musik' gegen das bekannte Repertoire der Argumente: 'Serialle' (= 'moderne') Musik sei 'formalistisch', zu 'intellektuell' und 'elitär'; die 'Postmoderne' habe gezeigt, dass 'Serialism' eine Fehlentwicklung gewesen sei. Berger bestreitet nicht, dass das Publikum 'moderner' Musik klein und elitär ist — er zählt sich selbstbewusst dazu —, doch er hält gegen die Einwände die Tradition 'neuer Musik', in der — wie er meint — angefangen mit Claudio Monteverdi immer schon gegen den breiten Strom an experimentellen Ideen festgehalten wurde, wirft den 'Postmodernen' Neokonservatismus vor und versucht, Differenzierungen zwischen 'striker Serialität' und 'freier Serialität' einzuführen. Dabei ist er besonders bemüht, Elliott Carter aus beiden Gruppen von 'Serialisten' ausdrücklich auszunehmen; die Beziehung, die er dennoch herstellt, wirkt eher distanziert:

"Carter sounds to many listeners just as 'modern' as almost any Serialist; and they might mistake him for one were he not so articulate in expounding [darlegen] his learned [gelehrt] organizational methods that make it plain he is not. Very likely he would compose differently had Serialism never existed."<sup>716</sup>

Die 'freundliche' Ausgrenzung scheint notwendig zu sein, denn noch 1981 ordnete Paul Griffiths Elliott Carter im Kapitel "New York, 1948-50" unter "Other 12-Note Composers in America" ab, kennt aber offenbar die drei Stücke, die er nennt (*Piano Sonata*, *Sonata for Violoncello and Piano*, *String Quartet (No. 1)*) kaum<sup>717</sup>. Diese Art der Zurechnung nimmt im Kreis der Rezensenten aber sonst eigentlich kaum jemand vor<sup>718</sup>, ebenso selten in wissenschaftlichen Texten<sup>719</sup>. Es besteht nahezu einhelliger Konsens darüber, dass Carters Musik mit 'Serialität' im Prinzip nichts zu tun hat:

"Needless to say, this is not functional harmony of the nineteenth century, nor is it tonality, nor serialism; it always has a focal point and it is expressive, every moment of it, and altogether personal. This music reaffirms in unmistakable terms the original esthetic values of music [...]"<sup>720</sup>

David Schiff steht ebenfalls auf der Seite der Skeptiker mit dem ihm eigenen Interesse, sich von den "analytic schools of American theory"<sup>721</sup> abzugrenzen, aber auch unter Berufung auf die höchste Autorität des Diskurses:

<sup>714</sup> BERGER 1987 (Anm. 322).

<sup>715</sup> Vgl. oben, S. 30.

<sup>716</sup> BERGER 1987 (Anm. 322), S. 9.

<sup>717</sup> GRIFFITHS, *Modern Music* 1981 (Anm. 491), S. 42.

<sup>718</sup> STUCKENSCHMIDT 1964 (Anm. 43) redet von "Reihentechniken"; Harold C. SCHOENBERG, Pollikoff's Series. Music in Our Time Begins at Y.M.C.A. In: *The New York Times* 25.01.1962: "Carter obviously has studied serial technique."

<sup>719</sup> Robert STEWART, Serial Aspects of Elliott Carter's *Variations for Orchestra*. In: *Music Review* 34 (1973), S. 62-65.

<sup>720</sup> LANG 1960 (Anm. 380).

<sup>721</sup> SCHIFF 1991 (Anm. 135), S. 768.

"Set-theory and serial analysis have failed to explain this phenomenon. Serial analysis fails simply because Carter does not use serial techniques (Carter has responded to serial analyses of his music by saying that you don't write a fugue unconsciously). Set theory, by contrast is, as Harvey points out, too generalized to reveal much about the way the music is put together. Neither approach explains how some pitches come to be more important in defining musical shape than others [...]"<sup>722</sup>

Dies korrespondiert teilweise mit Carters Haltung:

"[...] my music is not built on themes any longer, nor on a row, but [...] on a specific repertory of sound, treating all its characteristics as contributing to musical statement."<sup>723</sup>

Ein Bekenntnis zum 'Serialism' legt scheinbar nahe, dass 'ästhetische Urteile' in den Hintergrund gedrängt werden und statt ihrer eine rein 'mathematisch-mechanische Logik' die Ordnung und Bewertung des musikalischen Materials bestimmt:

"Now in the case of certain types of serialism one is clearly dealing with an essentially visual-mechanical kind of "logic," which does not insure its being audibly perceptible or its conveying any musical meaning through its structure. [...] What happens is that the system itself gets to be so intricate that it begins to usurp the attention that should be spent on making musical statements and devising whole continuities of these. On this matter of continuity, serialism gives only the simplest kind of schematic information."<sup>724</sup>

Carter wiederholt nicht nur hier<sup>725</sup> Warnungen, die auch außerhalb des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' in Bezug auf 'Serialität' oder 'Dodekaphonie' in der europäischen Variante des 'Serialismus-Diskurses' schon häufig formuliert wurden<sup>726</sup>: die Reihentechnik sei kein Garant für 'sinnvolle' Kompositionen, schon gar nicht für Musik, die auf den Zuhörer wirken soll; zudem bestehe die Gefahr, dass das Verfahren zum Selbstzweck würde. Damit unterstützt Carter eine Haltung gegenüber anderen Komponisten, die er für seine eigenen Arbeiten weit von sich weist<sup>727</sup> und die auch Komponisten ablehnen, die für sich in Anspruch nehmen, mit seriellen Techniken zu arbeiten<sup>728</sup>. Mit 'Serialität' scheint zwar teilweise ein technisches Verfahren bezeichnet zu werden; dies hat jedoch keine relativ neutralen Vorzeichen wie vielleicht die Vorzeichnung '4/4-Takt', sondern es wird sozusagen der 'Abgrund' immer mitgedacht: eine 'serielle'

<sup>722</sup> Ib.; Schiff rezensiert hier die Dissertation von David I. H. HARVEY (DERS., *The Later Music of Elliott Carter: A Study in Music Theory and Analysis*. New York 1989).

<sup>723</sup> BORETZ 1970 (Anm. 620), S. 4; FW (Anm. 36), S. 80 f.

<sup>724</sup> Ib., S. 81.

<sup>725</sup> Vgl. außerdem ib., S. 82 ff. sowie Elliott CARTER, *Shop Talk by an American Composer*, 1960, Wec (Anm. 36), S. 199-211, S. 206 f. und über die Darmstädter Ferienkurse in: DERS., *Letter from Europe*, 1963, Wec (Anm. 36), S. 219-229, vor allem S. 224.

<sup>726</sup> Vgl. vor allem ADORNO, *Philosophie der neuen Musik* (Anm. 373), u. a. S. 55 ff.; Eine differenzierte Darstellung der Argumente und ihrer Cruces, die sich offenbaren, wenn man die analytischen Grundlagen überprüft, gibt Anita JÜNTGEN (DIES., '... der eine ganze Generation Denken und Sprechen gelehrt hat'. Theodor W. Adornos Beiträge zur Konzeption und Interpretation einer 'neuen' Musik. Magisterarbeit, Typoskript, Bochum, Fakultät für Geschichtswissenschaft 1991, S. 10-24. mit freundlicher Genehm. d. Autorin); vgl. auch Nicolas RUWET, *Von den Widersprüchen der seriellen Sprache*. In: *Die Reihe* 6 (1969), S. 59-70; oder z. B. Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, *Deutung der Gegenwart*. In: *AfMW* 16 (1959). 246-254: "Es ist nicht zu übersehen, daß bei vielen seriellen, elektronischen und aleatorischen Kompositionen das Ohr eine untergeordnete Rolle spielt (...)" (S. 253).

<sup>727</sup> Vgl. FW (Anm. 36), S. 80 f.

<sup>728</sup> Vgl. SCHÖNBERG, *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* (Anm. 282); in Replik auf den oben angegebenen Aufsatz von Ruwet: Henri POUSSEUR, *Musik, Form und Praxis (Zur Aufhebung einiger Widersprüche)*. In: *Die Reihe* 6 (1960), S. 71-86; Pierre BOULEZ, *Einsichten, Aussichten*. In: *Werkstatt-Texte*. Berlin 1972, S. 53-57 [dt. Fass. v. 'Recherche maintenant'. In: *Nouvelle Revue Française* 23 (1959)].

Komposition — oft gedacht als 'total' seriell<sup>729</sup> — droht "ein Schema, eine Schablone, ein Negativ, ein Zusammenhangloses, eine beliebige und willkürliche Reihenfolge von Tönen, ein 'Nichts'"<sup>730</sup>, ein weiteres "gray in gray of the anemic graphics of most serialists"<sup>731</sup> zu werden.

Doch die "occult mathematical orders" und "quasi-geometric things"<sup>732</sup> existieren auch in der Musik Elliott Carters — seien sie hörbar oder auditiv versteckt —, und zwar so zahlreich und in so vielen Varianten, dass die Abgrenzung zu einem vagen Begriff von "serieller Musik" als "Bezeichnung für Musik, in der sich reihenmäßige Strukturierungen des Klangmaterials nachweisen lassen"<sup>733</sup> schwimmt: Die von Carter verwendeten Allintervall-Tetrachorde bilden nichts anderes als zwei Tonreihen, die u. a. im Doppelkonzert zusammen mit zwei Reihen von Intervallen die melische Gestaltung bestimmen<sup>734</sup>; für *Anaphora* aus *A Mirror On Which To Dwell* wird eine Gruppe von zwölf Tonhöhen festgelegt, die im Stück ausschließlich verwendet werden; *Piano Concerto* basiert auf zwei Zwölftonreihen<sup>735</sup>; Carter selbst verfasste Anfang der sechziger Jahre eine Liste von Tonfolgen oder Akkorden, sogenannten 'Sets': das 'Harmony Book', auf das er für seine Arbeiten rekurriert<sup>736</sup>; die Analyse dieser 'Sets' ist zu einer der gängigsten analytischen Ansätze in Bezug auf Tonbeziehungen in der Musik Carters geworden.<sup>737</sup>

Andererseits beruhen Carters Materialordnungen nur in seltenen Fällen auf der Konstitution von Zwölftonreihen, und sein Repertoire ist weniger bestimmt von den Regeln der Zwölftonkomposition, wie sie Arnold Schönberg verstand, oder der alle Parameter umfassenden seriellen Organisation, wie sie Milton Babbitt für seine Kompositionen entwickelte<sup>738</sup>. Dagegen verbindet Carter eine Reihe von Techniken mit der Arbeitsweise von Pierre Boulez: beide bevorzugen zum Beispiel die Tonbeziehung vor der Tonhöhe, d. h. die harmonische vor der melischen Dimension, und legen daher eher Intervalle oder Intervallfolgen fest. Zumindest den genannten Komponisten, die sämtlich mit dem Attribut 'seriell arbeitend' belegt werden, ist trotz aller Unterschiede gemeinsam, dass ihre Ordnungsverfahren die Funktion haben, eine innermusikalische Logik zu erzeugen, die den Ablauf als in gewisser Weise notwendigen, wenn auch nicht zwingenden erscheinen lässt. Die Verantwortung für die Wirkung einer Komposition als ästhetisches Objekt nimmt dieses Verfahren — wie andere Techniken auch — dem Kom-

<sup>729</sup> Vgl. Hans VOGT, *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart 1972, S. 108 ff.: "Kompositionsweise [...], in welcher nicht nur die Höhepositionen der Töne, sondern schlechthin alles nach Reihe geordnet ist."; Paul GRIFFITHS, Artikel 'Serialism'. In: *NewGroveD* (Anm. 170), vol xvii, S. 162-169, S. 162: "A method of composition in which a fixed permutation, or series, of elements is referential (i. e. the handling of those elements in the composition is goverend, to some extent in some manner, by the series)."

<sup>730</sup> Josef Matthias HAUER, *Theoretische Schriften*, Bd. 1: *Vom Melos zur Pauke*. Eine Einführung in die Zwölftonmusik. Wien o.J., S. 5.

<sup>731</sup> LANG 1960 (Anm. 380).

<sup>732</sup> FW (Anm. 36), S. 80 f.

<sup>733</sup> Rudolf FRISIUS, Artikel 'Serielle Musik'. In: *MGGNeu*, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1328-1354, S. 1328.

<sup>734</sup> Vgl. auch die Materialordnung zum *Concerto for Orchestra* in: SCHIFF (Anm. 28), S. 244 f., in: DERS. (Anm. 29), S. 256 f. und in: Elliott CARTER, *Music and the Time Screen*, 1976, Wec (Anm. 36), S. 343-365, S. 362.

<sup>735</sup> STONE 1969 (Anm. 158), S. 564 ff.

<sup>736</sup> Vgl. SCHIFF (Anm. 28), S. 62 f.; DERS. (Anm. 29), S. 40; Das 'Harmony Book' wird voraussichtlich im Jahr 1999 oder 2000 in New York unter Mitarbeit von Jonathan Bernard, John Link u. a. herausgegeben.

<sup>737</sup> MEAD, *Pitch Structure* 1983/84 (Anm. 48); BERNARD, *Spatial Sets* 1983 (Anm. 48); DELIO, *Spatial Design* 1980/81 (Anm. 48); LINK, *Night Fantasies* 1994 (Anm. 47).

<sup>738</sup> Vgl. GRIFFITHS, *Modern Music*, 1981 (Anm. 491), S. 37-42 und Bryan R. SIMMS, *Music of the Twentieth Century. Style and Structure*. New York 1986, S. 68-91.

ponisten jedoch nicht ab, wie Carter und auch Boulez betonen<sup>739</sup>. Der Streit um 'Serialism' bezieht sich also eher auf eine ästhetische Ebene: Besitzt eine Komposition schon deshalb ästhetischen Wert, weil innermusikalisch mathematisch-logische Verfahren ihr musikalisches Repertoire und ihren Formprozess konstituieren? Carter bezieht ziemlich eindeutig Stellung gegen eine Produktionsästhetik der Materialordnung, doch auch er leistet seinen Tribut an die Idee nicht nur z. B. mit den Geburtstagsstücken, in die Kryptogramme eingebaut werden.

Eine wichtige Voraussetzung dafür, dass unhörbare musikalische Vorordnungen darüber hinaus eine Rolle im Diskurs spielen können bzw. vor allem im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' tatsächlich spielen, ist die hohe diskursive Wertschätzung der Notenschrift (Reihen müssen eben nicht 'hörbar', sondern "nachweisbar" sein<sup>740</sup>). So trivial dies klingen mag: in einer großen Zahl von Diskursen auch im Bereich 'Musik' wird das Element 'Schrift' nicht, zumindest nicht in hohem Maße benötigt. Im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' wird jedoch nicht nur vom Hörer quasi verlangt, dass er 'die Noten studiert', sondern auch dass er horrenden Summen für diese 'Zugangsberechtigungen' bezahlt<sup>741</sup>. Rudolf Hohlweg beschreibt sogar emphatisch den Weg vom Unwissenden zur Erkenntnis mit Hilfe der Aufmerksamkeit und der Noten<sup>742</sup>. Die Möglichkeit, die Organisation der Musik idealerweise dem Kompositionsprozess entsprechend 'nachzuvollziehen', scheint dabei dieselbe Faszination und Bedeutung zu besitzen, wie die Vorordnung des musikalischen Materials auf der Produktionsseite. Robert Moevs gibt dieser Faszination in seiner zehnteiligen Besprechung der Einspielung des zweiten und dritten Streichquartetts durch das Juilliard Quartet Ausdruck<sup>743</sup>: er hört die Aufnahme, wie er schreibt, nur mit den Noten in Händen (S. 157) und empfiehlt dem Leser deren Kauf (S. 165). Moevs Schallplatten-Kritik führt den Leser durch die ganze Partitur unter genauer Angabe von Taktzahlen, mit Verweisen auf Notenbeispiele, wichtige Intervall-Folgen, rhythmischen Aufteilungen und Metronomzahlen (v. a. S. 166 ff.). Moevs findet einen "rational plan" (S. 166) vor allem in *String Quartet No. 3* und formuliert auch die besondere Qualität dieser Zuweisung: die Feststellung, dass die zu Beginn des Streichquartetts eingeführte Materialordnung austauschbar — man könnte auch sagen beliebig — wird, lässt Moevs die Musik zunächst ästhetisch suspekt erscheinen (S. 167), wäre da nicht der Schluss des vierten Satzes, wo die "proper order" in der "Conclusion" wiederhergestellt ist und sich so der 'logische' und 'kontrollierte' 'Plan' des Ganzen 'enthüllt'. Für Moevs stehen dabei die mathematische und die ästhetische Kontrolle in direktem Zusammenhang, unter anderem dieses Argument begründet seine höhere Wertschätzung des dritten im Vergleich zum zweiten Streichquartett. Kennzeichnenderweise benutzt Moevs hier Vokabeln aus dem Bereich der Mechanik, vor allem das Bild der ineinandergreifenden Zahnräder, englisch: *meshing gears*, und vergleicht die Angabe eines *Subito meno mosso* in der Einleitung des zweiten Quartetts (Takt 29) mit der Demontage eines Zahnrades.

"The simple, thoroughgoing system of proportions that regulates the Third Quartet has not been wrought [geschmiedet] to an equal degree in the Second Quartet. In measure 29 of the Introduction there is a bald, unmeshed which, in terms of the Third Quartet, would be like stripping a gear. When in operation, the meshing system then yields such tempos as a dotted eighth at 186.7, starting in measure 60, or at 163.3, starting at measure 99. This tendency to let arithmetic lead where it will, in spite of the manifest

<sup>739</sup> Vgl. BOULEZ, *Einsichten*, (Anm. 728) und DERS., *Wille und Zufall*. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer. Zürich 1977, vor allem S. 61-80.

<sup>740</sup> GRIFFITHS nimmt dies zum Anlaß für einige sehr skeptische Bemerkungen zu 'serieller Musik' (DERS., *Serialism* 1980 (Anm. 729), S. 169).

<sup>741</sup> Dies bemerken auch FRANK 1986 (Anm. 408); ebenso Schiff 1992 (Anm. 687), S. 1095.

<sup>742</sup> HOHLWEG 1995 (Anm. 431).

<sup>743</sup> MOEVES 1975 (Anm. 521).



impossibility to sense such hairline values of absolute speed, is brought under more reasonable control in the Third Quartet, with more whole numbers." (S. 168)

Souveräne, nicht akribische mathematische Kontrolle kann also ästhetischen Wert begründen, Moevs formuliert sogar:

"Greater control, greater mastery are exercised." (S. 167)

Das Ausüben rationaler Kontrolle, die Entscheidungsgewalt über Entstehung und Entwicklung verweist auf ein Element, dass in dieser Arbeit in anderem Zusammenhang bereits aufgefallen war<sup>744</sup>, das vom 'souverän handelnden Menschen' — vielleicht muss man 'Mann' sagen bzw. 'Schöpfer':

"We are in a time when a huge range of possibilities present themselves to the composer. Therefore hundreds of choices have to be made to be able to compose at all. You have to decide on a great many things which you won't do, and finally what it is you will do — to choose the very small, narrow field that will reinforce and intensify the kind of character you want in a particular piece of music. So I use these rather formalized patterns."<sup>745</sup>

Die präzise Kontrolle des Materials, dem auch die Erstellung unzähliger Skizzen dient<sup>746</sup>, ist eine Funktion von musikalischen Vorordnungen und Umsetzungen im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters', die auch in anderen Diskursen über als 'seriell' bezeichnete Ordnungen beobachtet werden kann. Beide Verfahren stellen darüber hinaus den Komponisten als Handelnden und Verantwortlichen, als 'Schöpfer', der sein wohlgeordnetes Werk anschaut, sehr stark in den Mittelpunkt. Ästhetische Positionen allerdings, die Begriffe wie 'Chaos' und 'Zufall' ins Zentrum rücken, Kontrolle über musikalische Abläufe aufgeben und gar die kreative Autorität nicht allein dem Komponisten zuweisen, können in diesem Diskurs nicht oder nur bedingt akzeptiert werden:

"C: To me [John Cage] is cynical about nature. He believes in its confusion. I don't believe that, you see."<sup>747</sup>

Der Glaube an den existenziellen Sinn einer Ordnung, an einen "rational plan"<sup>748</sup>, der allen Ereignissen ihre Bedeutung zuweist, übernimmt im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' die Funktion der Letztbegründung musikalischer Ästhetik.

\*\*\*

Aus den sehr zahlreichen Skizzen, die während der Arbeit Carters an einem Stück entstehen, ist ersichtlich, dass trotz der bereits im *Harmony Book* zusammengestellten Listen vor allem die Analysen der gewählten Pitch-Class Sets, deren Modifikationen oder die Erarbeitung weiterer passender Sets sowie die Konstitution der zeitlichen Organisation im Vordergrund der 'Papierarbeit' stehen. Gleichzeitig stehen die Sets im Hinblick auf die Intervallbildung auf dem Prüfstand, für *Enchanted Preludes* erstellte Carter Reihenstudien schon für die einzelnen Instrumente, deren Ambitus, Registerzugehörigkeit, Flexibilität etc. die Reihenordnungen beeinflussen. Häufig werden die Instrumente auch harmonisch sehr eigenständig profiliert — wie in *String Quartet No. 4* oder *Penthode*. Dies tritt in *Enchanted Preludes* etwas zurück: dort besteht das Repertoire beider Instrumentalstimmen aus

<sup>744</sup> Vgl. oben den Nexus 'Bruch' und 'Reife', S. 109.

<sup>745</sup> JOHNSTON u. a. 1985 (Anm. 340), S. 27; vgl auch Acton 1980 (Anm. 38).

<sup>746</sup> In einem Interview wird Elliott Carter auf seine Skizzenproduktion hin angesprochen: "Do you create a lot of sketches? / Oh my God, yes." (Polkow 1994 (Anm. 256)).

<sup>747</sup> JOHNSTON u. a. 1985 (Anm. 340), S. 26.

<sup>748</sup> MOEVS 1975 (Anm. 521), S. 166.

nahezu denselben Sets. Anders sieht das im Hinblick auf die Intervallverteilung, also die 'Melodiebildung' bzw. die melische Organisation aus: der Verlauf der Flötenstimme ist fast ausschließlich in den sogenannten kleinen Intervallen, also in kleinen Sekunden (i1), kleinen Terzen (i3), kleinen Sexten (i8) und kleinen Septimen (i10) sowie Primen (erst später Quarten (i5)) organisiert, während das Cello große Sekunden (i2), große Terzen (i4), große Sexten (i9), große Septimen (i11) und Quinten (i7) (seltener einen Tritonus (i6)) spielt.

Bsp. 28: *Enchanted Preludes*, Intervallanalyse, Takt 28

Die metrischen Ordnungen der Stimmen sind ebenfalls jeweils eigenwillig gestaltet, beide Stimmen orientieren sich immer nach etwa demselben Tempo, sozusagen 'Short-range Polyrhythms': die Metren sind jedoch stets leicht verschoben und stimmen im gesamten Stück nicht überein. Als Konsequenz sind die Stimmen meistens basierend auf unterschiedlichen rhythmischen Grundeinheiten organisiert. Flöte und Cello haben zudem außer am Anfang des dritten Taktes und am Anfang des hundertzwanzigsten, also vorletzten Taktes keinen einzigen gemeinsamen Einsatz.

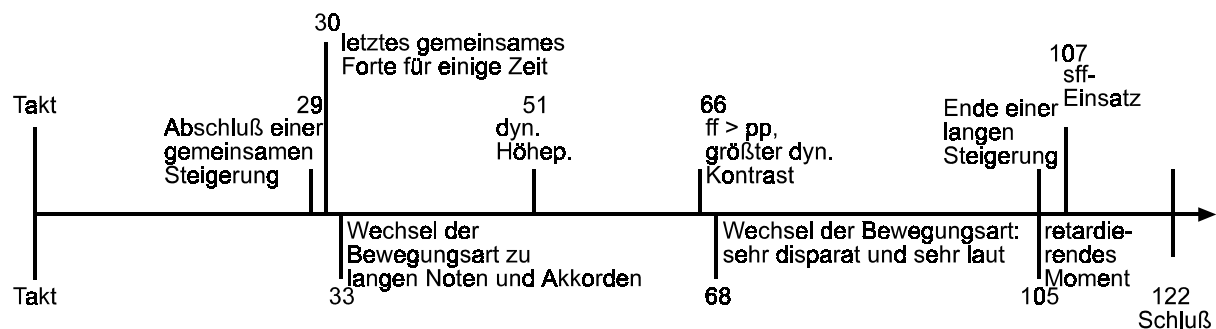
Bsp. 29: *Enchanted Preludes*, metrische Analyse der Parts, Takt 3 und 4

Ähnlich wie in *String Quartet No. 4, Penthode* und anderen Kompositionen existiert auch in *Enchanted Preludes* außer den im Verlauf des Stückes wechselnden jeweils eigenen Metren eine Art organisatorischer Zwischenebene mit zwei über das ganze Stücke konstanten Tempi, den 'Long-range Polyrhythms', für die Flöte M. M. 9 und für das Cello M. M. 11 1/5<sup>749</sup>. Der jeweilige (seltener) Beginn der Perioden kann Einfluss auf die Phrasenlängen, auf den Zeitpunkt oder die Bedeutung von Einsätzen oder auch die Platzierung dynamischer Entwicklungen oder Höhepunkte haben. Ab Takt 71 z. B. liegen die Periodenanfänge der Metren beider Instrumente für eine Weile relativ nahe beieinan-

<sup>749</sup> Vgl. LINK, Long-range Polyrhythms 1994 (Anm. 191), S. 119.

der, in diesem Abschnitt finden wir weite Ambitüs, einen hohen dynamischen Level und ein breites Spektrum der verwendeten rhythmischen Werte.

### Schema 20: Enchanted Preludes, zeitliche Disposition



Wie in fast allen Kompositionen Carters wird auch in den *Preludes* der großformale Verlauf des Stückes mit Hilfe der traditionellen Mittel der Dynamik und Satztechnik und in besonderer Weise durch die Verteilung verschieden charakterisierter Bewegungsarten gestaltet, deren vier man differenzieren kann: eine Legato-Bewegung in großen Intervallen, eine kleinschrittige, auf viele Triller, Flattertöne und Tremoli zurückgreifende Spielweise, eine stark durchbrochene Pizzicato-Staccato-Bewegung und ruhige, lange Noten und Akkorde. Zu Beginn wechseln diese Bewegungen sehr stark; die beiden Instrumente scheinen kaum etwas miteinander zu tun zu haben außer hin und wieder einer gemeinsamen dynamischen Entwicklung. Schließlich jedoch finden sich Cello und Flöte zu einem ruhigeren Verlauf (ab Takt 45), den sie wechselseitig kurz aufgeben oder seltener zusammen unterbrechen. Der Phase des leiseren Aufeinanderreagierens folgt ein Rückgriff auf die Bewegungsvielfalt und die selbständige Polyphonie der beiden Stimmen (ab Takt 69): das Cello behält zwar eine ruhige, kantilenenhafte Bewegung bei, während sich die Flötenstimme vor allem aus Trillern und Flattertönen konstituiert.

Mit dieser Veränderung geht eine groß angelegte dynamische Steigerung einher, in die allerdings trotz ihrer selbständigen Linien beide Instrumente einstimmen. Erst kurz vor Schluss ergibt sich ein etwas gelasseneres Zusammenspiel, in dem die Charakteristik jeder Stimme gewahrt bleibt und dennoch quasi antiphonal, an Arienduetten erinnernd auf den Spielpartner reagiert wird.

Auftraggeber und Widmungsträgerin von *Enchanted Preludes* scheinen bei der Entstehung der Komposition eine funktional mehrdeutige Rolle gespielt zu haben. Über die erwähnten Kryptogramme hinaus weist vor allem das schon im Titel angedeutete Programm in Zusammenhang mit der Betrachtung der Skizzen auf eine quasi sozial-mimetische Funktion der Komposition, die Carter in einigen Einleitungsworten zur Uraufführung umriss<sup>750</sup>: in *Enchanted Preludes* habe er 'versucht, etwas von Mrs. Santens Fröhlichkeit, Charme und ihrem unwiderstehlichen Enthusiasmus zu spiegeln'. Die Assoziationen werden ergänzt durch den Inhalt des Programmtextes, der einige Zeilen eines Gedichts von Wallace Stevens enthält, denen auch der Titel des Stückes entnommen wurde:

"Felicity, ah! time is the hooded enemy, the inimical music, the enchanted space In which the enchanted preludes have their place."	'O Glückseligkeit! Die Zeit ist der maskierte Feind, die unfreundliche Musik, der verzauberte Raum, in dem bezaubernde Präludien ihren Platz haben.'
---	--

Über den Autor dieser Zeilen aus 'The Pure Good of Theory'<sup>751</sup> hat die Biographik nicht allzu viel herausgefunden. Er lebte, das ist sicher, von 1879 bis 1955, war Direktor einer Versicherungsgesellschaft in Hartford, Connecticut, und veröffentlichte seine Lyrik vornehmlich in Zeitungen und Zeit-

<sup>750</sup> PORTER 1988 (Anm. 704).

<sup>751</sup> Wallace STEVENS, *The Collected Poems of Wallace Stevens*. London: Faber and Faber<sup>3</sup>1966, S. 329-332.

schriften, jedoch immer unter Pseudonym; seine schriftstellerische Tätigkeit verstand er als seine vollständige Privatsache. Stevens insistierte darauf, dass Lyrik intellektuell durchdrungen sein müsse; er strebte eine sehr dichte, von Metaphern, Symbolen und knapper Ausdrucksweise geprägte Sprache an, der man ebenso wie Carters Musik ihre hohe Schwierigkeit vorwarf, an deren freien Versen man aber auch den unrhetorischen, klaren und niemals alltäglichen Stil bewunderte.<sup>752</sup>

Den Titel zu dem Duett für Flöte und Cello fand Elliott Carter erst während der letzten Korrekturen, bis dahin gab es hin und wieder Anmerkungen auf Skizzen<sup>753</sup>; auf den ersten Partiturentwürfen (datiert auf den 27. Januar sehr wahrscheinlich des Jahres 1988) ist als Titel noch 'Secret Heart of Sound' angegeben<sup>754</sup>. Bis zum 28. Januar wurde aber der Titel 'Enchanted Preludes' erkoren, dessen Wahl zur Folge hatte, dass an diesem Tag ein neues Ende komponiert wurde<sup>755</sup>. Allerdings scheint schon nahezu seit Beginn der Arbeit an *Enchanted Preludes* festgestanden zu haben, dass der Titel irgendeinen Bezug auf Wallace Stevens nehmen sollte; denn auf das bereits erwähnte Skizzenblatt mit der Datierung 25. Oktober 1987<sup>756</sup> schrieb Carter recht groß in die obere Hälfte so etwas wie 'harmonium', ein Wort, das keinen Sinn ergibt, wenn man es nicht mit dem Titel einer Buchveröffentlichung von Wallace Stevens in Zusammenhang bringt, in der mit Naturlyrik eine nahezu paradiesische Welt beschrieben wird. Ein anderes Skizzenblatt ist sogar überschrieben "possible titles"<sup>757</sup> und enthält eine ganze Liste mit Zeilen aus Stevens-Gedichten, die offensichtlich passend erschienen. Da Carter Zahlen hinter die Verse geschrieben hat, die sich als zu einer leicht zugänglichen Ausgabe von Stevens' Gedichten<sup>758</sup> gehörig erwiesen, konnten die schwer lesbaren Zeilen und ihr lyrischer Kontext rekonstruiert werden.

#### **Schema 21: Enchanted Preludes, Skizzen, Titelvorschläge ("possible titles") zum Duett für Flöte und Violoncello**

Titelvorschläge	aus:	Seitenzahlen
A dwelling in the evening air	<i>Final Soliloquy of the Interior Paramour</i>	524
What we feel in what we hear	<i>Looking across the Fields and Watching the Birds fly</i>	518
Move lightly through the air again	<i>Imago</i>	439
Such slight genii in such pale air	<i>A Primitive like an Orb</i>	440
Scintillant sizzlings	ib.	442
A music of ideas	An ordinary evening in New Haven	464/465
Transparencies of sound	ib.	466
Among time images	ib.	476
Of night, time and the imagination	ib.	477
Transcripts of feeling	ib.	479
In transcendent change	ib.	484
Interior intonations	<i>Things of August</i>	496
WEITERE TITELVORSCHLÄGE AN ANDERER STELLE IN DEN		

<sup>752</sup> Vgl. Henry W. WELLS, Introduction to Wallace Stevens. Bloomington 1964, S. 5.

<sup>753</sup> Etwa "Spots of Time" (Blatt, datiert "Nov 22". In: Skizzen zu *Enchanted Preludes*, Film 232, S. 853, SEC).

<sup>754</sup> Blatt, datiert "Jan 14". In: Skizzen zu *Enchanted Preludes*, Film 232, S. 911, SEC.

<sup>755</sup> Partiturentwurf, datiert "Jan 14" [1988], mit Anmerkung "new end Jan 28 (after choice of title)". In: Skizzen zu *Enchanted Preludes*, Film 232, S. 922, SEC.

<sup>756</sup> Skizzen zu *Enchanted Preludes*, Film 232, S. 855, SEC.

<sup>757</sup> Undatiertes Blatt. In: Skizzen zu *Enchanted Preludes*, Film 232, S. 976, SEC.

<sup>758</sup> STEVENS, The Collected Poems 1966 (Anm. 751).

## SKIZZEN

Harmonium [?]

Spots of Time

Secret Heart of Sound

Die hauptsächlichlichen semantischen Felder, um die sich die Zeilen gruppieren, kann man mit den Begriffen 'air', 'feeling', 'music' und 'time' benennen. Jedes der Felder spricht eine Reihe von Ann Santen zugesprochenen Attributen an: 'On the air' ist der englische Ausdruck für 'auf Sendung sein', so wird indirekt der Beruf Ann Santens, die sich mit dem *Fine Arts Radio* sehr für moderne Musik einsetzte, Kompositionsaufträge vergab und dieser Musik nicht nur im eigenen Programm Sendeplatz einräumte, sondern auch quasi als Distributorin tätig war, wie ein Briefwechsel mit einem Schweizer Journalisten zeigt<sup>759</sup>. Auf Ann Santens musikalisches Engagement weist auch das Feld 'music', das durch Wortverbindungen wie 'Interior intonations' allerdings eher die persönliche Bedeutung von Musik thematisiert und zum Beispiel durch Ausdrücke wie 'what we feel in what we hear' mit persönlichen Befindlichkeiten verbunden wird. Als Charakterdeutungen teilweise sehr vertraulicher Form kann man die Bestandteile des Feldes 'feeling' verstehen. Assoziationen, die sich durch Attribute wie 'humorvoll' (scintillant), 'geist-' und 'ideenreich' (genii, ideas), 'beweglich' (Move lightly, transcendent change), mit 'Vorstellungskraft' (imagination) und 'Temperament' (sizzlings) einstellen, dürften wohl jede Person, die in diesem Kontext erwähnt wird, in positivem Licht darstellen. Eine demgegenüber fast abstrakte Ebene spricht das Feld 'Time' an, ein an Geburtstagen übliches Thema: es erweitert die Bedeutungsfelder um die sozusagen historische, sukzessive Dimension.

Der endgültige Titel 'Enchanted Preludes' mit den programmatischen Zeilen, denen er entstammt, enthält alle diese semantischen Nuancen, verweist durch das Wort 'Preludes' wieder auf die Musik und legt nahe, sich nicht nur Ann Santens Charakter und ihr berufliches Engagement als Thema der Komposition vorzustellen, sondern — wenn auf die Ehe zwischen Auftraggeber und Widmungsträgerin hingewiesen wird — auch ihre Rolle in Familie und Partnerschaft.

Wenn man außerdem bedenkt, dass Carter dazu tendiert, die Instrumente wie Individuen mit eigenen Charakteristika zu behandeln und oftmals Parallelen zwischen seinen Stücken und szenischen Konzeptionen der Oper sieht, ist man versucht, das Stück zu lesen als musikalische Repräsentation eines sich ergänzenden Ehepaares, in dem die Partner dennoch ihre eigenen Welten pflegen. Man kann sich gut vorstellen, dass die Idee des durch die schwierigen und guten Zeiten verbundenen Ehepaares die Gestaltung des Stückes bestimmt hat: allein die Paarung 'Flöte-Cello' unterstützt schon diese Interpretation, handelt es sich doch um zwei Instrumente, die sehr verschieden sind schon im Hinblick auf ihre materielle Beschaffenheit, ihre Tongebung, ihre Register- und Familienzugehörigkeit sowie ihren Klangcharakter. Zudem verweist ihr Gebrauch auch auf semantische Traditionen im Rahmen des Rollenverständnisses der Geschlechter in unserem Kulturkreis: das Violoncello war lange Zeit ausschließlich ein Bassinstrument, ist nach wie vor ein typisches Ensemble-Instrument und sorgt für das harmonische Fundament und die zeitliche Kontinuität in einem Stück, während Flötenspiel mit Natur und Natürlichkeit, Vogelgesang, aber auch Koloratur, Ausschmückung und früher als das Cello mit Virtuosität verbunden wird. Die Attribute, die hier dem Cello zugewiesen wurden, lassen sich leicht auf ein — natürlich sehr plakatives — Bild von der Rolle des Mannes in einer Ehe übertragen, ebenso scheint die Entsprechung Flöte-Frau nicht völlig aus der Luft gegriffen. Wenn man *Enchanted Preludes* im Hinblick auf die Funktionen betrachtet, die die Instrumente übernehmen, kann man beobachten, dass die Flöte häufig sehr diskontinuierlich spielt, ihr Stimmverlauf von vielen Pausen unter-

<sup>759</sup> Brief vom 29.10.1987 von Ann Santen an Andreas Lüthi (Swiss Radio Int.). In: Korrespondenz 'Elliott Carter', SEC.

brochen wird, sie naturgemäß die meisten Triller und Tremoli hat und viel öfter als das Cello relativ chaotisch klingt. Der Part des Cello bietet dem Hörer dagegen eher Orientierung, es gibt lange Kantilenen, hin und wieder sogar Wiederholungen und Sequenzen; und wenn auch das Cello manchmal die schnelle bewegte Spielweise der Flöte übernimmt, bildet es doch eher den ruhigen Pol in diesem Duett. Man sollte bei der Interpretation einer Komposition aus dem Jahr 1988 natürlich in Rechnung stellen, dass die Rollenverteilung nicht unbedingt mehr geschlechtergebunden ist, wenn auch die Charakterisierung Ann Santens als 'temperamentvolle, musikalische und charmante' Frau einem traditionellen Frauenbild zumindest partiell entspricht. Vor diesem Hintergrund liegt es nicht mehr fern, auch den Verlauf des Stückes sozusagen als 'Szenen einer Ehe' zu verstehen, in der jeder Partner seinen eigenen Text und Weg hat, wo sich aber beide manchmal doch treffen und sei es nur, um gemeinsam laut und leise zu sein, Aufregung und Ruhe zu teilen.

So mag man das kompliziert aufgebaute Stück mit Hilfe einer letztlich recht einfachen Idee verstehen, die thematisch um Menschen und ihre wechselhaften Beziehungen zueinander kreist.

#### IV. Regelmäßigkeiten diskursiver Praxis

"Man bleibt in der Dimension des Diskurses."<sup>760</sup>

Nicht werden Aussagen im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' herangezogen, um als unqualifiziert oder vorbildlich eingeordnet zu werden, nicht werden eigene Äußerungen angemutet, um die 'adäquate Lösung' nahe zulegen, sondern beides geschieht, um Regeln aufzuzeigen, die die Vielzahl der Diskursbeiträge miteinander in Beziehung setzen, um also die verschiedenen Ebenen diskursiver Formationen abzutasten. Manche Regelmäßigkeiten, etwa typische Aussagenhäufungen oder Diskursgrenzen, sind relativ einfach zu benennen, andere, die in diesem Abschnitt zur Sprache kommen sollen, wie die sozialen Beziehungen der Subjekte des Diskurses, interne Codes, die gepflegt werden, Evidenzen, über die nur selten gesprochen und schon gar nicht geschrieben werden, gehören zu den schwerer beobachtbaren Teilmengen eines Diskurses. Die Schwierigkeit kann auch nur teilweise ausgeglichen werden durch die Einbeziehung qualitativ empirischer Methoden wie die Erhebung von Hörmitschriften oder die Auswertung persönlicher Interviews. Das Aussagenrepertoire dieser Textsorten ist weitgehend beschränkt auf gegenüber dem externen Befrager 'bemerkenswerte' Aussagen. Im vorangegangenen Abschnitt wurde daher die Anwendung der Elemente und Regeln durch die Einnahme der diskurs-internen Perspektive in einer musikalischen Interpretation erprobt. In diesem Abschnitt wird dagegen versucht, eine vermutlich zumindest leicht verschobene diskursive Teilmenge zu untersuchen, deren Aussagen stärker als im vorangegangenen Text eigene Erfahrungen als beobachtende Teilnehmerin<sup>761</sup> des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' bzw. seines Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' beschreiben. Das Interesse bleibt auch hier, zu verstehen, nach welchen Regeln Verstehen von Musik im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' funktioniert.

"Man sucht also nicht danach, vom Text zum Denken, vom Geschwätz zum Schweigen, vom Äußeren zum Inneren, von der räumlichen Dispersion zur reinen Aufnahme des Augenblicks, von der oberflächlichen Vielfalt zur tiefen Einheit überzugehen. Man bleibt in der Dimension des Diskurses."<sup>762</sup>

\*

*Im März 1995 fuhr ich von Basel aus, wo ich in der Paul Sacher Stiftung recherchiert hatte, nach Zug im Kanton Zug, denn dort fand eine kleine Konzertreihe statt, die zeitgenössischer Musik gewidmet war. Der Hauptinitiator, ein Komponist und Klarinettist, war mir in Basel vorgestellt worden, da er jemanden suchte, der für ein Programmheft etwas über amerikanische Musik schreiben könnte: eines der Konzerte sollte nämlich unter dem Motto 'Das andere Amerika' Kompositionen von George Crumb und Elliott Carter vorstellen. Aus der Zusammenarbeit erwuchs die Idee einer Konzerteinführung und meinerseits das Ziel, eine Art Feldversuch durchzuführen. Die Interpreten hatten mich — nach anfänglichem Widerstand — an den Proben teilnehmen lassen und erklärten sich bereit, in der Konzerteinführung für Live-Einspielungen zur Verfügung zu stehen. Schließlich redete ich nicht nur am Anfang des Konzertes, sondern führte auch zwischendurch immer wieder in das nächste Stück ein. Das letzte an diesem Abend war Enchanted Preludes, das die Flöte spielende Frau des Organistors und eine Schülerin des Cellisten Thomas Demenga engagiert und überzeugend vortrugen. Als Orientierungspunkte für das Hören schlug ich dem Publikum die Personifikation der Instrumente, sowie deren verschiedene Bewegungsarten vor, erklärte den Verlauf des Stückes mit dem Bild des langjährigen*

<sup>760</sup> FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 112.

<sup>761</sup> Vgl. zu den Implikationen des teilnehmenden Beobachtens: Uwe FLICK, Qualitative Forschung. Theorien, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften. Hamburg 1995, S. 157-166.

<sup>762</sup> FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 112.

*Ehepaars und erwähnte auch die unhörbaren Kryptogramme im Zusammenhang mit einigen Hinweisen auf den Kontext der Entstehung des Stückes. — Das Publikum applaudierte den Musikern und mir lang anhaltend und warm, beim gemeinsamen Bier lobte man mich anschließend wegen meiner hochdeutschen Sprache und weil das, was ich sagte, nicht belehrend geklungen habe. Auch die Interpreten versicherten, diese 'schräge' Musik jetzt besser verstanden zu haben.*

Die Aussagen in der Einführung waren nur zum Teil aus den Erkenntnissen erwachsen, die ich im Lauf der Beschäftigung mit Carters Musik gewonnen hatte. Vor allem den Hinweis auf die Kryptogramme hätte schwerlich eine noch so detaillierte Analyse der Musik ergeben, zumal ich eine gewisse Skepsis gegenüber Zahlensemantik in der Musikwissenschaft teile. Die Paul Sacher Stiftung, in der ich damals in 'Sachen Carter' forschte, besitzt jedoch nicht nur eine der umfangreichsten Bibliotheken zur Musik des 20. Jahrhunderts sowie Partituren, Skizzen und Korrespondenz Carters, sondern zur Sammlung 'Elliott Carter' gehört auch ein in seinem Reichtum seltener Bestand von Programmheften und Pressestimmen zu Aufführungen der Musik. Dort fand sich nicht nur das Programmheft der Uraufführung von *Enchanted Preludes*, sondern auch eine Rezension dazu von Andrew Porter, dem Stammrezensenten des 'New Yorker', in dem außer dem Hinweis auf die in den ersten Takten versteckten augenmusikalischen Anspielungen auch die vor mir im Konzert vorgeschlagene Interpretation als auch für unerfahrene Hörer leicht erfassbar begeistert vorgestellt wird:

"[...] when the cello essays the measured trills and the third-trills in the flute's vocabulary or the flute ventures in one of the cello's widely spaced melodies. Not only because I happy to know Ann and Harry Santen [...] am I tempted to read the piece as a musical representation of a contented, complementary, mutually supportive, fruitful couple. No inside knowledge is needed to hear the work that way: it fits with Carter's regular conception of chamber music as dialogues between sharply characterized individuals — each character defined by an instrument's range, timbre, and playing technique, and by the musical material then devised for it."<sup>763</sup>

Auf die klangliche und funktionale Bedeutung der den Instrumenten jeweils zugeordneten Bewegungsarten in Carters Musik hatte ich bereits im Programmheft zum Konzert hingewiesen<sup>764</sup>, auf die Interpretation verwies ich nur in der Konzerteinführung. Und trotz des undoktrinären Stils, der mir bescheinigt wurde und auf den ich mir spontan etwas einbilden wollte, hatten die Zeitungsrezensenten ihre Lektion schnell und gut gelernt und kolportierten in ganz unterschiedlichen Stillagen unter anderem das bereits von mir weitergereichte Element:

"Daß Instrumente Rollen übernehmen können, quasi personifiziert werden, macht Elliot [sic] Carters Musik deutlich. Besonders ohrenfällig wird dies in den 'Enchanted Preludes' [...], wo zwei Stimmen, die sich zu Beginn scheinbar nichts zu sagen haben, zunehmend den konstruktiven Diskurs suchen, ihn finden — und wieder verlieren."<sup>765</sup>

"[...] traditionelle Instrumente, seriell geordnet, die aber gleichzeitig in menschliche Verhaltensrollen schlüpfen und gemäss diesen oft extrem reagieren, in extremem Kontrapunkt."<sup>766</sup>

"An anderen Stellen führen die von ihm eingesetzten Instrumente Streitgespräche, er teilt ihnen Rollen zu, und wenn es auch gelegentlich, so Annette van Dyck, 'relativ chaotisch' tönt, finden die Instrumente doch immer wieder 'wie im richtigen Leben' zusammen und teilen, wenn nicht die Grundmelodie, so doch die Ruhe oder die Hektik."<sup>767</sup>

<sup>763</sup> PORTER 1988 (Anm. 704).

<sup>764</sup> Annette VAN DYCK, Ansichten Amerikas. In: Jahresbulletin Musikforum Zug, Saison 1994/95. Zug 1994, S. 17 f.

<sup>765</sup> Thomas HEIMGARTNER, Poesie der Walstimmen. Musikforum Zug im Burgbachkeller. In: *Zuger Nachrichten* 10.03.1995.

<sup>766</sup> Fritz MUGGLER, Das andere Amerika. Bemerkenswerte Aktivitäten des Musikforums Zug. In: *Neue Zürcher Zeitung* 17.03.1995.

<sup>767</sup> KELLER 1995 (Anm. 369).



Die Nuancen, die die Texte der Journalisten voneinander unterscheiden, zeigen, dass nicht nur auf das Subjekt 'an der diskursiven Praxis teilnehmenden Wissenschaftlerin' zuzurechnen ist, was über eine Komposition wie *Enchanted Preludes* kolportiert wird. Die Position eines Journalisten oder einer Journalistin steht nicht außerhalb diskursiver Formationen, die das Einhalten von Regeln für die Art der Entfaltung des vorgegebenen Themas bis zu einem gewissen Maß nahe legen. Einerseits erfolgt die Auswahl der Diskurselemente je restriktiver je weniger Raum einer Rezension in der jeweiligen Zeitung zur Verfügung steht, andererseits ist zu beobachten, dass im Hinblick auf den relativ fremden Diskurs, der zudem mit starker Kompetenzasymmetrie vorgestellt wird, inhaltliche Orientierung in hohem Maße akzeptiert wird, wenn auch mit je persönlicher Akzentuierung. Nur wenige Aussagen in den Rezensionen stammen nicht aus dem Programmtext oder der mündlichen Einführung; jeder der Rezensierenden hat sich allerdings in einem Teil seines Textes (der bis zu maximal ein Drittel der gesamten Rezension umfasst) von den diskursiven 'Vorgaben' gelöst und eigene Aspekte eingebracht: einen Höreindruck oder eine Hörmitschrift, Gedanken zum Raum (dem Burgbachkeller) oder über die finanziellen Probleme kulturellen Engagements — und bewegt sich so innerhalb des für die Textsorte 'Rezension' möglichen Bereichs einerseits und fügt dem Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' neue bzw. variierte alte Aussagen hinzu.

In einem ähnlichen Verhältnis standen auch die von mir übernommenen Elemente zu den von Porter bzw. mittelbar Carter eingebrachten Aussagen. Besonders die Rede von der Personifizierung der Instrumente als quasi dramatische Akteure war mir bereits bekannt aus anderen diskursiven Zusammenhängen<sup>768</sup> und schien mir eine besonders überzeugende und erfahrungsgemäß gut funktionierende Hörstrategie: Wer kennt als an Musik Interessierte nicht das für das Streichquartett häufig gebrauchte Bild von den vier vernünftigen Menschen im Gespräch? Wer hatte in einem Solistenkonzert noch nicht das Gefühl, das Soloinstrument könne man auch als eine ein Schicksal erleidende Person begreifen? Nicht nur Andrew Porter und mir — und die Betonung der Vielzahl der Diskursteilnehmer ist natürlich ein sehr wichtiger Punkt — erscheint diese Art, über Carters Musik zu reden bzw. die Musik vor diesem Informationshintergrund zu hören, als in dem Sinne zweckmäßig und angemessen, dass das Verstehen der Musik erleichtert werden soll.

### **Methodischer Nexus: Ein Formationssystem im Diskurs: Die Szene**

Anders als in Gerhard Schulzes Untersuchung *Erlebnisgesellschaft*, in der 'Publikum' als temporäres, lokal begrenztes und produktbezogenes "Personenkollektiv" definiert ist<sup>769</sup>, wird hier ein ganzer Diskurs unter dem Namen 'Avantgarde-Publikum' zusammengefasst — ein Formationssystem, in dem 'Publikum-Sein' im soziologischen Sinn nur ein, aber ein konstitutiver Aspekt ist. Dementsprechend steht ein Begriff von 'Szene' hier zu 'Publikum' nur bedingt in dem von Schulze definierten Verhältnis, dass eine 'Szene' aus einer "Häufung ähnlicher Publikums-erfahrungen" entsteht. Diese Erfahrungen teilen hier alle Diskursteilnehmer; sie mögen insofern im Schulzeschen Sinn alle Teil einer 'Avantgarde-Szene' sein. Hier soll jedoch den Verweisen darauf nachgegangen werden, dass **innerhalb** des 'Avantgarde-Publikum', als Teilmenge der verschiedenen Veranstaltungspublika und als Teilmenge des Diskurses eine spezielle Gruppe

<sup>768</sup> ER (Anm. 36), S. 42: "[...] I also think that people in a free society don't keep step together. Each one must find and hold his own rhythm, and in this sense instruments to me are like individuals, each with its own character and its own rhythmic personality. Naturally this doesn't mean that a complex set of relationships cannot be established between two partners."

<sup>769</sup> SCHULZE, *Erlebnisgesellschaft* (Anm. 58), S. 460.

von Subjekten existiert, die von privilegierten Positionen mit leichtem Zugang zu Kommunikationsforen aus am Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' teilnehmen und dort besondere diskursive Funktionen übernehmen. Das bedeutet, man kann hier wie im Hauptdiskurs auch ein System der Formationen von Gegenständen, Begriffen, Äußerungsmodalitäten und Strategien beobachten, die durch eine bestimmte diskursive Praxis miteinander in Beziehung stehen. Um dieses Formationssystem<sup>770</sup> innerhalb eines Formationssystems (also sozusagen ein Sub-Subdiskurs) begrifflich abgrenzen zu können und da die zu beobachtenden Regeln vielfach mit den von soziologischer Seite aus eruierten Kriterien übereinstimmen, wird hier der Begriff der 'Szene' von Schulze entlehnt.<sup>771</sup>

Die Bedingungen eines 'Publikums' im Sinne Schulzes gelten mit Einschränkungen auch für seinen Begriff von 'Szene':

- Die Subjekte einer Szene kommen "zur gleichen Zeit am gleichen Ort" (S. 463) zusammen und haben Kontakte untereinander. "Soziale Kommunikation" bindet die Mitglieder einer Szene aneinander und ermöglicht die Entwicklung, Modifizierung und Stabilisierung eines internen Regelsystems; Schulze nennt dies "kollektive Konstruktionen" (S. 462).
- Eine Szene weist sich durch Homogenität aus. Das bedeutet, je deutlicher die Zusammengehörigkeit einer Gruppe nach außen wird, desto höher ist ihre soziologische Relevanz einzuschätzen. Auch hier spielen Strategien wie Konventionalisierung und Abgrenzung eine Rolle. Wichtig ist auch, dass diese Formationen weitgehend im Evidenzbereich verbleiben.
- Konstituierend und stabilisierend für eine Szene wirkt die Wiederholung sozialer Erfahrungen innerhalb dieser Szene: das Erleben auf Redundanz beruhender Vernetzung etwa personaler, lokaler oder temporaler Art bestätigt wiederum die soziale Relevanz und erhöht die Identifikation des Einzelnen mit der Szene.

Aus Schulzes Untersuchungen zur *Erlebnisgesellschaft* resultierten auch wichtige Beobachtungen zu bestimmten szenischen Grundkonstellationen, die mit den Beobachtungen hinsichtlich gesellschaftlicher Milieus korrespondieren. Außer über Volksfest-, Sport-, Kneipen-, Kulturladen-, und Neuer Kulturszene wurden auch Erkenntnisse über eine Hochkulturszene gewonnen, die teilweise mit hier dargelegten Beobachtungen im Rahmen beider Subdiskurse übereinstimmen.<sup>772</sup> Dazu zählen die historische Verankerung im westeuropäischen Bürgertum und die Affinität zum gebildeten, wohlhabenden Teil der Gesellschaft, die Konzentration auf den Bereich der Ästhetik, das abgegrenzte Repertoire der ästhetischen Gegenstände, das andächtige Zuhören in den feierlichen Veranstaltungen, den Konzerten sowie die Abendkleidung, die dazu getragen wird. Schulze weist auf den Anspruch des Publikums auf perfekte Interpreten und auf die Unsicherheit der ästhetischen Urteile in dieser Szene hin. Hier sieht er die Funktion von Rezensionen, Beifall, dem Image der Darsteller und auch von "Pausengesprächen mit Personen, die als Kenner gelten" (S. 477).

\*

Die Szene, die hier besprochen werden soll, ist nur ein kleiner Teil der 'Hochkulturszene' und muss zudem in zwei Teilbereichen mit je eigenen Regeln und Elementen betrachtet wer-

<sup>770</sup> Vgl. zum Begriff 'Formationssystem' FOUCAULT, Archäologie des Wissens (Anm. 13), S. 106 ff.

<sup>771</sup> SCHULZE, Erlebnisgesellschaft (Anm. 58), S. 459-494.

<sup>772</sup> Ib., S. 475-478.

den. Eine 'regionale Szene' hat ihr Zentrum in New York City und ihre weiteren Ausläufer an der Ostküste der Vereinigten Staaten, vor allem im Upstate New York und im Raum Boston. Die andere Szene agiert international in Zentren 'moderner Musik' von Bath bis Badenweiler, Rom bis Paris. In letzterer wurde ein von Schulze als typisch bezeichnetes Merkmal unserer Gesellschaft ins Extreme gewendet konstitutiv: die 'Multilokalität' von Veranstaltungsorten und –institutionen, zwischen denen ein "Stammpublikum" quasi 'pendelt' (S. 463).

Bevor jedoch die 'Internationale Szene' in den Fokus rückt, sollen einige Elemente der 'New Yorker Szene' nach dem zweiten Weltkrieg betrachtet werden. Nicolas Tawa<sup>773</sup> benennt hier zum Beispiel die historischen Gegebenheiten, die durch die russische Revolution und die beiden Weltkriege an der amerikanischen Ostküste entstanden waren: Nicht nur war New York und die dortige kulturelle Szene oftmals auch für viele europäische Künstler erste Station nach ihrer Emigration, viele lehrten auch zumindest eine Zeitlang dort. Die europäische zeitgenössische Musik resp. die Alban Bergs, Anton Weberns, Karl Heinz Stockhausens, Pierre Boulez', Luciano Berios u. a. wurde häufig aufgeführt und galt als avanciert, so dass sich auch viele amerikanische Komponisten stilistisch an den 'Europäern' orientierten. Darüber hinaus gab und gibt es in New York eine umfassende distributive Infrastruktur für jeden Bereich der Kunst: Radiostationen, die ihre Programme zeitgenössischer Musik widmen, Aufführungsplätze jeder Art, Spezialmagazine und sogar in ganz erklecklichem Maße (wenn auch natürlich nie genug) private und staatliche Förderung. Aufgrund der Größe des potentiellen Publikums konnte sich in New York ein regionales "Stammpublikum" konstituieren von etwa 300 Personen pro Konzert, wie Harold Schoenberg schätzt<sup>774</sup>, der etwas bissig anmerkt, dass die meisten Leute, die 'moderner Musik' zuhörten, ohnehin ebenfalls Komponisten 'moderner Musik' seien und sich in den Pausen über die Musik ihrer Freunde und die gerade vergebenen Kompositionsaufträge unterhielten. Der amerikanische Musiksoziologe Nicolas Tawa modifiziert diese Karikatur des *New York Times*-Rezensenten Schoenberg aus dem Jahr 1968 nur leicht: man müsse nach Stilen unterscheiden, die Carterianer würden niemals ein Konzert mit Cages Musik besuchen und zudem bestehe das Publikum auch noch aus den Familien und Freunden der Komponisten sowie aus (deren) Musikstudenten<sup>775</sup>. Zu einer dieser Szenen zu gehören, war für manchen Komponisten eine Existenzfrage. Das bedeutete, sie mussten versuchen, in New York Fuß zu fassen, um Aufführungen ihrer Musik durch kompetente Musiker zu erleben, Aufträge und Förderung zu bekommen. Mindestens ebenso wichtig war es, das Wohlwollen eines oder gar mehrerer maßgeblicher Kritiker zu genießen.<sup>776</sup>

Es ist leichter, diese Bedingungen zu erfüllen, wenn man nicht nur darauf baut, dass andere die genannten Funktionen Musiker, Kritiker, Förderer im eigenen Sinne übernehmen, sondern selbst die Rolle des Komponisten durch die Perspektive des Musikers, Kompositionslehrers oder Kritikers ergänzt. Abgesehen von der höheren Kontrolle über die Verbreitung der eigenen Musik, ermöglicht eine solche Rollenhäufung eher als die reine Komponistenlaufbahn die finanzielle Absicherung und birgt darüber hinaus den großen Vorteil, dass man seine Verankerung in den Insider-Zirkeln festigt. Dass man auf diese Weise zudem eine wichtige diskursive Strategie der Szenenstabilisierung praktiziert, dürfte Mitgliedern der Carter-Szene wie Arthur

<sup>773</sup> TAWA, *American Art Composers, Their Music, and the American Scene* 1987 (Anm. 253), S. 4-9.

<sup>774</sup> Harold C. SCHOENBERG, *Audiences Hot, Audiences Cold*. In: *The New York Times* 11.02.1968, sec. 2, S. 15. nach TAWA, *American Art Composers, Their Music, and the American Scene* 1987 (Anm. 253), S. 7.

<sup>775</sup> *Ib.*, S. 8.

<sup>776</sup> *Ib.*, S. 9.

Berger, David Schiff oder Charles Rosen zunächst relativ gleichgültig sein. Sie alle fungieren nicht nur als sich still und andächtig verhaltende Zuhörer, sondern bringen in ihre Äußerungen, die auf prominenten Foren erscheinen, ihre Erfahrungen und Interessen als Komponisten bzw. Musiker und natürlich auch als Freunde und Bekannte von Elliott Carter ein, der seinerseits viele verschiedene Funktionen ausübt. Elliott Carter schrieb zeitweise für die *New York Times* und jahrelang regelmäßig für *Modern Music*, die man auch als Szene-Zeitschrift bezeichnen kann, da sie auf dem Konzept beruhte, dass vor allem Komponisten über Komponisten schreiben sollten. Carter war aktiver Pianist, organisierte Konzertreihen und engagierte sich in Komponistenverbänden. 1960 begutachtete Carter beim Festival der International Society for Contemporary Music in Köln als Jury-Mitglied etwa 150 Partituren und wirkte mit bei der Auswahl unter anderem des *String Quartet (1958)* von Arthur Berger<sup>777</sup>, der wiederum seit den vierziger Jahren — zuerst als Rezensent für die *New York Herald Tribune* — zu den ersten gehörte, die an repräsentativer Stelle die Aufmerksamkeit auf Carters Musik lenkten.<sup>778</sup> Carters Biograph David Schiff<sup>779</sup> besuchte Carters Veranstaltungen zur Kompositionslehre<sup>780</sup> und betätigt sich nach wie vor als Kritiker und Komponist. Charles Rosen schrieb nicht nur ein Standardwerk zur Sonatenform<sup>781</sup>, sondern spielte viele Kompositionen für und mit Klavier von Carter zum ersten Mal ein und machte sich in dem Filmportrait von Alan Benson zum überzeugenden Anwalt der Musik.<sup>782</sup> Die zahllosen Fälle von Rollenhäufungen und Verschränkungen zwischen privatem und öffentlichem Engagement<sup>783</sup> bestätigen den Eindruck des Kritikers Schoenbergs, dass die personalen Bindungen der 'Szene' sehr eng sind und der Zutritt zu diesen Kreisen sicher nicht immer ganz einfach ist. Elliott Carter bemerkt selbst mit der Kompetenz des Insiders, dass Avantgarde-Szenen in den Vereinigten Staaten lokaler sind als in Europa, da ein starker öffentlicher Rundfunk fehlt und das Land schlicht größere geographische Ausmaße besitzt. Zudem wird das Prinzip der privaten Verantwortlichkeit für Kunstförderung stärker vertreten, so dass auch Kunst weitgehend dem Prinzip von Angebot und Nachfrage unterliegt, weil der Staat nicht soviel fördert. All dies verleiht dem modernen Komponisten in den USA nicht so viel Prestige, wie er mit seinem Metier in Europa erreichen könnte.<sup>784</sup>

Carter brauchte sich um seine Position in der New Yorker Szene kaum je Sorgen zu machen, er hatte als geborener New Yorker, Bekannter von Charles Ives, Lincoln Kirstein, Henry Cowell und anderen, als Studienkollege von Arthur Berger und Virgil Thomson, als Mitarbeiter

<sup>777</sup> Elliott CARTER, *Sixty Staves to Read*, 1960, Wec (Anm. 36), S.197-199.

<sup>778</sup> Arthur BERGER, [Rezension über *Minotaur*]. In: *New York Herald Tribune* 28.03.1947; DERS., [Rezension über *Woodwind Quintet*]. In: *New York Herald Tribune* 24.10.1949; DERS., [Rezension über *Sonata for Violoncello and Piano*]. In: *New York Herald Tribune* 28.02.1950.

<sup>779</sup> Vgl. Schiff (Anm. 28); DERS. (Anm. 29).

<sup>780</sup> Vgl. Schiff (Anm. 28), S. ix.

<sup>781</sup> ROSEN, *Sonata forms* (Anm. 143).

<sup>782</sup> BENSON, *Portrait of Elliott Carter* (Anm. 154). Charles Rosen spielte unter anderem folgende Carter-Kompositionen ein: *Double Concerto for Harpsichord and Piano With Two Chamber Orchestras*, Paul Jacobs (Cemb), Charles Rosen (Pf), the English Chamber Orchestra, Frederic Prausnitz (Ltg.). In: *Music of Our Time. Elliott Carter*. Columbia (MS 7191) 1968; *Night Fantasies*, Charles Rosen (Pf). In: *EtCetera (ETC 1008)* 1983.

<sup>783</sup> Der von Carter vertonte Robert Lowell war ein Freund Carters (vgl. FRANK 1986 (Anm. 408)); vgl. auch Acton 1980 (Anm. 38), S. 8: "Mr. Carter told me that things were a little better in New York when Virgil Thompson [sic] was chief critic of the Heralds Tribune [...]. Unfortunately Harold Schonberg (of the New York Times) doesn't care about modern music".

<sup>784</sup> POZZI 1988 (Anm. 233), S. 16.

und Initiator von verschiedenen Komponistenverbänden, und Kritiker und Lehrer schon seit den dreißiger Jahren gute Beziehungen zu einem Großteil der Personen, die in den sechziger und siebziger Jahren 'en vogue' waren<sup>785</sup>:

"The White House made history last night with a glittering state dinner which drew the cream of musical America to hear world-famed 84-year-old cellist Pablo Casals, perform in the East Room. President Kennedy hailed the artist, who has restricted his public performance to rare occasions since 1947 as a protest against the Franco government which rules his native Spain, as a living demonstration that the 'artist must be a free man.' [...] Other well-known musicians on the guest list included Composers Aaron Copland, Samuel Barber, Howard Hanson, Roy Harris, Walter Piston, Virgil Thomson, Roger H. Sessions, Alan Hovhannes, Ray Green, Elliot [sic] C. Carter, jr.; Henry D. Cowell, William H. Schuman, Norman Dello Joio and Douglas S. Moore, most of them accompanied by a wife."<sup>786</sup>

Boretz listet 1970 folgende Namen auf als "very creators of the musical thought we are concerned with": Elliott Carter, Mel Powell, Arthur Berger, Lukas Foss, Charles Wuorinen, J. K. Randall, Gunther Schuller, Vladimir Ussachevsky, Peter Westergaard, Milton Babbitt, die alle von ihm für die Zeitschrift *Perspectives of New Music* interviewt werden. Etwa die Hälfte der oben genannten Personen und ca. ein Drittel derjenigen auf der Liste von Boretz sind gebürtige New Yorker, zu schweigen von denen, die in New York studiert haben wie Milton Babbitt oder Howard Hanson.

Die Beziehung zwischen den Mitgliedern der Szene wird allerdings nicht nur auf sozialer Ebene gepflegt; auch musikalische Äußerungen und in besonderem Maß unhörbare Details, über die man sich austauschen **muss**, damit man sie goutieren kann, können diesem Zweck dienen:

"But details of construction are the private affair of the composer and students who wish to study his methods."<sup>787</sup>

Ebenso können die Geburtstagsstücke, in denen unhörbare, aber nebenbei kommunizierbare Kryptogramme (*Enchanted Preludes*, *Esprit rude*) oder persönliche Anspielungen (*Gra, Riconoscenza*<sup>788</sup>) eingebaut sind oder in denen auf gemeinsames Bildungsgut rekurriert wird (*Esprit rude*, mit einem Motto in Altgriechisch) die Szene beleben, alte Beziehungen festigen und neue Mitglieder stärker binden.

"One waits with some impatience for Boulez to return the compliment for Carter's 80th birthday in 1988."<sup>789</sup>

Und wenn auch diese letztgenannten diskursiven Strategien im Rahmen einer 'Internationalen Szene' zu beobachten sind, zeigt das Beispiel, dass die Mittel und Tricks der 'modernen' Augenmusik keine 'Flaschenpost', sondern kommunikative Elemente einer Szene sind, sogar manchmal eine bestimmten Regeln genügende Antwort erfordern und vor allem dezidierter Distinktion dienen.

\*\*\*

<sup>785</sup> Vgl. Carter vogue 1975 (Anm. 35).

<sup>786</sup> Isabell SHELTON, White House Dinner Glittering Event. Casals Given Ovation at Party for Puerto Rican Governor. In: *The Evening Star* (Washington D.C.) Di, 14.11.1961, S. B-6.

<sup>787</sup> TAUBMAN 1960 (Anm. 497).

<sup>788</sup> Vgl. WOODARD 1994 (Anm. 460), in Woodards Interview äußert sich Elliott Carter über die Komposition *Riconoscenza per Geoffredo Petrassi*: "There is the idea that there are interruptions, Carter explained, but life goes on and on. Petrassi is a man who somehow is jolly and tells jokes, and the other times is sad and melancholy. I thought it would be interesting to write a piece that was interrupted but still had one long continuity."

<sup>789</sup> Arnold WHITTALL, [Rezension über *In Sleep, In Thunder*]. In: *Music and Letters* 68 (1987), S. 102 f.

In charakteristischer Weise für alltägliche Konzertrezensionen vermeiden die Verfasser der Pressestimmen zum Konzert in Zug die Beziehung von Aussagen auf die grammatisch gesehen erste Person Singular. Nicht einmal Meinungsäußerungen wie "Trotz interessanter Aspekte in Carters Werk darf aber gesagt werden, dass seine Kompositionen an Intensität und Dichte nicht an diejenigen Crumbs herankommen."<sup>790</sup> werden als Ich-Satz geschrieben. Vor allem dieses für die Tagespresse typische Festhalten an einer rein grammatikalischen Objektivität unterscheidet die Pressestimmen zum Zuger Konzert eklatant von der Rezension Andrew Porters, obwohl letztere mit jenen die ebenfalls für eine Rezension konstitutiven Elemente 'Höreindruck', 'Erwähnung der Interpreten, der Werke und der Komponisten' sowie 'Werk- bzw. alternativ Komponistenkontext' teilt. Porter macht unmissverständlich klar, dass er nicht nur die Widmungsträgerin von *Enchanted Preludes* kennt, sondern dass er auch die Souveränität besitzt, offen in einer Rezension zu schreiben, dass er zu den Insidern der kulturellen Sphäre gehört, in der Carters Musik beheimatet ist. Eine Information, die Porter vielleicht den Ruch der Vetterwirtschaft einbrächte, wüsste nicht jeder einigermaßen regelmäßige Leser des *New Yorkers*, dass Andrew Porter einer der Anwälte 'moderner Musik' im allgemeinen und Carters im speziellen ist.

Das heißt, es ist kein Zufall, dass Andrew Porter die Uraufführungskritik zu *Enchanted Preludes* schreibt, schließlich ist er seit Jahrzehnten als Verfasser der Rubrik 'Musical Events' im *New Yorker* tätig und bespricht nahezu jedes neue Werk von Carter. Dennoch ist die Erwähnung seiner Bekanntheit mit dem Ehepaar Santen ein besonders deutlicher Hinweis auf ein anderes, ein quasi privateres Verhältnis zur Musik Carters als das des distanzierten Kritikers — und insofern eine seltene Aussage. Doch in der 'Avantgarde'-Szene sind funktional enge Vernetzungen die Regel und viele Rezensenten 'moderner' Musik sind nicht nur als 'objektive' Journalisten sondern oftmals auch als Musiker, Komponisten, Organisatoren, Schriftsteller tätig.

Die kleine Konzertreihe in Zug wäre ohne 'Mehrfachbesetzungen' sicher nicht zustande gekommen: der Komponist, Musiker und Organisator hatte zusammen mit seiner Frau, der Flötistin, das Programmheft zusammengestellt, die Dramaturgie entworfen, für Requisiten und Kartenverkauf gesorgt. Auch ich sah mich mit der Rollenhäufung konfrontiert, als ein Beleuchter erforderlich wurde, um ein Stück von George Crumb ins rechte Licht zu setzen. Auf ein weiteres gemeinsames Merkmal würden die Zuger Musiker wie jeder andere im Bereich 'moderner' Musik Engagierte gern verzichten: das ist die permanente Finanznot. Dieses Element mag wenig signifikant sein, ganz im Gegenteil zu den diskursiven Strategien zur Bewältigung des Geldmangels.

### **Historisch-kultureller Nexus: Szene und Mäzene**

Wie einfach stellt sich doch die Erarbeitung eines Repertoirestücks dar im Vergleich zur Einstudierung einer 'modernen' Komposition: das Notenmaterial ist gut zugänglich und vertraut, die Probenzeit begrenzt, eine Publikumsresonanz relativ sicher. Als eines der größeren Hindernisse vielleicht muss die eingeschlifene Interpretationsroutine überwunden werden. Sich als Interpret dagegen mit 'moderner' Musik, gar mit den 'komplexen' Arbeiten Carters befassen zu wollen, bedeutet die Notwendigkeit hoher Eigeninitiative bei einer geringen Zahl von Aufführungsorten, wenig Publikum und engen Budgets der Organisatoren. Zusätzliche Proben werden vermieden<sup>791</sup>, denn sie können meistens nicht bezahlt werden, vor allem dann nicht, wenn tarif-

<sup>790</sup> HEIMGARTNER 1995 (Anm. 765).

<sup>791</sup> FRANK 1986 (Anm. 408), S. 409: "[...] the lack of [rehearsal time] has marred more performances of [Carter's] music than one would like to remember [...]."

lich vereinbarte Gehälter gezahlt werden. Wirtschaftliche Überlegungen sprechen oft eher dafür, Werke nach ihrer Uraufführung wieder in der Schublade verschwinden zu lassen:

"Whether this work can ever gain much currency [Geläufigkeit] is doubtful, since players' rehearsal time [...] cost 342 times union rehearsal rates."<sup>792</sup>

Diskursive Elemente wie die Forderung nach "a little bit less complexity"<sup>793</sup> entsprechen daher manchmal nicht nur dem Gebot der Diskursökonomie, sondern auch den Regeln des Marktes. Öffentliche und vor allem private Konzertveranstalter haben also nur ein begrenztes Interesse an der Aufführung solcher Musik. In den Vereinigten Staaten, in denen die Orientierung an der privaten Nachfrage vielfach auch Art und Ausdehnung kultureller Bereiche bestimmt, haben es die meisten Komponisten sogenannter 'ernster' Musik besonders schwer, ein Forum für ihre Musik zu finden. Für sie ergibt sich aber vielfach die Gelegenheit, ihre Musik im universitären Raum aufgeführt zu bekommen: dort finden sich auch aufgeschlossene Studenten als Interpreten, vielleicht sogar erstklassige professionelle Ensemble wie das Juilliard Quartet oder Speculum Musicae, die sich der Hochschule verpflichtet fühlen, ein kostenloser Raum und ein kleines Publikum, dem kein oder wenig Eintritt abverlangt wird. Dass auch dieses Forum heiß umkämpft wird, kann man aus einer Anekdote lesen, die Carter über die Uraufführung seines ersten Streichquartetts erzählt:

"[...] when it was first played, at McMillin Theater at one of the regular subscription concerts given then by Columbia University, I remember that one of the professors got up at the end and said loudly, 'The man who wrote that must be on the faculty here or it would never have been played.'<sup>794</sup>

Trotz aller Kritik, die vor allem auf das Dilemma von Komponist und Lehrer, der gesellschaftlichen Isolierung auf dem Campus und der Gefahr inneruniversitärer Seilschaften zielte<sup>795</sup>, gelang es vielen Komponisten von diesen finanziell relativ abgesicherten Nischen aus mit ihrer Musik ein konstantes Publikum zu erreichen. Die Zielgruppen von Universitäten wie Princeton, Harvard, Radcliffe u. a. akzeptieren als Legitimation auch zeitgenössischer Musik die Förderung von "creative thinking and expression"<sup>796</sup> heutzutage mehr denn je. Die starke Position der Universitäten im Bereich der 'modernen' Musik wurde verstärkt durch die organisatorische Bindung mancher Stiftungen an Universitäten, z. B. der *Fromm Foundation*, die — zunächst an Princeton orientiert — seit 1972 von Harvard aus agiert.

Das Stiftungswesen tritt in den Vereinigten Staaten sehr viel stärker für die Förderung von Kunst und Kultur ein als in Europa. Die großen Stiftungen, etwa die Ford-, Rockefeller-, Getty- oder Guggenheim-Foundation haben zum Teil ein Milliardenbudget, das vor allem nicht-kulturellen, sondern sozialen Zwecken zugute kommt, in den sechziger Jahren allerdings förderten auch diese Stiftungen Kunst und Kultur mit mehreren zehn Millionen Dollar.<sup>797</sup> In den siebziger Jahren nahm das *National Endowment of the Arts* in Bezug auf die Förderung von

<sup>792</sup> FULLER 1965 (Anm. 508), S. 820.

<sup>793</sup> Ib.

<sup>794</sup> FW (Anm. 36), S. 35.

<sup>795</sup> Vgl. Campus focus 1970 (Anm. 105); WALLACE 1962 (Anm. 462); CONSTANTINE 1967 (Anm. 270).

<sup>796</sup> Practice and Performance. The Guide to the Arts at Harvard and Radcliffe 1995-96. OFFICE FOR THE ARTS AT HARVARD AND RADCLIFFE (Hg.). Cambridge (MA) 1995, vor S. 1: "Jointly sponsored by Radcliffe and Harvard, the **Office for the Arts (OFA)** supports direct student involvement in the arts to integrate creative thinking and expression into the undergraduate educational experience."

<sup>797</sup> Paul FROMM/ Christoph WOLFF, Fromm commemorative volume: A life for new music: Selected papers of Paul Fromm. David GABLE (Hg.). Cambridge, Massachusetts/ London 1988, S. 28.

Kunst eine ebenfalls wichtige Funktion einnimmt, doch streut diese staatliche Institution ihre Mittel sehr stark und konnte nie eine Position hinsichtlich zeitgenössischer Musik und ihrer Distribution einnehmen, wie sie etwa die Rundfunkanstalten für die 'moderne' Musik in Westeuropa nach wie vor besitzen.

Die *Fromm Foundation* nimmt sich demgegenüber mit einem Budget von ca. 100.000 Dollar im Jahr relativ bescheiden aus<sup>798</sup>, dennoch spielt sie für die Förderung zeitgenössischer Musik seit den fünfziger Jahren eine kontinuierliche und damit wichtige Rolle, besonders für "the intellectual, challenging, post-Schoenbergian-Expressionist school", wie John von Rhein etwas überzeichnend feststellt<sup>799</sup>, förderte die *Fromm Foundation* doch auch Steve Reich, Ornette Coleman und John Cage. Die meisten Namen auf der imponierenden Liste der in Auftrag gegebenen Kompositionen begegnen allerdings tatsächlich im Rahmen der hier umrissenen 'Szene' wieder: Carter schrieb *Double Concerto* (1961) und *Remembrance for Orchestra* (1988), eines der drei Teile von *Three Occasions* für die *Paul Fromm Foundation*. Doch auch der Name Arthur Berger begegnet wieder, ebenso der Milton Babbitts, George Crumbs, Alan Hovhaness', Mel Powells, Lukas Foss', Charles Wuorinens, J. K. Randalls, Gunther Schullers u. v. m.<sup>800</sup>

Einige der geförderten Komponisten übernahmen in der Stiftung auch organisatorische Funktionen wie Gunther Schuller oder Earl Brown<sup>801</sup>; Elliott Carter, Luciano Berio, Milton Babbitt und Ralph Shapey wirkten zudem beratend bei der Auftragsvergabe mit und waren eng mit Paul Fromm befreundet<sup>802</sup>. Der Weinhändler Fromm war Ende der dreißiger Jahre aus Deutschland in die USA ausgewandert und verwirklichte dort das bereits auf der anderen Atlantikseite erwogene Projekt, ein Förderer der 'Neuen Musik Szene' zu werden. Carters und Fromms Biographien könnten hinsichtlich ihrer jeweiligen Herkunft und Ausbildung nicht unterschiedlicher sein, doch beide erzählen über den tiefen Eindruck, den das Erlebnis einer Aufführung von Stravinskis *Sacre du Printemps* hinterlassen hat<sup>803</sup>. Um diese diskursive Erzählung, eine Art Fokus der 'Moderne', gruppieren sich die ca. 160 bis 1988 von der *Fromm Foundation* unterstützten Komponisten und natürlich um das Element des inneren Widerspruchs, dass die *Fromm Foundation* einerseits sehr stark für die zeitgenössische Musik werben und diese Musik einem breiteren Publikum zugänglich machen will<sup>804</sup>, andererseits aber die restriktiven Regeln der Szene kaum übertritt: dafür spricht die Positionierung der Stiftung erst in Princeton, dann in Harvard, die Aufführungsorte der Konzerte vor allem an Universitäten, Colleges und 'Szenetreffs' wie dem *Berkshire Music Centre* in Tanglewood, MA, dem Sommerprobenort des *Boston Symphony Orchestras*<sup>805</sup>. Dieses diskursive Dilemma scheint kaum regelbar: wie kann eine

<sup>798</sup> Vgl. das Interview mit Christoph Wolff, Anhang 1, S. 248, Zeile 77 ff.

<sup>799</sup> John VON RHEIN, Modern American music's first-aid station turns 30. In: *Chicago Tribune* 17.01.1982.

<sup>800</sup> Vgl. die Liste der geförderten Kompositionen in: FROMM, A Life (Anm. 797), S. 77-86.

<sup>801</sup> Vgl. zu Geschichte und Organisation der *Fromm Foundation* das Interview mit Christoph Wolff, Anhang 1, S. 247.

<sup>802</sup> Ib., S. 248 ff.;

Christoph Wolff, der letzte Chair, der noch mit Fromm zusammenarbeitete, bezeichnet in seinem Brief vom 18.07.1995 an mich Elliott Carter sogar als "Graue Eminenz"; vgl. dazu auch seine Aussagen im Interview, Anhang 1, S. 250, Zeile 140 ff.

<sup>803</sup> FW, S. 45;

FROMM, A Life (Anm. 797), S. 75.

<sup>804</sup> Vgl. die programmatischen Reden Paul Fromms in: ib., S. 15-17, S. 18-26 u. a., aber auch die Formulierung der Stiftungsziele in: The Fromm Music Foundation at Harvard University. FROMM MUSIC FOUNDATION (Hg.). Cambridge, MA [1995], S. 12.

<sup>805</sup> VON RHEIN 1982 (Anm. 799).



kleine Gruppe sich als Einheit und ihre Mitglieder je einzeln konsolidieren und gleichzeitig auch noch nach außen wirken?

Dass immer wieder dieselben Leute in bestimmten Funktionen auftauchen, hängt eng mit dem amerikanischen System der *Boards* und *Panels* zusammen. Ein *Board*, d. h. eine Gruppe von Leuten, die mit ihrem 'Namen' für das jeweilige Anliegen einstehen, soll gewährleisten, dass Entscheidungen nicht von einem Einzelnen gefällt werden, sondern eine breitere Basis haben. Es hat außerdem die Funktion, einer Organisation Glaubwürdigkeit und Seriosität zu verleihen; demzufolge sollten die Mitglieder eines Boards entsprechend Ansehen und Würde in der Öffentlichkeit bereits besitzen. Im *Board* des *American Music Center* von 1978 finden wir zum Beispiel wieder eine ganze Reihe von Namen, die bislang beim Reden über 'moderne Musik' vorkamen und hier wieder zusammengeordnet sind: Elliott Carter, David del Tredici, Jacob Druckman, Paul Fromm, Morton Gould, Otto Luening, Ursula Oppens, George Perle, Andrew Porter, Roger Reynolds, Stanley Silverman, Yehudi Wyner.<sup>806</sup> Paul Fromm und Andrew Porter sind als Insider der 'Szene' bereits identifiziert; in direktem Bezug zum Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' stehen aber auch Ursula Oppens und Stanley Silverman — die eine, da sie als Pianistin verschiedene Werke von Carter interpretiert hat, der andere, da er als Gitarrist die Herausgabe des Gitarrenparts von *Tell me where is fancy bred* (1938) besorgte<sup>807</sup>.

Das *American Music Center* besteht seit 1939, als es von Aaron Copland zur Förderung amerikanischer Musik gegründet wurde. Seit 1973 arbeitet es mit dem *National Endowment for the Arts and Humanities* zusammen, für das es die Archivierung der aus dem 'Composer/Librettist-Program' hervorgegangenen Arbeiten übernahm. Fertige Partituren, Videos o. ä. wurden zusammen mit den Biographien der Künstler und Informationen zum Werk zum *American Music Center* geschickt, das anderen Interessierten die Möglichkeit bot, die Stücke zu studieren und zu leihen.<sup>808</sup> Bis 1978 erweiterte sich der Bestand des *American Music Center* aufgrund dieser Zusammenarbeit um ca. 600 Werke von Künstlern wie John Adams, Hugh Aitken, Elaine R. Barkin, David del Tredici, Lukas Foss, Philip Glass, Lejaren Hiller, John Hollander, Earl Kim, Otto Luening, Marc Neikrug, Steve Reich, George Rochberg, Ned Rorem, Dane Rudhyar, Elie Siegmeister, Richard Wernick u. v. a.<sup>809</sup> 1995 gehören zum Board des *American Music Center* bestehend aus mittlerweile 32 Mitgliedern das 'Ehrenmitglied' Elliott Carter und auch Ann Santen.<sup>810</sup>

In den USA gilt das europäische System der Kunstförderung und besonders das Deutschland als geradezu vorbildlich mit seinen vielen Radiostationen für künstlerisch anspruchsvolle Musik und einem verhältnismäßig großen durch verpflichtende Gebühren gesicherten Etat, der nicht nur Auftragskompositionen, sondern auch die Ausrichtung von Festivals und den Unterhalt eines ganzen Orchesters erlaubt. Besonders amerikanische Komponisten und Musiker blicken manchmal neidvoll über den Atlantik nach Europa, wo das Banner der 'modernen Musik' vermeintlich fröhlich weht.<sup>811</sup> Doch gerade die Rundfunkstationen übernehmen in den USA ebenfalls eine wichtige, wenn auch kleine Rolle in der Kunstförderung, wenn Uraufführungen live

<sup>806</sup> Compositions, Libretti and Translations. (Supported by the National Endowment for the Arts. Composer/Librettist Program). AMERICAN MUSIC CENTER (Hg.) New York City 1978.

<sup>807</sup> Elliott CARTER, *Tell Me Where is Fancy Bred*, New York: AMP 1972.

<sup>808</sup> Vgl. das Interview mit Nancy Clarke, Anhang 1, S. 233, Zeile 137 ff.

<sup>809</sup> American Music Center 1978 (Anm. 806).

<sup>810</sup> [Faltblatt:] The American Music Center. Programs, services, benefits. [New York] 1995.

<sup>811</sup> FW (Anm. 36), S. 15 ff.

übertragen, Aufträge für Kompositionen vergeben werden oder durch die Gestaltung der Sendezeit entsprechende Themen eingebracht werden. Bei der öffentlichkeitswirksamen Macht, die die großen Medienkonzerne in den USA besitzen, geht oft unter, dass es viele kleine Stationen mit teilweise sehr spezieller Programmausrichtung gibt — viel häufiger als bei uns, da der Rundfunk hierzulande noch weitgehend von den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten dominiert wird und private Spartensender nicht erwünscht sind. Unter den Radiostationen, die in den USA 'moderne Musik' fördern, befinden sich aber auch nicht wenige öffentlich geförderte Institutionen, wie zum Beispiel das *Fine Arts Public Radio* der *University of Cincinnati*, für das Ann Santen arbeitet. Sie geht in dem bereits erwähnten Brief an einen Schweizer Musikredakteur außerdem davon aus, dass eine ganze Anzahl von Stationen in den USA z. B. an einem Sendebeitrag über Paul Sacher interessiert sein könnten.<sup>812</sup> Die so erreichte Förderung und Verbreitung 'moderner Musik' darf also durchaus nicht als unbedeutend eingeschätzt werden.

Doch nicht nur das Publikum — und sei es noch so klein — und die Auftraggeber entscheiden über Bestand oder Vergessen von Musik, wie Richard Brooks bemerkt:

"Only through the fierce determination of dedicated performers will the music of Carter survive to become familiar enough that its richness can be more readily apparent to wider audiences."<sup>813</sup>

Interpreten für 'moderne' Musik zu gewinnen, ist vor allem dann ein schwieriges Unterfangen, wenn man versucht, größere Institutionen zu überzeugen, die auf bestimmte Verfahrensschienen eingeschliffen sind und hohe finanzielle Risiken zu tragen haben. Viele Komponisten beklagen in diesem Zusammenhang oftmals die fehlende Flexibilität von Orchestern.<sup>814</sup> Solisten allerdings haben ein anderes Verhältnis zu Musik, die sie 'herausfordert'; Carters Musik scheint für diese Interpreten bestimmte Funktionen erfüllen zu können, so dass sich die Schwierigkeiten der Einstudierung lohnen:

"It's virtuoso music, [Ursula Oppens] says. 'You get to play the piano in all the ways that are interesting, and that in itself is rewarding.'<sup>815</sup>

Man kann sogar eine Spezialisierung der Interpreten auf Carters Musik beobachten, wenn man an Streichquartette wie das Arditti String Quartet denkt, die jedes der Stücke beherrschen, die Carter für diese Besetzung schrieb, ähnliches gilt für die Pianisten Ursula Oppens oder Charles Rosen. Die Virtuosität der Musik garantiert bei professioneller Vorführung jedenfalls den Publikumserfolg für den Interpreten, wenn vielleicht schon nicht für den Komponisten: die "advanced techniques"<sup>816</sup>, die Carter in jeden seiner Solisten-Parts einarbeitet<sup>817</sup> und die jeder Zuschauer im Konzert beobachten kann, wirken wahrscheinlich wie ein Werbeprospekt für den Interpreten. Komponist und Interpret profitieren beide von der Symbiose: für den Interpreten kann ein Komponistname so etwas wie ein 'Markenname' werden<sup>818</sup>, der Komponist sieht seine Musik günstigenfalls weit über regionale Grenzen hinaus bekannt gemacht und zwar nicht nur durch

<sup>812</sup> Brief von Ann Santen an Andreas Lüthi (Anm. 759).

<sup>813</sup> BROOKS 1991 (Anm. 249), S. 686.

<sup>814</sup> The *Orchestral Composer's Point of View: Essays on Twentieth-Century Music by Those Who Wrote it*. Robert Stephan HINES (Hg.). Norman, Oklahoma 1970. Darin enthalten sind diverse Aufsätze, die die Problematiken herausstellen, z. B. v. Milton BABBITT (S. 11-28), Elliott CARTER (S. 39-61), Gunther SCHULLER (S. 183-202) u. a.

<sup>815</sup> LARNER 1991 (Anm. 683).

<sup>816</sup> Ib.

<sup>817</sup> Vgl. nur die bereits erwähnten Techniken wie Flatterzunge u. ä. in *Enchanted Preludes*, ausgefeilte Tripel- und Doppelgriffe sowie das zwischenzeitlich sehr hohe Tempo in *String Quartet No. 4*.

<sup>818</sup> Vgl. Albert SEAY (DERS., [Rezension über *Eight Pieces for Timpani*]. In: *Notes* 26 (3/1970) 3, S. 623): "The presence of Carter's name at the head of any music is prima facie evidence that the music will be superior, no matter what it is."

Konzerte, sondern auch durch Lehrtätigkeiten der ehemals Konzertierenden. Die Stabilität dieses 'Vertriebssystems' wird durch die Kontinuität der 'Szene' maßgeblich gestützt bzw. umgekehrt, wenn zum Beispiel der Interpret während der Entstehung der Kompositionen von Carter bei technischen Problemen und Überlegungen zu Rate gezogen wird<sup>819</sup>.

Ein gutes Beispiel für die Bedeutung einer solchen Beziehung zwischen Komponist und Interpret ist die Verbindung zwischen Elliott Carter und Heinz Holliger. Letzter machte schon seit Jahren als Instrumentalist und Dirigent die Musik Carter in den Kreisen zeitgenössischer Musikfestivals bekannt, bevor Paul Sacher für ihn das *Oboe Concerto* in Auftrag gab. Holliger war es wohl, der die Bekanntschaft zwischen Paul Sacher und Elliott Carter vermittelte<sup>820</sup>, wodurch eine weitere diskursive Strategie mit bemerkenswerten Konsequenzen für die 'Szene' in das Repertoire der Förderungsmöglichkeiten rückte. Die Eingliederung der Sammlung 'Elliott Carter' in den Bestand des Paul Sacher Archivs konstituiert einerseits eine der wahrscheinlich zeitlich stabilsten Aussagen im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' überhaupt. Andererseits öffnet es die 'Szene' verstärkt für einen bestimmten Teil des Publikums, Musikforscher und –forscherinnen unterschiedlichster Richtungen, die mit dem Transfer der Papiere die Bedingungen der Möglichkeit erhalten, weitere Diskursbeiträge im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' zu erstellen und so seine Kontinuität zu sichern. Die Entscheidung für Basel hat für den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' nicht die Konsequenz, dass die 'Szene' nach Europa verlagert wird — jedenfalls nicht zu Lebzeiten Carters und aufgrund der vergleichbar sehr günstigen finanziellen Lage der Stiftung<sup>821</sup> sowie ihrer Zielsetzung, Forschung auch durch Stipendienvergabe zu unterstützen. Stattdessen öffnet dies den Diskurs über die Regeln personaler sozialer Bindungen hinaus für die Regeln institutioneller Arbeit.

\*\*\*

Die aus öffentlichen und privaten Geldern u. a. der *Zuger Nachrichten* geförderte Konzertreihe bildete sozusagen einen Außenposten der 'Szene'. Man konnte in Zug nicht nur verschiedene Formationen des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' beobachten, dort waren auch viele Regeln der 'Avantgarde-Szene' im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' erfüllt, sogar im Hinblick auf personale und lokale Redundanzen: Denn der Organisator Matthias Müller lernte Komposition bei dem Schweizer Komponisten Jürg Wytttenbach — ihm war auch einer der Abende in der Zuger Reihe gewidmet —, der 1970 ein Auftragswerk für die *Fromm Foundation* erstellt hatte; über Wytttenbach hatte Müller Zugang zu diversem noch unpublizierten Notenmaterial Carterscher Kompositionen. Die Flötistin hatte an einem Kurs bei Robert Aitken teilgenommen, einem amerikanischen Flötisten, dem Carter die Komposition *Scrivo in vento* (1991) widmete; die Cellistin hatte mit einer Carter-Schülerin zusammen die *Sonata for Violoncello and Piano* erarbeitet und studierte bei Thomas Demenga, der eine CD mit Kompositionen von Bach und Carter eingespielt hat<sup>822</sup> und 1995 die für ihn geschriebene Komposition *Figment* (1994) für Cello solo in Basel uraufführte. Und natürlich lag für Matthias Müller nichts näher, als in

<sup>819</sup> Vgl. z. B. einen Brief von Matthew Raimondi [1. Violinist des *Composers Quartet*] [wahrscheinlich von 1986] an Elliott Carter über technische Fragen in Bezug auf die Möglichkeiten dynamischer Gestaltung bei Doppel- und Tripelgriffen (undat. Brief v. Matthew Raimondi an Elliott Carter. In: Skizzen zu *String Quartet No. 4*, Konvolut "Skizzen [90 S.]", SEC), aber auch die Korrespondenz 'Elliott Carter/ Ursula und Heinz Holliger', SEC.

<sup>820</sup> Vgl. Interview mit Felix Meyer, Anhang 1, S. 243, Zeile 355 ff.

<sup>821</sup> HOFFMANN 1988 (Anm. 361), S. 15: "[...] Carter, dessen Autographen übrigens in der Basler Paul-Sacher-Stiftung lagern ('Die haben einfach mehr Geld und können deshalb sorgfältiger arbeiten als jede vergleichbare amerikanische Institution') erzählt in freimütigem Plauderton [...]".

<sup>822</sup> Thomas Demenga: Johann Sebastian Bach – Elliott Carter. ECM New Series (ECM 1391) 1990.

der Paul Sacher Stiftung nach Carter-Sachverständigen zu fragen, werden doch dort die Partituren und Dokumente Carters für die Nachwelt aufbewahrt.

Funktional äquivalent zum Verhältnis von Komponist und Musiker im Rahmen der 'Szene' und wohl sogar der Uraufführungssituation von *Enchanted Preludes* dienten die Musiker und ich uns der gegenseitigen Vergewisserung: sie mir, indem sie die Musik durch Aufführung in einen gesellschaftlichen Kontext überführten und der Musik und damit mir, die ich mich mit dieser Musik beschäftigte, Legitimation boten; ich ihnen, indem ich — als Anwältin der Interpreten — deutlich machte, wie schwierig die Musik zu spielen sei, und — als Anwältin des Komponisten — erklärte, wie wertvoll die Musik sei. Dabei übernahm ich in letzterer Hinsicht teilweise das Argument, dass hinter der Musik mehr stecke, als man höre — ein Punkt, der die Zuhörer nicht so sehr überzeugte wie die Orientierungsvorschläge in Bezug auf das, was man hören kann. Auch an die Aussage über die Zuordnung einiger Zeilen Lyrik von Wallace Stevens, die Andrew Porter in seiner Rezension zusätzlich durch weitere Zitate von Stevens ergänzte<sup>823</sup>, wurde nicht angeknüpft. Diese Figur — ein Geheimtipp unter den amerikanischen Poeten — entspricht in ihrem sozialen Profil, soweit es bekannt ist, genau dem der Mitglieder der europafreundlichen Intellektuellenschicht der amerikanischen Ostküste mit starken privatwirtschaftlichen Bindungen. Lyrik von Stevens kann als eine Art interner Code für die Verständigung zwischen Szene-Insidern über den Umweg der Veröffentlichung einer Komposition dienen — in einer Stadt in der Schweiz wird auf diese Implikationen wahrscheinlich kaum jemand reagieren. Auch die Funktionalität der in die Komposition eingearbeiteten Kryptogramme als diskursive Elemente ist auf lange Sicht, d. h., wenn die personale und lokale Stabilität der 'Szene' beginnt zu bröckeln, eher gefährdet: kaum jemand außerhalb New Yorks kann wissen, wann Ann Santen Geburtstag hat, und wenn Andrew Porter nicht darauf hingewiesen hätte, wäre ich sicherlich nie auf den Gedanken gekommen, dass Carter einen Namen nach der Ravelschen Haydn-Komposition verschlüsselt. Die Monographie allerdings, in der dieser Schlüssel Ravels mitgeteilt ist, wurde von Arbie Orenstein, einem Musikwissenschaftsprofessor an der City University of New York, verfasst und gilt als die maßgebliche Ravel-Monographie. Ein amerikanischer Musikwissenschaftler aus dem Umkreis jener Szene hätte also mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit den Code geknackt, vielleicht auch ein europäischer Musikologe mit Fantasie<sup>824</sup>. Sicherer ist es jedenfalls, wenn zumindest partielle Informationen durchfließen, damit die interne Kommunikation durch ein semantisch so vages Medium wie die Musik gewahrt bleibt und immer noch Anschlüsse nach außen möglich sind. Zu vermuten ist, dass ein Großteil der seriellen Grundlagen der Musik im Grunde ebenfalls die Funktion haben, die Anzahl der Teilnehmer am Diskurs zu begrenzen, gleichzeitig aber durch die Regelmäßigkeit des Vorgehens, durch die potentielle Durchschaubarkeit und Überprüfbarkeit der Vorgehensweise die Grenze durchlässig zu halten. Ähnliches gilt wohl von der ausführlichen Dokumentation der Werkentstehung mittels der Aufbewahrung von Skizzen (ohne die auch ein Großteil der Vorordnungsregeln 'unverständlich' bliebe, d. h. sich der Diskursivität entzöge): Im Diskurs besteht nicht nur seitens des Komponisten die Erwartung, sondern die diskursintern akzeptierte Regel, dass ein Hinweis wie "new end Jan 28 (after change of title)"<sup>825</sup> erstens beachtet und zweitens zum Anlass genommen wird, der Veränderung in den Noten auch eine 'Bedeutung' aus dem (weiten) semantischen Feld des Titels zuzuordnen im Sinne eines besseren 'Verständnisses' des 'Werks'.

---

<sup>823</sup> PORTER 1988 (Anm. 704).

<sup>824</sup> In den Takten 31 und 112 bis 114 der Flötenstimme meine ich auch, eine musikalische Anspielung auf impressionistische, pentatonische Melodiebildung wahrzunehmen — ein Hörversuch (Anhang 2, S. 262) hat gezeigt, daß dieses semantische Feld für Musikwissenschaftler offensichtlich naheliegt.

<sup>825</sup> Partiturentwurf, datiert "Jan 14" [1988] (Anm. 755). weißes Papier mit handgezogenen Notenlinien mit Anmerkung "Ending put in master Jan 31 1988". In: Skizzen zu *Enchanted Preludes*, Film 232, S. 948, SEC.

## Zusammenfassung — Möglichkeiten und Gefahren einer dekonstruktiven Hermeneutik

Der *New York Times*-Kritiker Edward Rothstein hat in einer ausführlichen Besprechung der Aufnahme aller bis dahin komponierten Streichquartette von Elliott Carter durch das Juilliard String Quartet wichtige Elemente des Diskurses so pointiert dargestellt und zum Teil deutlich in Aussagengruppen unterschieden, die hier den verschiedenen Subdiskursen zugerechnet wurden, dass diese Rezension im folgenden fast vollständig wiedergegeben wird. Rothstein bietet außerdem gegen Schluss seines Textes eine musikalisch-hermeneutische Interpretation eines Satzes aus *String Quartet No. 2* an, schließt also sogar diesen Blickwinkel in seinen Diskursbeitrag ein. Die Äußerung des Musikkritikers ist auch deswegen bemerkenswert, weil darin die Existenz verschiedener Subdiskurse nicht darum konstatiert wird, um schließlich einen auf Kosten des anderen z. B. durch dessen Eingemeindung oder Abwertung zu bevorzugen, wie wir häufig beobachten konnten. Sondern das Bestehen unterschiedlicher Subdiskurse zum Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' wird ernst genommen, und im Rahmen der Textsorte gelingt es, Aussagen zur musikalischen Ästhetik und Technik sowie die Empfehlung von Hörstrategien mit einem hohen Maß an Differenzierung zu vereinfachen.

"Sometimes it seems as if Elliott Carter's music is just a perverse taste of a self-important cult. Most listeners, upon hearing a few bars of the Double Concerto for Harpsichord and Piano (1961) or the Fourth String Quartet (1986) are completely bewildered. Instead of charm and grace and melodic lines they hear widely leaping [springen] instrumental parts, ensembles that splinter [splittern] into chaotic chatter, sudden and unexpected outbursts and unexplained silences. The program notes are generally not much help, presenting elaborate outlines that might seem made more for paper than for the ear. Even some serious listeners give up. Mr. Carter is often seen as a premiere example of the 20<sup>th</sup>-century composer who has rejected a public audience for private conversations with his muse. Who can fault the public for responding in kind?

Yet when the Juilliard Quartet played all four of Mr. Carter's string quartets recently, the audience that filled the Juilliard Theater (thinning out only slightly during the evening) sat in rapt [hingerissen] silence throughout the performances and was moved to ovations at their close. This was a more academic and professional audience than most, but there was no air of cultish pretense [Heuchelei] in their response. Something extraordinary had indeed been heard: music that was masterly in its power and subtle in its effects.

How can we account for the vast differences in response to this music? I don't think it is simply a matter of snobbery and intellectual pride on one hand or ill-mannered ignorance and philistinism on the other. This music, I believe, does not require exceptional listening abilities. But it does require a change in our expectations from music and in the kind of attention we usually devote to it. Listening for repeated note patterns and themes will make the music seem arid and pointless: listening for variations in such patterns can even be distracting, and listening for pictorial music, evoking in its patter the cooing of a nightingale or the fate of Faust, will yield nothing but frustration. Mr. Carter's rhythmic complexities also do not encourage foot-tapping.

As a result, for most listeners the music seems to follow no particular order: there is no pattern in the carpet, just a series of jarring juxtapositions [mißtönendes Nebeneinander], gaps and peculiar protrusions [Vorsprung]. Since it seems as if it must be constructed according to some esoteric formula and must require inordinate analytical abilities, it is called intellectual. And because melody is so central to our understanding of most of the repertory — it is through melody, after all, that the individual and the personal often make an appearance inside a complex musical drama — these generally unmelodious works can sound impersonal and abstract. But far from being intellectual, these works are actual exceptionally immediate in their impact, concrete rather than abstract. The string quartets may be exhausting listening, but they are hardly dry. The problem is that in hearing them, we need to let our ears go slightly out of focus. We must attend not to individual elements but to expressive gestures.

Mr. Carter, I believe, writes program music, music with a plot. But the quartets, instead of being pictorial or imagistic, are plays, dramatic narratives constructed of dialogue and gesture. [...]

Listen, for example, in the Juilliard's new recording of the quartets on Sony classical, to the Allegro of the Second Quartet. After a wrenching [zerrissen] series of escapades in which each instrument has had its own preoccupations, arguing, cajoling [beschwatzen] and insisting that the others attend to its statements, this final movement becomes a piquant, almost whimsical [launenhaft], reconciliation. The movement has swing. It is playful, cathartic [kathartisch, reinigend]. The material that belonged to the individual characters becomes the subject for conversation among all. Then, at the very end, lest we think such wry [ironisch] unanimity [Einmütigkeit] is easily preserved, things become more urgent. A phrase started by one instrument is continued in another. The personalities of the instruments fuse, but the effect is angular [eckig, winkelig], distraught [verzweifelt]. The reconciliation is partly a resignation.

My description risks oversimplification, but such programs begin to make the music accessible. Mr. Carter's melodies are not public demonstrations of private desire — not 'Full Moon and Empty Arms' [viel versprochen, nichts gehalten] — but explorations of our internal life. The music's intricate lines are expressions

of personality; its gestures lie at the very edge of speech. There, with fierce energy, Mr. Carter has staked his claim: he is a playwright [Dramatiker] of consciousness."<sup>826</sup>

Von den Vorurteilen gegenüber 'intellektueller' Musik ("constructed according esoteric formula", "require inordinate analytic abilities"), den Versuchen, vertraute Hörstrategien und Begriffe anzuwenden ("foot-tapping", "melody"), den enttäuschten Erwartungshorizonten ("unexpected outbursts and unexplained silences"), den Riten und Regeln der Zusammenkünfte ("sat in rapt silence", "moved to ovations") bis zur Beschwörung des Unhörbaren ("made more for paper", "it seems as if it must be constructed") und Komplexen ("rhythmic complexities", "complex musical drama"), der Auflistung von Anforderungen an den Hörer ("require a change in our expectations"), einer Beschreibung des Publikumsprofils ("academic and professional audience", "thinning out only slightly"), der Anwendung diskursiv charakteristischer semantischer Felder zur Beschreibung der Musik ("musical drama", "personalities of the instruments") und der engagierten Empfehlung von diskurstypischen, aber originell variierten Hör- und Einordnungsstrategien ("Listen", "each instrument [...] arguing, cajoling and insisting", "playwright of consciousness") bietet die Rezension eine Art Zusammenschau von Elementen des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters'. Wir finden ebenso Legitimationsstrategien wie den Verweis auf den 'Rang' Carters ("masterly in its power") oder Anspielungen auf die europäische Geistesgeschichte ("kathartic") und Musiktradition (im nicht zitierten Teil: "Beethoven"), soziologische Abgrenzungen mit politischen Implikationen ("self-important cult", "no air of cultish pretense"), die als typisch für das (den amerikanischen Demokraten nahestehende) Forum *New York Times* betrachtet werden können. Auch die Position dieses Kritikers, der detailliert den Bedürfnissen eines 'normalen Konzertpublikums' — orientiert an 'Melodie', 'Thema', 'Wiederholung' und regelmäßigen, hörbaren Rhythmen — nachspürt, wird deutlich: kritisch gegenüber 'esoterischem Kult' plädiert er für die Möglichkeit, Carters Musik zu hören, ohne dass man 'besondere Ansprüche' erfüllen müsse ausgenommen immerhin den Abschied von traditionellen Hörerwartungen. 'Accessibility', Verständlichkeit bleibt zwar wie im Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' der Maßstab des ästhetischen Urteils, doch ebenso wird das Element des 'Anspruchs' betont — eine Position, die diskurstechnisch vielleicht als eine Art 'dritter Weg' beschrieben werden kann, weil sie die ästhetischen Forderungen nach 'Anspruch' und 'Einfachheit' integriert. Sie qualifiziert die Äußerung zu einer recht seltenen Aussage, obwohl ansonsten auf bekannte Elemente rekuriert wird, die teilweise nicht einmal als besonders originelle Aussagevarianten realisiert wurden.

\*

Diese Verortung des Diskursbeitrags von Rothstein ist möglich, weil im Vorgegangenen mittels der Untersuchung diskursiver Elemente, Regeln und Strategien der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' in Subdiskurse geordnet wurde, Teil- und Schnittmengen, sowie Diskursgrenzen beobachtet und näher bestimmt wurden. Dieses Ziel wurde ebenfalls verfolgt, wenn vor allem in musikalischen Analysen und hermeneutischen Interpretationen aus 'interner' Perspektive diskursive Elemente neu gefasst und in Zusammenhang gebracht wurden. Dieser doppelte Blickwinkel erbrachte zunächst Erkenntnisse über die eigene (=wissenschaftliche) Position im Diskurs, die sich einerseits im Hinblick auf die Auswahl und Verwendungsweise von Aussagen nicht grundlegend von anderen (z. B. journalistischen) Positionen unterscheidet. Wie andere Diskursbeiträge auch befolgen wissenschaftliche Texte zumindest teilweise die Regeln des Diskurses, den sie untersuchen. Aussagen im wissenschaftlichen Kontext unterliegen z. B. im Bestreben, eine Fachsprache zu verwenden, ähnlichen diskursökonomischen Interessen und weisen die gleichen Legitimations- und Abgrenzungsmechanismen sowie Aussagenhäufungen auf. Andererseits ermöglicht ein wissenschaftlicher Rahmen die Reflexion und den Wechsel

<sup>826</sup> Edward ROTHSTEIN, In Carter's Music, Look For the Plot. In: *The New York Times* So, 27.10.1991, S. 25.

einer Perspektive, was ohne weiteres in anderen Textsorten nicht erlaubt oder zumindest ungewöhnlich wäre. Daraus ergaben sich bezogen auf den zu untersuchenden Diskurs zwei weitere Erkenntnisbereiche: ein Teil des Bestandes der den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' konstituierenden Elemente und Regeln konnte dargestellt, historisch-kulturell kontextualisiert und in zwei Subdiskurse geordnet werden, dabei wurden musikalische Beiträge ebenso berücksichtigt wie filmische, schriftliche u. a. Beiträge. Erkenntnisse über Art, Gewichtung, Funktion und Zuordnung diskursiver Elemente, d. h. über die Relation von Aussagen(gruppen) zueinander, wurden zusätzlich anhand von Diskursbeiträgen beobachtet, die als 'spontane' Äußerungen in Versuchsanordnungen oder als hermeneutische Interpretationen aus der diskursinternen Perspektive entstanden. Durch die Konstitution musikalischer Interpretationen und Analysen wurde billigend in Kauf genommen, dass diese Texte nicht nur als Anschauungsmaterial zur inszeniert distanzierten Diskursbeobachtung, sondern auch zur Verständigung und Orientierung über Elliott Carters Musik dienen können. Eine geschlossene Darstellung und die Einbeziehung umfangreichen diskursintern als relevant akzeptierten Materials (besonders Skizzen) förderten diese den Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' stabilisierende Funktion sogar partiell und mögen dem Leser als weitere Erkenntnisquelle nützlich sein.

Bei diesem Vorgehen haben sich außer positiven Aspekten auch zwei bedenkliche methodische Momente ergeben, die zu erwähnen der Redlichkeit und Konsequenz halber nicht ausgelassen werden soll: Die beiden methodischen Perspektiven können nicht immer prägnant unterschieden werden; vor allem die Einbeziehung musikalischer Quellen führt vor Augen, dass die Grenzen zwischen der Beobachtung des Diskurses und der Teilnahme am Diskurs verschwimmen. Aus dieser methodischen Unschärfe ergibt sich die Notwendigkeit, im Laufe der Arbeit immer wieder auf diese doppelte Brechung hinzuweisen, da die Tendenz, just eine Lesart für den gesamten Text zu bevorzugen, also **entweder** einen hermeneutischen **oder** einen diskursanalytischen Zugang mit zu vollziehen, sicherlich nur zu nahe liegt. Dies mag gewisse Ermüdungserscheinungen beim Leser hervorrufen und ihn gegenüber den Warnrufen mit der Zeit vielleicht sogar unempfindlich werden lassen.

Das andere Moment scheint gefährlicher, weil überraschender: die Gleichbehandlung wissenschaftlicher und nicht-wissenschaftlicher Diskursbeiträge und die regelmäßige Relativierung der eigenen Aussagen unterminieren möglicherweise die Autorität des vorliegenden Textes in mehrfacher Hinsicht: Hermeneutische Interpretationen erfüllen in hohem Maß die Funktion, Orientierung bei der Einordnung, beim Verstehen von Phänomenen der Umwelt anzubieten. Je deutlicher also die Interpretationen relativiert werden — und das geschieht durch jedes Angebot einer Alternative, durch die Rekontextualisierung interpretativer Aussagen z. B. in einer Diskursanalyse und sogar durch das sozusagen gleichmacherische Nebeneinander von im allgemeinen als unterschiedlich wertvoll angesehenen Textsorten -, desto eher kann diese Funktion nicht mehr erfüllt werden: 'Wegweiser'<sup>827</sup> vertragen üblicherweise keine Infragestellung ihrer Alleingültigkeit, denn Orientierung sollte **sicher** sein. Doch nicht nur hermeneutische Interpretationen wollen Orientierung bieten; auch eine Diskursanalyse hat zum Ziel, "einen Ausschnitt von Welt zu verstehen"<sup>828</sup>. Das bedeutet, dem Leser wird zugemutet, dass er akzeptiert, dass es **keinen** allzeit 'sicheren' Standpunkt gibt, nur kontextuelle Gültigkeit, pragmatische Setzungen, begründete Definitionen, dem Verwerfen anheim gestellte Ordnungs- und Verstehensvorschläge, der eigene Text kann distanziert und kritisiert werden. Als unangenehmer Nebeneffekt muss also in Kauf genommen werden, dass (zusätzlich zu allen Unzulänglichkeiten der Arbeit) die Autorität und damit die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit der Texte wesentlich eher in Zweifel gezogen

<sup>827</sup> Ἑρμῶϊ ist das Wort für die Hermesköpfe, die in der griechischen Antike wahrscheinlich als Wegweiser dienend an Straßen und auf Plätzen standen. Der Gott Hermes war nicht nur Götterbote, sondern er geleitete die Seelen auch in die Unterwelt, außerdem galt er als Schutzgott der Hirten und der Heimlichtuer, d. h. der Diebe.

<sup>828</sup> siehe oben im Vorwort, S. 27.

wird, als wenn die gesamte Arbeit nur aus hermeneutischen Interpretationen jeweils verschiedener Kompositionen bestehen würde, wenn also methodisch eingeleitet verfahren würde.

Dennoch: Die 'Gefahren', oben mehr oder weniger dramatisch dargestellt, erscheinen gerade als wissenschaftliche Notwendigkeit und große Chance der angewandten Methodik. Eine hohe Aufmerksamkeit hinsichtlich methodischer Voraussetzungen seitens beider: Verfasserin wie Leserin bzw. Leser während einer wissenschaftlichen Darlegung sollte selbstverständliche Regel des musikwissenschaftlichen Diskurses sein, in dem leider immer noch zu oft von der Evidenz der Gegenstände ausgegangen wird. Dies **und** die Relativierung des eigenen Standpunktes schaffen eine Transparenz des Vorgehens und Anknüpfungspunkte für Diskussionen auf verschiedenen Ebenen. So kann man sich die Bedingungen der Möglichkeit vorstellen, einen lebendigen wissenschaftlichen Diskurs aufrechtzuerhalten.

Und schließlich ist der Ansatz einer dekonstruktiven Hermeneutik, die mit Hilfe diskursanalytischer und musikalisch-hermeneutischer Verfahren realisiert wurde, nicht um seiner selbst willen gewählt worden, sondern die so fundierte Untersuchung hat Ergebnisse gezeitigt, die schwerlich mit nur einer der beiden methodischen Perspektiven erreicht worden wären. Konkret kann man folgendes auch historisch profilierte Bild des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' zeichnen: Für das 'normale Konzertpublikum' wie für das 'Avantgarde-Publikum' kann 'Die Musik Elliott Carters' eine Rolle spielen, weil der Diskurs soziologisch und ästhetisch in humanistischer, westeuropäischer Tradition fundiert ist und auch für veränderte Auffassungen etwa in Bezug auf die Bedeutung musikalischer Parameter oder das Verständnis von Formverläufen genügend Anknüpfungspunkte bietet bzw. aufnehmen kann. Eine nicht zu unterschätzende Leistung des Komponisten besteht vor allem darin, die Kommunikation über seine Musik auf verschiedensten Ebenen zu gewährleisten, sei es in der eigenen aktiven Teilnahme an Diskursen über 'moderne Musik' generell, sei es in Form von Anknüpfungen an Gattungstraditionen, Angeboten metaphorischer Felder zur Musikbeschreibung oder im Weitergeben von augenmusikalisch relevanten Detailinformationen (auch mittels Skizzen). Manche dieser in hohem Maße diskursstabilisierenden Strategien muss man wohl als hinreichende Bedingungen dafür bezeichnen, dass der Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' unter der Leitkategorie 'Durchschaubarkeit' überhaupt eine relevante Schnittmenge mit dem Diskurs 'normales Konzertpublikum' ausgebildet hat, in dem ablehnende Aussagen die Regel sind und ein Bemühen um positive Verständigung etwa im Stil von Eduard Rothstein eher die Ausnahme bildet.

Man kann auch feststellen, dass sich die Gewichtung der Subdiskurse in den vierziger und fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts nach und nach zugunsten des 'Avantgarde-Publikums' verschoben hat — vor allem, weil die Leitkategorie dieses Subdiskurses 'Anspruch' offensiv und von einflussreichen Machtpositionen aus eingebracht wurde — aber zumindest in dieser Zeit nicht so sehr mit Hilfe des 'Autors', der allerdings durch die kompositorische Anknüpfung an typische kammermusikalische Gattungen wie das Streichquartett und aktuelle postserielle Techniken ebenfalls wichtigen Regeln dieses Subdiskurses in höherem Maße als bis dahin entsprach. Elliott Carter machte seine Autorität verstärkt seit dem Beginn der siebziger Jahre durch bestimmte Äußerungen wie die Veröffentlichung der Gespräche mit Allen Edwards oder zur Werkgenese von *String Quartet (No. 1)* geltend. Bis dahin hatte sich allerdings bereits längst eine 'Szene' im Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' etabliert, die zeitlich parallel zum Wachsen dieses Subdiskurses an öffentlichem Einfluss gewonnen hatte und diesen durch die Aneignung oder Beförderung zahlreicher Strategien wie Stiftungen, Kommissionskommissionen, Stipendien und Institutionsbildung festigen konnte. Besonders seit den achtziger Jahren bereichern und erweitern Elemente wie Festivalorganisation und die Ausdehnung der personalen und institutionellen Verflechtungen auf die internationale Ebene den Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum', der nunmehr maßgeblich von einer eher in New York und der amerikanischen Ostküste beheimateten 'nationalen' und einer auch die amerikanische Westküste und Westeuropa umfassenden 'in-



ternationalen' Szene gestützt wird. Das Element der 'Internationalität' gewinnt seit Mitte der achtziger Jahre vor allem auch aufgrund des Skizzentransfers ins schweizerische Basel an Gewicht.

Die Jahrzehnte hindurch können außerdem nach wie vor die von Richard Franko Goldman 1951 gruppierten Adjektive "original, responsible, serious and adult" für den Subdiskurs 'Avantgarde-Publikum' wie Überschriften für die typischen Aussagengruppen fungieren. Das 'Ursprüngliche' und 'Unkonventionelle' — the "original" — , das nach bestem Wissen und Gewissen — "responsibl[y]" — durchdacht und geplant und ernsthaft — "serious[ly]" — durchgeführt wurde und zudem nicht nur den Kinderschuhen entwachsen ist, sondern die Selbstständigkeit des frei, nicht traditionslos, aber von der Tradition emanzipiert Schaffenden — eines "adult" — bedingt, kann als das zentrale ästhetische Element des Subdiskurses 'Avantgarde-Publikum' — möglicherweise als zentrale 'Erzählung' — bezeichnet werden. Stärker als im Subdiskurs 'normales Konzertpublikum' sind musikalische Interpretationen als Diskursbeiträge im 'Avantgarde-Publikum' verbreitet — vornehmlich zwar in Form musiktheoretischer Analysen unter den Aspekten harmonische Ordnung oder Zeitgestaltung, doch auch als hermeneutische Deutungen, wenn es sich um den 'Plot', die 'Geschichte', die 'Verlaufsregeln' der Musik Elliott Carters handelt.

Die Ordnung des Diskurses 'Die Musik Elliott Carters' weist symptomatische Ähnlichkeiten zu anderen Diskursen zu Musik des zwanzigsten Jahrhunderts auf — etwa in den typischen Vorbehalten gegenüber 'moderner' Musik, der Bedeutung, die Elemente wie 'Internationalität' oder 'Mäzene' einnehmen u. v. m. Solche übergreifenden Elemente noch genauer und differenzierter unter die Lupe zu nehmen und ihre Funktion für den gesamten Diskurs 'Moderne Musik' zu überprüfen oder gerade die Grenzen zu anderen Diskursen etwa dem zur sogenannten 'New York School' um John Cage und anderen näher zu beobachten, könnte zu den weiteren Aufgaben einer dekonstruktiven Hermeneutik gehören.

## Anhang 1: Weitere Diskursbeiträge

### I. Interviews

Alle Interviews wurden auf Band aufgezeichnet und nach meiner Rückkehr aus den USA verschriftlicht. Dabei ließ sich nicht ganz vermeiden, dass einige akustische Verständigungsprobleme erst nachträglich auffielen. Stellen, die nicht mehr zu klären waren, sind mit Fragezeichen in eckigen Klammern gekennzeichnet.

#### 1. Interview mit Elliott Carter am 3. Dezember 1995 in 31 West 12th, New York

*Annette van Dyck (AvD): When and how did you come to know Adorno resp. Adornos writings?*

*Elliott Carter (EC): I didn't really... You understand that I read that magazine 'Die Reihe' in the old days and I read about Adorno but I didn't come to know anything about Adorno until living in Berlin in 1964 and I had a comic, rather odd experience with him. I don't speak German very well and I spoke German even less when we first moved to Berlin in the winter of 1964 when Heinz Stuckenschmidt arranged a round-table discussion on contemporary music for which Adorno was one, I was another and then I think also Stuckenschmidt. And Stuckenschmidt asked Adorno, what were the problems of modern music, and Adorno spoke for an hour... And I couldn't ... I didn't understand what he was saying, I mean, within [that hour???] I couldn't remember what he was saying and I ... my German was limited and so then he turned to me at the end ... Stuckenschmidt turned to me at the end and said, 'What did you think about it?'. And I [said to myself???] if I answer in German it would be even worse, so I spoke in English. I said, you know it was very hard for me to remember what Mr. Adorno said. And, in any case — I don't understand it very well — the audience applauded.*

*15 And then on the other time I met him I talked to him, we had a concert at the Akademie der Künste and I remember him talking to me and while he was talking he had his legs like this [side by side] and a very pretty girl came and sat on his legs with long blonde hair like an ... like a 'waldwesen'. That was very odd!*

*AvD: And what happened?*

*20 EC: Nothing. We went on talking just like if she wasn't there. She sat there a while and then went away again. He seemed to be very happy to see her.*

*25 Those two stories that's all I ... I mean I have a great many almost all of — while I was in Berlin then I became very interested and I bought all of his books that were published at that time in German but I must add, I find it very very difficult to read. All the way through there are very remarkable things. Actually, I have translations of the book on Wagner and Mahler in Italian and I can read that much better... So I find the total concept of his music ... I don't understand ... I'm not very sympathetic to it because of one thing: we haven't been through a political situation in this country that is like that in Germany and I also find that the whole idea, the dialectic that comes from Hegelism is something I don't really understand very well. I'm not philosophically trained in it, it disturbed me. I find it very hard to understand any of the German: Husserl and Heidegger, I find both of them very hard to understand, Wittgenstein. So these all... I mean I haven't made a grade up to learn; I just hadn't have the time to train myself to understand these things.*

*35 So that's my contact with Adorno. He taught of course at the New School for Social Research while he was in New York.*

AvD: I'd like to ask you about the topic 'intellectualism', an expression Richard Goldman used in one of his early articles of the fifties about your music. You wrote to me that this topic was "tabu", did you?

40 EC: You see, that in New York, in the United States, but in particular in New York there is always been a very highly developed intellectual life among a small group of people. In the early days before the war and after I was very interested in the whole development of communism in the early days. And it was with the Moskau trials I became very unsympathetic to that. This was all discussed constantly, I mean, some of my friends were Trozkists. And the early music that I wrote was partially influenced by the idea that my music was not for the bourgeois world but for  
45 the simple people. And I wrote that first Symphony and then this other thing, but than I stopped doing that because I realised that this was not ... the concert world that I was into ... that these people didn't form part of the concert world and I had been trained to write for the concert world, where concert people go in concerts [?]. And so I would finally decide that I was making ... that it was not something that meant a great deal to me and so I stopped that and wrote more  
50 serious music.

AvD: But that music was described as 'intellectual' and the official policy of the fifties — when one thinks of McCarthy etc. — was quite antiintellectual...

EC: Well, you know, there's been ... the Americans have always ... there's always a — I think this is true of both countries — there is always a large group of people that hate the intellectual that hate intellectual life and think that its ... their professors don't know what they're talking about all the rest of them. And I think that this does exist in here in that period certainly in the McCarthy-period.  
55

AvD: But you could go on composing without disturbances?

EC: Oh yes, of course. I mean, I've never been politically ... except in this early period I was never really concerned with politics in the large scale. But of course all my pieces are in the sense of a political meaning and that is the idea of cooperating — music is a way of making people cooperate.  
60

AvD: As I understand from your correspondence with Conlon Nancarrow, you were really annoyed by the weak position of the composer in the copyright-laws before 1976, were you?

65 EC: The basic problem that we all had at that time was not so much the question of copyright as was the question of payment for performances, of payment not only for orchestral but relicensing of scores [?], we didn't have that in America for serious music. And I was one of the people who organized a group of composers to insist on this. And we finally won, we were able to get royalties from performances and from broadcast we didn't get before the thirties, the late  
70 thirties. That was not part of the American conception, you see, because we hadn't written much serious music and then ... the people who did didn't care too much about whether they were payed or not once they were performed.

AvD: So there was a change after the forties?

75 EC: Yes, we made like a union. We got all the composers ... tried to get most of the composers in the United States that were ... that got performances of any importance to refuse performance unless they got payed. And then the organizations that collected royalties for popular music — BMI etc. — took this little organization into their thing, actually began to take to sign up composers that had originally like myself ... that had originally started this other organization were we were signed up to — I was signed up with BMI and they began to collect money. But it was  
80 all a result of our making an effort to do this.

Now, the question of copyright was not something I've been terribly interested in. I did not take much care and all this. The new copyright-law doesn't affect me very much because most of my works were copyrighted before the law went into effects so that most of them weren't affected by the new law, only the very recent ones.

85 AvD: What are the concerns of your last pieces? Especially 'Partita' and 'Adagio tenebroso'?

- 90 *EC: I think I described it in the program-note: it was sort of a vision of different things. Well, it just came from a poem, a seventeenth-century poem by an English poet Crashaw that described a bubble seeing the world, seeing all the different things that happen. And I tried to make the different characters, the different types of characters that one would see looking down from above on the world: the sad life with what the tenebroso is opening [?], Partita is sort of the joy and humorous life I'm writing a last that will be the conclusion.*
- AvD: What about the third piece of the trilogy?*
- EC: Well, it would be a fast and flying piece like an airplane with the idea of floating and rising, looking and seeing different sort of things on the landscape.*
- 95 *AvD: From a distance?*
- EC: Well, sometimes seeing it close up and sometimes from a distance.*
- AvD: Is this the only piece on which you are working now?*
- EC: Yes, it's the only piece.*
- AvD: And what about the song-cycle? Why did you chose Hollanders poems?*
- 100 *EC: John Hollander has been writing and has been asking me to write ... to set a text of his. He even wrote a whole series of texts that he hoped I would write it and make it to a song cycle but I didn't do that. I took just parts of poems, I mean, parts, of different places out of the poems to make the song cycle. I mean, what has impressed me about the poetry was that it had so many different kinds of characters. It's been played [...???] in England. Have you heard it?*
- 105 *AvD: No, I'm sorry, no.*
- EC: Because Boosey and Hawkes, I think, has a tape of it.*
- AvD: I will get one if it's possible.*
- EC: It was done actually in the Herringhausen-Festival in Germany a few weeks ago in Hannover.*
- 110 *AvD: Would you agree that in Adagio tenebroso one could notice a reference to music you have written in the second half of the forties?*
- EC: I can't say that. I don't know that. I don't think so. All of these late pieces are involved with this specific kind of chord structure, and then it includes the various ... all the different kinds of chords there are. So that there are some traditional triads sometimes and then other times there are very dissonant chords. But they're all combined ... it's all combined together so that one leads to the other — and I hope — naturally.*
- 115 *AvD: Do you see any change at all, for example regarding the pieces of the seventies compared to the pieces of the nineties?*
- EC: Well, I can't tell, I mean don't know, I really don't think about it that way. I don't think much about my older music. I can go and hear it but I don't have much thought about that, I think about what I'm doing now.*
- AvD: What were the concerns of the fifth string quartet? I have got the impression that in this string quartet you elaborated the idea of the coda of the fourth string quartet. Would you agree?*
- EC: No. But I mean, I put it in the program note. Well, that's right, well: you went to the lecture, didn't you? Did you come to my lecture?*
- 125 *AvD: Yes, I did.*
- EC: Because I mean, it really ... all I wanted to do is to get the impression of a rehearsal of a string quartet. That's why there are little fragments here and finally they play a little piece and so forth.*
- 130 *AvD: Does the term 'epiphany' has any aesthetical meaning for you?*

135 *EC: The 'epiphany', the idea of 'epiphany' means that something ... well, that several things happen and then suddenly you realize why it's all like that ... you have a sudden... Yes, I think this is very often in my music. As you say yourself that sometimes it starts out in a rather questioning way and finally it becomes clear why it was that way. I mean this is something that ... I guess it means that, I don't think about it that way but I can see that people would think about it that way.*

*AvD: How do you think about it?*

140 *EC: Well, I mean, very often these pieces start ... start with just as in that last quartet with — even the other quartets do -, start with presenting sort of the elements out of which the piece is build and finally the piece is build and then sometimes it disintegrates. And it partly happens at the very end of the fifth string quartet and it happens in other pieces: even the double concerto is like that. It starts with a brief presentation of the various elements who are then going to be combined and then build the piece. It's like ... I tried to make it like an organic thing that's growing.*

145 *AvD: Is it by chance that I think of 'heaven' while listening to the group of trumpet, violin, harp and celesta in Penthode? Are you aware of the semantic levels that go along with the instruments?*

150 *EC: Sometimes yes. Well I mean it depends, this is a very special thing. Again I don't remember very well, but I mean I tried to make five different groups but each one is articulating ... [in] each group [there] is not the same kind of instruments, it's a collection of instruments. But they each have the same kind of ... each group has it's own kind of rhythm and it's own kind of harmonic structure, and it's own kind of melodic line. But they ... I didn't think of ... I ... Well, even that, I think, starts with the presentation of the various groups around that and order that line that runs around from one instrument to another throughout the beginning of the piece. It goes around the circle of the five groups as it does also at the end of the piece. There is that sort of long line which is like the Triple Duo. In the Triple Duo also a long line runs around from one group of instruments to another.*

*AvD: This idea of 'grouping' — was it drawn from your concept of cooperation?*

*EC: Yes, yes.*

160 *AvD: Because other composers had quite the same idea, Stockhausen for example with his 'Gruppen'.*

*EC: I think, I mean, I started doing that, I think before ... with that second string quartet either with the first string quartet which is written in the fifties — that's before 'Gruppen'.*

*AvD: Where did you get this idea? Do you remember?*

165 *EC: Well, the basic idea is not a new one. Gabrieli in the Renaissance had those big brass; we used to be very interested in that kind of chorus [?]. And he had, you know, different anthems [?], different music. Even the Bartok of the string percussion and celesta is typical for that. A lot of pieces can be interesting.*

*AvD: Is your wife somehow related to Robert Frost?*

170 *EC: Oh no, no. My wife is a sculpturist, was a sculpturist; now she doesn't do it anymore. She made a head of Marcel Duchamp that's in the Museum of Modern Art. Not at all, she is not ... her maidenname is Jones. I don't know where the Frost came in, but she was not related to Robert Frost.*

*AvD: Which techniques did you use in the fifth string quartet, I mean harmonically?*

175 *EC: Well, as you look at the score and if you paid very strict attention each one of the instruments has its own group of intervals. But the total effect is that it is constantly involved in two groups of four-note-chords because each of the instruments can play double-stops, that is two notes at once. And there was ... those two four-note-chords are the chords my double concerto*

180 *is based on. But I make it all into one now, those eight-notes made of those two four-note-chords are the basic thing that exists all through the entire work.*

*AvD: These are the allintervall-tetrachords?*

*EC: There are two of them and both of them are used to make a total way.*

*AvD: You mentioned several times that sometimes you use techniques like those which are used on the opera stage.*

185 *EC: Yes.*

*AvD: Do you use it in your recent pieces?*

*EC: Less than before.*

*Was that all you wanted to know? I hope I was helpful to you.*

*AvD: Yes, thank you Mr. Carter.*

## 2. Interview mit Nancy Clarke, Direktorin des American Music Center, am 28. November 1995 im American Music Center, New York City

### Zur Person

AvD: *When did you work for the NEA?*

Nancy Clarke(NC): *I worked for the National Endowment for the Arts from 1974 to 1981.*

AvD: *What was your function there?*

5 NC: *My titel was program specialist; in most foundations it would be like a program officer. My responsibility was to receive applications, prepare them for review, answer questions, do all the paper work, assist at the grand meetings, identify issues of policy, make recommendations about policy issues and as I say it's like a program officer. I did not make the decisions myself, but I assisted with other people to make them and help them make decisions.*

10 *I worked in the music program the whole time, and from 1975 until three or four years later I worked with the composers fellowship program, I also worked then with the new music ensemble program and then chamber music and a little bit with solo recitalists — very much focused on contemporary music. None of those programs exists any more!*

AvD: *Why did you quit?*

15 NC: *I was there for seven years, and I felt that I had to do something else, I had to move on at that point. It was the time when Reagan had just come in as president and it was one of many now [??]: a tax on the endowment and I felt that I wished to leave the government and to work on the other side.*

20 *I left the Endowment and got my masters in business, then after that I came to the American Music Center in 1983.*

### Das National Endowment for the Arts

AvD: *Could you shortly sketch the changes you have noticed when you where working for the NEA...?*

25 NC: *When I began working for the Endowment Nancy Hanks was the chair. And it was a time of great growth. And the endowment was doubelling and tripeling its budget and it was a time of expansion throughout the arts in the United States and it seemed that the government could have a role in the cultivation of the arts of the United States. And that was under the Republican administration with Nixon, so that was a time when many arts organisations were beginning, many people were coming into the arts and it was a time of great hope and excitement.*

30 *I think the changes now are because people question what the government's role is in the arts, just as they question the government's role in many social issues. It was also a time of growth in many social programs: all of the NEA was begun in 1965; it was part of the Johnson aim of the 'great society', a time when there began many of the social programs in the United States and the support of arts and the humanities was one of them.*

35 *And now for twenty years, there has been a change in our society in how we view ourselves, how we approach different social issues etc. These changes are a reflection of our society and of what we think is important and how we see our responsibilities.*

AvD: *How would you describe the role of the public? Was it interested in your work?*

40 NC: *Usually as with most things, one only hears about the problems. The National Endowment for the arts at that time did not worry so much about making public his support. Many times it's been the silent partner as being allowed to support 'things, because it was the right thing to do'. And I think, perhaps that was a mistake, because people did not realize that during the past twentyfive*

years this agency played such a role. They don't remember that when they went to a concert — or the art museum or what ever — in 1975 that it was supported by consciousness.

45 *I don't think the public at large cares that much for the arts. Really. And unfortunately the only kind to hear about it now seems to be a problem, or a problem is created around it.*

*AvD: What was the attitude of people working at the NEA? Was it like in a public authority or more like a patron of the arts?*

50 *NC: No, actually, it was more a feeling like being part of the arts community; a feeling of the artistic part rather than the government part, being partner with the orchestra manager who was trying to get something done or partner with the composer being excited because you know you could help something happen. Yes, a little bit of patronage perhaps, but with a feeling that this was part of the art's world in the United States.*

*AvD: The NEA was even charged for behaving like a foundation.*

55 *NC: It's becoming more so. I mean there have always been people like that. I think sometimes the mistake that people made was thinking that if you work in the Endowment you were more important than the art. The best people who have worked for the NEA have remembered that it is the art who is important for us, and not the person who pushed a piece of paper to make it happen.*

*AvD: Did all the people in the NEA think the same way or were there groups of different attitudes?*

60 *NC: When I worked for the NEA, the agency was only ten to fifteen years old, so it was not a long history of people working there. And when Nancy Hanks was chairman her idea was that people would come and work there for a short time and then go out into the field, and come from the arts field into the NEA to bring it energy and new ideas and then go out again. It was never the idea that people would stay there for twenty years, that anyone would really make a career of being there. that was because it was new then. And now it's been there for thirty years and people did*  
65 *make a career.*

*Of course the people disagreed about the arts, but any group of five or even two people would disagree.*

*AvD: Was Nancy Hanks someone who could unify the people?*

70 *NC: She unified a lot of the endowment. There is a book about her that Michael Straight wrote, a very good book.*

*AvD: Was it different with the other chairs?*

*NC: Yes, because Nancy left when it got to be 'big'. It had got to be too much for one person to do, to be able to know everything and know everyone and it became more of a burocracy after that. Of course when Reagan came, the idea was to get rid of it. They thought they could get rid of it then*  
75 *but it took them another fifteen years.*

*AvD: What happened during the last years? Why is the situation so hopeless for the NEA?*

*NC: The reason is, that the arts are a symbol for people — a symbol for what is not right in the country. The arts community is very easy to attack. The artists are different: people who are willing*  
80 *to work for nothing, to live in places that are not nice, to put up with being rejected all the time, but to believe in themselves very strongly. This is scary to people who want everybody to be the same. And whether it is the arts or any other community, it is something to attack, one is trying to make everybody think the same way. I mean in other cultures the art has been attacked as well. And we are an easy target: we are all different, we are not unified, we don't want to be unified. And we*  
85 *don't have a lot of money, so we can't fight back.*

*But the art's community consists of so many people, the members of the religious right for example are much fewer.*

*AvD: Yes, but they are better organized: they get together every sunday.*



90 NC: *And there are many people in the religious right who believe in art. Just because one is right wing or religious does not mean that he would not believe in the art and they would probably like their children to hear chamber music or to learn how to play sayophone or to be able to draw pretty pictures. They are just scared of something.*

AvD: *What happened to the NEA regarding the financial means?*

95 NC: *I don't remember the details of the several years when I worked there, but this year the cut is forty percent. And the money isn't going to the states as sometime before but totally gone. And next year it will be reduced again and probably — when people in congress have their way — in two or three years it will be none.*

AvD: *And of course this has consequences for the number of the jobs in the NEA?*

100 NC: *Of course. They just reduced this very much. On December 19th there will be half the people of — I don't know exactly — 250.*

*That's a very big cut: there will be no more music program, no more theatre program. The music program used to be the biggest program — they had twelve people; now there is one least person.*

AvD: *Which programs do they keep?*

105 NC: *They are reorganizing the whole thing, you have to get it from the public affairs people at the NEA because it seems to be changing all the time. I understand that they will focus on four areas: one is education, one is creation ... [???], one is making the arts acceptable, I can't remember the fourth one, maybe preservation.*

*The whole way that the art's community in the United States will apply for money will be completely changed. And we don't know what it will be like, it will not be announced until January.*

110 AvD: *The supporting of individuals was always a special problem in the NEA. Could you tell me something about this?*

115 NC: *No more than twenty percent — I'm not quite sure of that percentage — of the money could go directly to individuals, the rest had to go to organizations. And this is very true in a lot of foundations and giving bodies: they don't want to give to individuals, they want to give to institutions because they can get reports, they can get tracked and there is someone there who is responsible of everything because one knows what is going to happen. With individuals, you give them money to create a painting and you don't know what is going to happen. They could create a new symphony, they are going to write a string quartet instead.*

120 *So 'individuals' has always been a very tricky area for the endowment, and it's been a very small area, but it has been very important, because it's a way for the government to say that the government is representing the people who are interested in supporting creation and the individual artist and recognizing that the individual artist is very important. Now, this will not be happening, they will not be allowed to give money directly to individuals except for the Folk Heritage Award which is recognizing people in folkarts for previous work, the Jazz Masters award — they give three of those a year — which is again recognizing people for previous work; and I think will be allowed to give in literature because there is no other way to get money to writers except directly to the writers. There is no way similar to orchestra commissions when they can give the money to the orchestra who will then give it to the composer. There is not a similar kind of mechanism for writers.*

125 AvD: *Has this always been a trend in the endowment to emphasize the support of the already established art?*

130 NC: *Yes, well: institutions.*

*Within the music program the first organized category was for orchestras and then the next one was for jazz, so it was from the very oldest to most recent developments. But the endowment has always supported the old and then at the same time they tried to support the new as well. It has always been a push and a pull.*

AvD: *How are the AMC and the NEA connected?*

NC: *There was a more formal connection in the past. But one of the connections right now is that we receive fundings directly from the endowment which has been going down over the years because the endowments grant has been going down over the years, and we have a budget of about a million dollars and this year of the endowment we are getting about fifty thousand dollars. Not very much but very important. Right now we are budgetting that we won't have that money next year. That's the way that we and similar institutions have to work. We hope we get some money, but we cannot expect that it will be that much. And fifty thousand Dollars mean one and a half people. And that's basically what it comes down to. And we are only an organisation of ten people. So that's a big cut.*

*We also used to have a relationship where we were the prepository or the archive for the works that were created from the composers program. And that was from the late seventies, maybe 1977 unto the early eighties. And the idea was that we have a library here, scores, and recordings and to make those works available. And since that we don't have that relationship — for a lot of technical reasons on the side of the endowment — I'm concerned now what will happen to the works.*

*The National Archive came to the endowment and said: no, you cannot store materials that we get [?] from grants with anyone except for the National Archive. And then five years later they finally decided that they could. But then there was no money for them to pay us for what we're doing.*

AvD: *So, where is all the material, is it lost?*

NC: *No, it is sitting in boxes. About ten years worth of new works is sitting in boxes in the halls of the endowment. I wonder what is going to happen with it, they're moving always, they've stepped [??] so much, have they? [??] So I don't know what is going to happen.*

AvD: *But if there is no endowment, what will happen to the boxes?*

NC: *It will go to the National Archives. I mean that means it will be saved but it won't be available to potential performers, that is why we intended to get the music into the hand of people who would perform the work.*

AvD: *How old is the American Music Center?*

NC: *It was founded in 1939 by Aaron Copland because they felt that no one knew anything about American music and it was true. And it is still true. But then people said there was no American music being created and they said, yes, there is. And then people have recognized that there is American music more and more. -*

*It will be interesting in about twenty years to know what happened because something else will come up, it won't happen again. There will be some role for the government.*

AvD: *But don't you think that private funding for new music is too little compared to the immense amount of money that goes to museums, big orchestras etc.?*

NC: *Well, the other issue is — as it was always the issue — whether or not is the government supporter of the arts or control of the arts. And artists don't want the government to control.*

AvD: *But do politicians think about art as a value for the society?*

NC: *Politicians think about votes...*

175 *And there are many politicians who support the arts. There are!*

AvD: *But not officially...*

NC: *Some, of course. All of NEA: Both of my senators are very supportive but they are not in the majority.*

180 *And we have to remember: it's one piece of a much bigger social issue and I wonder what will happen next year, what will they fight about next year, what will they cut next year. Because the will have got rid of the arts, that's all.*

AvD: *So art doesn't play a big role as a value of its own.*

185 *NC: That goes back to the fact that for years now we do not teach art in our schools. So people do not have any connection with it. They don't know what it is like to paint a picture or to play a musical instrument, to sing in a choir, to go to the museum. It's not some part of peoples everyday life and they don't see that it is part of their everyday life. So therefore they are not going to think that this is important. They will think it is important when it is gone. It will only be then when I think it will be able to come back. It will get better, it has to get better.*

### 3. Interview mit Dr. Felix Meyer, Leiter des Stiftungsarchivs, am 16. März 1995 in der Paul Sacher Stiftung, Basel

#### *Zur Person*

*AvD: Welche Ausbildung haben Sie hinter sich, Herr Meyer?*

*Dr. Felix Meyer (FM): Meine Dissertation schrieb ich über Charles Ives. Es war eine Studie über den Zusammenhang von Musik und Text. Betrachtet wurden die Concord-Sonata einerseits und die*  
5 *Three-Page Sonata andererseits. Dies war wohl die erste größere Monographie über Werke von Ives, zumindest in deutscher Sprache, es gibt natürlich in Amerika etliche Dissertationen, die sich mit einzelnen Werken beschäftigt haben, aber nicht so sehr mit der Concord-Sonata, die meiner Meinung nach neben der 4. Symphony und einigen anderen als eines der Hauptwerke von Ives bezeichnet werden kann.*

10 *Ich studierte Musikwissenschaft in Zürich bei Kurt Fischer und Erich Lichtenhahn. Ein abgeschlossenes Studium ist eine der Grundbedingungen für die Beschäftigung in der Paul Sacher Stiftung (PSS). Mein Kollege Robert Pienczikowsky hat das Konservatorium in Genf absolviert. Ulrich Mosch ist ebenfalls promovierter Musikwissenschaftler, darf aber formal den Titel noch nicht führen, weil die Arbeit noch nicht veröffentlicht ist.*

15 *Seit ihrer Gründung 1986 bin ich in der PSS beschäftigt, meine beiden Kollegen wurden erst sehr viel später, 1990, eingestellt.*

*AvD: Wie würden Sie Ihr Aufgabengebiet beschreiben?*

*FM: Ich betreue die amerikanischen Sammlungen, d. h. die Carter- und die Wolpe-Sammlung; außerdem die Webern-Sammlung, die neben der Stravinskij-Sammlung einen der Grundpfeiler der*  
20 *Stiftung bildet und ebenso wie diese sehr häufig bearbeitet wird. Ich kümmere mich auch um die Sammlungen einiger Schweizer Komponisten wie Kelterborn, Suter u. a. sowie um die Sammlungen 'Sofia Gubaidulina' und 'Witolt Lutoslawski'. Die einzelnen Arbeitsbereiche sind sehr vielseitig und nicht thematisch geordnet, aber der jeweilige Betreuer wird schon entsprechend dem jeweiligen Interessensgebiet ausgewählt; so kümmert sich Robert Pienczikowski um die Sammlung 'Pierre Boulez' und andere französische Sammlungen, Ulrich Mosch hat sich einen italienischen Schwerpunkt erarbeitet mit den Sammlungen 'Luciano Berio' und 'Bruno Maderna'. Wir achten allerdings dar-*  
25 *auf, daß niemand fünf oder sechs neue Sammlungen hintereinander zugeteilt bekommt, sondern daß alle immer etwa gleich viele Sammlungen zu betreuen haben und die Teile auch im Hinblick auf die Bedeutung der Sammlungen bzw. des Komponisten ausgewogen sind. Nur selten sind alle*  
30 *drei gleichermaßen an der Betreuung einer Sammlung interessiert etwa im 'Fall' Cage (deren Erwerb ja an amerikanischer Verhandlungstaktik scheiterte) oder bei der Sammlung 'Leibowitz'.*

*AvD: Können Sie mir etwas über Paul Sacher erzählen?*

*FM: Mit den österreichischen Sachers ist Sacher nur sehr weitläufig verwandt. Er stammt aus ganz einfachen Verhältnissen, studierte in Basel am Konservatorium und an der Universität Musik und*  
35 *Musikwissenschaft (letzteres bei Karl Nef) und heiratete 1933 Maja Hoffmann, die in erster Ehe mit einem Hoffmann von Hoffmann-LaRoche verheiratet war. Sacher nahm bei Weingartner Dirigierkurse und schwankte lange Zeit zwischen Musikwissenschaft und Musik. Das ihm vorgeschlagene musikwissenschaftliche Dissertationsthema über Beethoven erleichterte dann seine*  
40 *Entscheidung — wie er mal erzählte -, weil Beethoven für ihn als Symbol für das galt, was er nicht wollte: das gängige Konzertrepertoire bestehend aus Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Sacher bevorzugte, wie er sagte, einerseits die Musik vor Beethoven und vor allem die neuere Musik — Musik, die sonst nicht so häufig gespielt wurde. Diese Art der Zweigleisigkeit widerspiegeln die Programme der von Sacher geleiteten Konzerte Jahrzehnte hindurch, erst in den letzten Jahren trat diese Konzeption etwas zurück. Sachers unangefochtener Lieblingskomponist bleibt aber Mozart.*  
45

AvD: Warum bevorzugte Sacher und später die Sacher Stiftung ausgerechnet zeitgenössische Musik?

FM: Wie Sacher genau zu dieser Musik gekommen ist, kann man schwer beantworten. Offenbar ist bei ihm ein Unbehagen entstanden an dem, was allgemein gepflegt wurde. Außerdem gab es ja auch viele Komponisten, die für ihre Arbeit ähnliche Wege gegangen sind — Stichwort 'Hindemith' -, und so ist es auch bei Sacher gewesen. Interessant ist, daß parallel zu Sachers Wirken eine vergleichbare Entwicklung in der Musikgeschichte stattgefunden hat. Die Institution 'Kammerorchester' hat nicht nur reflektiert, was in der Musikgeschichte abgelaufen ist, sondern sie hat auch Musikgeschichte gemacht. Sacher war ja nicht allein, man muß das im Zusammenhang sehen: Es gab schon vor seinem Engagement einige wenige Kammerorchester, auf die er sich berufen hat, vor allem das Orchester von Neil Boyd; 1926 gab es bereits zwei Kammerorchester in Basel, die Sacher als Vorbilder dienten.

Man darf nicht vergessen, daß Sacher erst zwanzig Jahre alt war, als er das Kammerorchester gründete. Dennoch wußte er schon damals sehr genau, was er wollte, und besaß auch das Talent, die finanzielle Seite zu organisieren. Der Rahmen war natürlich sehr bescheiden, es war eben nicht so, daß Sacher erst, nachdem er entsprechende Mittel besaß, all diese Gründungen durchsetzte, sondern im Gegenteil entstanden sowohl die Schola Cantorum wie auch das Basler Kammerorchester früher. An Gründer- oder Fördererpersönlichkeiten hat er sich wohl konkret nicht direkt orientiert — ich kann das nicht so recht beurteilen -, aber sicherlich an der Basler Tradition der Kulturförderung in einem allgemeinen Sinn. Wahrscheinlich profitierte Sacher selbst zunächst vom Basler Mäzenatentum, durch das er schon in sehr jungen Jahren vieles ermöglichen konnte, und entwickelte ein Bewußtsein dafür, was finanzielle Unterstützung bewirken kann und sollte. Seit den zwanziger Jahren vergab Sacher auch Aufträge für Kompositionen, oftmals indem er Gönner dafür fand. Sein erster Auftrag war die 5. Sinfonie von Konrad Beck, mit dem er damals und sein ganzes Leben lang eng befreundet war. Beck spielte in diesen frühen Jahren eine erstaunlich große Rolle und wurde sogar von Stravinskij als 'große Hoffnung' gelobt. Später ist Beck immer mehr aus der Schweizer Musikszene und aus dem Konzertleben verschwunden. Seine Manuskripte befinden sich heute aber auch in der Stiftung.

AvD: Bestehen Verbindungen zwischen Sachers Funktion als Auftraggeber von Kompositionen und den Aufgaben der Paul Sacher Stiftung?

FM: Die Vergabe von Auftragskompositionen hat überhaupt nichts mit der Organisation der Paul Sacher Stiftung zu tun, obwohl sie bis in jüngster Zeit von Sacher gleichzeitig praktiziert wurde. Diese Art der Förderung ist, ohne daß ein bewußter Schlußstrich gezogen wurde, quasi abgeschlossen; die letzten Aufträge gingen an Lutoslawski, der letztes Jahr gestorben ist. Der Grund dafür liegt wohl darin, daß die Orchester nicht mehr in der alten Form bestehen: das Züricher Orchester z. B. existiert nur noch auf einer ganz informellen Basis und trifft sich im Prinzip für einen Auftritt im Jahr auf dem Musikfest in Luzern.

Es besteht natürlich im weitesten Sinne ein Zusammenhang zwischen der Stiftung und Sachers Aufträgen; nicht zuletzt dadurch hat er eine stattliche Sammlung von Manuskripten angehäuft. Das war ein Teil seiner Musikbibliothek, die er durch diese Stiftung für die Zukunft bewahren wollte. Aber es war ein sehr loser Zusammenhang.

AvD: Gibt es auch keine organisatorischen Zusammenhänge?

FM: Die Stiftung hat nichts mit den Aufträgen zu tun, es war immer Sachers Privatentscheidung, wer durch Aufträge gefördert werden sollte, und es war dementsprechend auch eine andere Geldquelle: Sacher setzte dafür sein privates Geld ein.

### **Zur Gründung der Stiftung**

AvD: War der Tod Stravinskij's der Anlaß für die Gründung der Stiftung?

FM: Nein, damit hatte es überhaupt nichts zu tun. Sacher war damals schon ein älterer Herr und hatte zeitweise auch gesundheitliche Probleme. Möglicherweise wollte er bestimmte Dinge langfristiger ordnen.

Der Nachlaß von Stravinskij spielte allerdings eine Rolle bei der Umwandlung der Stiftung in das heutige Institut, denn seit den siebziger Jahren wurde Sachers Privatsammlung in mehreren Etappen um bedeutende Manuskripte von Stravinskij erweitert. Dies hatte sich durch gelegentliche Ankäufe auf dem freien Markt so ergeben; zunächst gelangten das Violinkonzert, *Sacre du Printemps* und andere bedeutende, sehr schöne Manuskripte — vielleicht insgesamt zehn oder zwölf an der Zahl — in die Stiftung, jedoch ohne die Konsequenz, daß die Organisationsform verändert wurde. Erst um 1980 herum stand der Stravinskij-Nachlaß plötzlich zur Verfügung bzw. bestand die Möglichkeit, ihn zu erwerben. Dadurch nahm die Stiftung Konturen an, die der heutigen Form näherkommen. Sacher wurde sich bewußt, daß er mit dem Nachlaß auch die Verpflichtung übernahm, Möglichkeiten zur Einsicht der Manuskripte zu schaffen. Das bedeutete wiederum, daß ein Haus und Personal vorhanden sein, das Kapital aufgestockt werden, die Stiftung also ein völlig anderes Gesicht bekommen mußte. Diese Überlegungen führten zum Umbau des Hauses 'Auf Burg' und zur Eröffnung der Stiftung 1986.

AvD: Die Stiftung war also zu Beginn rein privat?

FM: Die Stiftung bestand in den siebziger Jahren quasi auf dem Papier als eine Art Formsache, was aber nicht hieß, daß die Manuskripte aus dem Bestand der Stiftung unzugänglich waren. Die Geldmittel, mit denen die Stiftung ausgestattet war, reichten weit über die Notwendigkeiten hinaus, so daß wohl schon früh der Gedanke da war, aus der Stiftung 'etwas zu machen': die Organisation großzügiger und etwas öffentlicher anzulegen — und sei es nur, einen Katalog zusammenzustellen. Die Manuskripte waren aber bereits vorher auf Anfrage in privatem Rahmen zugänglich, das zeigt eine Arbeit wie die von Volker Scherliess über *Le Sacre du Printemps*, die vor 1986 entstand.

AvD: Wie sieht die heutige Organisationsform aus?

FM: Es gibt drei wissenschaftliche Mitarbeiter, mehrere Bibliothekarinnen, eine Sekretärin und einen Hauswart. Wenn man bedenkt, daß einige Teilzeitkräfte in der Stiftung arbeiten, kommt man auf ein Kontingent von gut zehn vollen Stellen, das schrittweise aufgestockt wurde. Bei der Eröffnung waren es erst fünf Stellen, aber die Entwicklung geht wohl nicht so weiter, d. h. dies ist jetzt in etwa die endgültige Größe, was das Personal betrifft. Dadurch entsteht natürlich ein gewisser Konflikt zwischen dem Zuwachs des Materials und den Möglichkeiten der Bearbeitung. Der Anfangsbestand hat sich ja vervielfacht: Seit den Anfängen mit Stravinskij kam die Webern-Sammlung, dann Maderna-Manuskripte dazu, auch die Sammlung 'Frank Martin', insgesamt bis 1986 vielleicht sechs oder sieben Sammlungen, heute sind es gut fünfzig.

### **Zum Erwerb der Sammlungen**

AvD: Außer den Komponisten-Sammlungen lagern in der Stiftung auch Bestände, die von Sammlern bereits zusammengestellt der Stiftung überlassen wurden?

FM: Ja, von denen hat jede ihre eigene Geschichte. Es ist nicht so, daß diese Sammlungen bewußt gesucht worden waren. Zum Grundbestand der Stiftung gehört zum Beispiel der Nachlaß von Werner Kaegi — ein Historiker, der in diesem Haus früher gewohnt hat und eine Biographie von Jakob Burckhardt schreiben sollte. Sacher hat dieses Haus gekauft und Kaegi die Möglichkeit gegeben, darin weiter zu arbeiten. Nach Kaegis Tod ging dessen sehr bedeutende Bibliothek in den Bestand der Stiftung über; Kaegi besaß etwa 30.000 Bücher, darunter vor allem historische Literatur. In anderen Fällen waren es Begleitsammlungen zu einem Bestand, den die Stiftung gerne wollte: Bei der Webern-Sammlung kamen noch die Bibliotheken von Ernst Dietz und Hildegard Jone dazu, die auch beide keine Musiker, aber mit Webern befreundete Persönlichkeiten waren. Dietz wirkte als Kunsthistoriker, von ihm haben wir nur eine ganz kleine Teilsammlung, u. a. die meisten seiner Publikationen. Es gibt da verschiedene Gründe, aber in der Hauptsache wurden immer nur Sammlungen von Komponisten erworben.

AvD: Wird mittlerweile systematischer gesammelt?

FM: Nein, das ist gar nicht möglich, weil leider — oder man kann auch sagen: zum Glück — der freie Markt die Sammeltätigkeit stark bestimmt, was sich für die PSS günstig auswirkt, aber keine über eine bewußte Auswahl aus dem aktuellen Angebot des Marktes hinaus gezielte Sammeltätig-

keit erlaubt. Wenn es zum Beispiel nationale Beschränkungen gäbe (die im Gegensatz zu früher heute manchmal eine Rolle spielen), wäre die Stiftung viel weniger reichhaltig: wenn also Werke und Skizzen Elliott Carters als amerikanisches Kulturgut angesehen würden (wie es einige, aber  
 150 wenige Amerikaner tun), dann befände sich die Sammlung ja dort. Also insofern muß die Stiftung unsystematisch sammeln, aber was heißt schon 'systematisch': wir wollen die Musik des 20. Jahrhunderts in ihrer ganzen Vielfalt vertreten haben, d. h. es wäre durchaus denkbar, daß wir auch die Sammlung eines Minimalisten aufnehmen. Vielleicht nicht gerade Phil Glass — es gibt ja auch Qualitätskriterien -, Steve Reich käme schon eher in Frage; aber Spaß beiseite, ich meine  
 155 nur, man muß sinnvollerweise auch über seinen eigenen Schatten springen, d. h. die Bestände der Stiftung sollten über Vorlieben hinaus ein möglichst breites Spektrum der Musik umfassen. Richtet man sich nicht nach dieser Maßgabe, wäre es kaum denkbar, die Sammlungen 'Pierre Boulez' und 'Hans-Werner Henze' unter einem Dach zu vereinen.

Natürlich prägen auch Sachers Vorlieben die Bestände der Stiftung, doch hat er immer auch Werke bei Komponisten in Auftrag gegeben, deren Musik er (bis auf sehr wenige kleinere Stücke) nie aufgeführt hat bzw. aufführen wollte, wie zum Beispiel im Fall von Boulez oder auch Karlheinz Stockhausen. Auf anderer Ebene stellte Sacher seine musikalischen Präferenzen noch weiter in den Hintergrund zugunsten der Förderung moderner Musik, so durch die Unterstützung des IRCAM, an dessen Gründung er maßgeblich beteiligt war, sowie durch seine Mitarbeit in verschiedenen Gremien z. B. der Siemens Stiftung. Sacher kümmerte sich immer auch darum, daß Komponisten, die er  
 160 sehr schätzt (und zu denen auch Boulez und Stockhausen gehören), Preise und Aufträge bekommen, und er war vielfach vermittelnd tätig, selbst wenn er die von ihm geförderte Musik nicht dirigierte.

Diese Tradition setzt sich auch in der Sammlungstätigkeit der PSS fort, und man muß feststellen, daß die Bestände von jeher viele Arten von Musik umfaßten und auch immer vielseitiger werden. Das empfinde ich nicht als Mangel, sondern als großen Vorteil.

AvD: Gibt eine Sammlung, die die PSS nicht aufnehmen würde?

Eigentlich schon, natürlich existieren Grenzen nach unten. Wir hatten den Fall, daß wir sagten, 'die Manuskripte dieses Komponisten sind etwas für die Stadtbibliothek in Luzern, weil der Komponist doch eher als Regionalgröße zu bezeichnen ist'. Wir verstehen uns einerseits schon als so  
 175 etwas wie das 'Schweizerische Musikarchiv', denn Schweizer Komponisten wollen wir doch sehr breit sammeln; auf der anderen Seite bleibt die Tätigkeit auf internationaler Ebene unser Schwerpunkt.

AvD: Wenn die Erben von Frank Zappa kämen und fragen würden, ob die Stiftung an Zappas Nachlaß Interesse hätte, was würden Sie sagen?

FM: Dies ist eine schwierige Frage, eine ganz schwierige Frage: ich würde es nicht sofort ausschließen, es ist noch nie ein solcher Fall eingetreten, aber es wäre grundsätzlich denkbar. Man müßte sich dennoch so etwas sehr gut überlegen, weil natürlich die Kompetenz der Betreuung eine Rolle spielt, das sollte vorher abgeklärt sein.

AvD: Wie gelangt eine Sammlung in die PSS in organisatorischer Hinsicht?

FM: Grundsätzlich muß man sagen, daß jede Sammlung auf anderem Weg von der Stiftung erworben wurde. Oft allerdings tritt als Vermittlungsinstanz Albi Rosenthal auf, der zum Stiftungsrat gehört, als Antiquar den Überblick hat, was zur Zeit zum Kauf zur Verfügung steht, und der ebenso wie wir gute Kontakte zu Komponisten pflegt. Auf ganz informeller Basis kann also ein Gespräch  
 190 über eine eventuelle Aufnahme einer Sammlung in die Stiftung zustande kommen; oder man spricht mit Leuten, mit denen schon länger eine Verbindung besteht, über dieses Thema. Danach geht das Ganze sehr unterschiedlich weiter: entweder schlagen die Komponisten gleich eine Verkaufssumme vor oder verschenken ihre Bestände (auch das gibt es). Dann ist die Angelegenheit relativ schnell erledigt: man nimmt das Angebot entweder an oder lehnt es ab (auch schon vorgekommen). Oder die Manuskripte werden von Albi Rosenthal als Fachmann geschätzt, dann kommt man ebenfalls zu  
 195 einer Summe und muß sich fragen, ob der Preis im Hinblick auf den Stellenwert einer Sammlung angemessen erscheint. Dies entscheidet in letzter Instanz Paul Sacher; auch der Stiftungsrat hat,

solange Sacher wirkt, in dieser Sache weder Entscheidungsbefugnis noch institutionell festgelegte beratende Funktion. Doch faßt Sacher den Entschluß eigentlich meist in Zusammenhang mit uns, nach unseren Empfehlungen.

Verhandlungspartner sind in den meisten Fällen die Komponisten bzw. die Besitzer der Sammlungen; manchmal sprechen wir auch mit Anwälten, das versuchen wir aus verschiedenen Gründen u. a. natürlich wegen des Preises zu vermeiden. Es ist sehr viel angenehmer, mit den Komponisten oder deren Erben direkt zu verhandeln. Es gab auch schon den Fall, daß der Verleger unser Gesprächspartner war, so im Rahmen der erst in den letzten Tagen des Jahres '94 abgeschlossenen Verhandlungen um die Manuskripte von Galina Ustwolskaja: im Hinblick auf ihre Krankheit und auf größere Kommunikationsprobleme haben wir das mit dem Verlag Sikorski abgewickelt. Es ist jedoch eigentlich der dringende Wunsch aller Beteiligten, daß ein direkter Kontakt zwischen Komponisten und Stiftung besteht. Die Verhandlungen werden überdies selbstverständlich diskret geführt und geraten normalerweise nicht an die Öffentlichkeit.

AvD: Die Öffentlichkeit spielte also auch in den ja letztlich gescheiterten Verhandlungen um den Cage-Nachlaß keine Rolle?

FM: Nein, davon hat die Öffentlichkeit nichts gewußt oder wenn schon, dann durch informelle Kontakte. Die Verhandlungen um den Cage-Nachlaß waren in Bezug auf die Art und Weise des Geschäftsgebahrens eine insgesamt nicht sehr feine Angelegenheit. Das Ganze war eigentlich so gut wie perfekt, als es im letzten Moment plötzlich hieß, daß es noch einen anderen Interessenten gäbe. Uns drängte sich dabei der Verdacht auf, daß man Zeit gewinnen wollte, um einen Interessenten zu suchen — das ist natürlich ein sehr schlechter, unakzeptabler Stil. Wir wissen nicht einmal, wer nun der neue Verwalter des Nachlasses ist; ich könnte mir vorstellen — das ist aber jetzt reine Spekulation —, daß es sich um die Getty-Foundation handeln könnte, die vor etwa einem Jahr bereits einiges von David Tudor erworben und so eine Musikabteilung eröffnet haben. Dafür wird jemand gebraucht, der zuständig ist und das betreuen kann; der- oder diejenige wäre aber mit der Betreuung der Tudor-Sammlung sicherlich nicht ausgefüllt. Mir scheint, daß man sich so einer Sammlung nur annimmt, wenn man weitere Perspektiven hat. [Die Sammlung wurde von der Public-Library erworben, aber natürlich mit Hilfe von privaten Spendern. AvD]

Natürlich ist gegen New York als Aufbewahrungsort des Cage-Nachlasses von der Sache her auch gar nichts einzuwenden; ärgerlich ist nur die Unredlichkeit des Verhandlungsverlaufs.

AvD: Das Auktionshaus spielt sozusagen als Erwerbungsart keine Rolle?

FM: Sicherlich werden dort selten ganze Sammlungen angeboten. Die Stiftung ist bestrebt, möglichst große Teilsammlungen oder ganze Sammlungen zu bekommen, was nicht selbstverständlich ist, da die Komponisten oft Teile bereits weggegeben, verkauft oder verschenkt haben. Andererseits kann sich gerade dadurch die Situation ergeben, daß wir etwas ergänzen wollen durch irgendein bedeutendes Dokument, das gab es immer wieder mal: Erst im Dezember 1994 ergriffen wir die Gelegenheit, auf einer Auktion im Erasmus-Haus einige Einzelstücke zu ersteigern u. a. ein Lied von Webern, von dem wir schon andere Quellen haben. Hier handelte es sich um ein Manuskript, das bekannt, aber nicht zugänglich war und erst ermöglicht, eine gute Edition des Liedes herauszubringen. Solche Überlegungen können eine Rolle spielen, doch im allgemeinen sehen wir davon ab, denn das Problem in diesem Fall ist bekannt: die Preise sind überhöht. Wenn man Sammlungen so schätzen würde, wie es auf Auktionen mit Einzelstücken üblich ist, käme man auf unglaubliche Summen. Wenn also ein Komponist möglichst viel Geld verdienen will, muß er seine Manuskripte einzeln verscherbeln...

AvD: Können Sie Zahlen nennen?

FM: Eigentlich nicht. Die Preise in Auktionshäusern sind ja bekannt, über Zahlungen für größere Sammlungen kann ich nichts sagen. Die Größenordnung der Zahl, die immer wieder in den Zeitungen genannt wurde in Bezug auf die Summe, die für die Sammlung 'Stravinskij' gezahlt wurde, ist einigermaßen zutreffend. Die zwölf Millionen allerdings, die die New York Times als Kaufpreis behauptete, sind völlig absurd und astronomisch; diese Zahl wurde so hoch angesetzt, weil ein anderer Sammler damals ebenfalls Interesse an den Beständen bekundete. Es sind Bruchteile des dama-



250 *ligen Preises, die heute in Verhandlungen eine Rolle spielen; da machen sich viele Leute ein ganz  
falsches Bild.*

*AvD: In einem New York Times Artikel aus dem Jahr 1970 behauptet Robert Craft, Stravinskij wol-  
le seine Manuskripte für 3 bis 4 Millionen Dollar verkaufen und für Sacre du Printemps verlangte  
er eine Million Dollar. Was halten Sie von diesen Zahlen?*

255 *FM: Auch für heutige Verhältnisse wären diese Summen wahnsinnig hoch, aber es stimmt natür-  
lich, daß, wenn man heute ein Manuskript wie den Sacre auf den Markt brächte, man ohne weiteres  
diesen Preis erzielen könnte, da es sicherlich einen ungeheuren Wert besitzt. Da klingt eine Million  
durchaus realistisch, doch der Preis einer Sammlung kommt nicht durch die Addition der Werte ih-  
rer Bestandteile zustande.*

*AvD: Gibt es eine Art 'Etat', dessen Höhe und Verteilung die Arbeit der Stiftung bestimmt?*

260 *FM: Ja, so etwas gibt es; nur im Rahmen der Sammlungsankäufe ist der Topf sozusagen sehr 'of-  
fen', weil Sacher immer wieder neue Geldmittel beisteuert und so das Kapital erhöht oder in be-  
sonderen Fällen Ankäufe auch über den Etat hinaus ermöglicht. Hier tritt quasi nur eine selbst  
auferlegte Kontrolle in Kraft: es wurden schon Angebote von sehr interessanten Komponisten ab-  
gelehnt, weil astronomische Summen gefordert wurden.*

265 *Diese Offenheit betrifft jedoch nicht den Betrieb des Hauses mit seiner Bibliothek, deren Bestände  
wie meist üblich unterteilt sind in Bücher, Musikdrucke, Computeranlagen usw. Die Mittel dafür  
werden von einer Treuhandgesellschaft verwaltet und unterliegen wie überall gewissen Limits: wir  
können wirklich nicht klagen, aber wenn der Bibliotheksetat erschöpft ist, dann ist er erschöpft,  
und es können keine Bücher mehr angeschafft werden. Es ist noch nie vorgekommen, daß er über-  
270 schritten wurde, aber in so einem Fall muß man dann eben im nächsten Jahr etwas kürzer treten.*

### **Zur Betreuung der Sammlungen**

*AvD: Wenn eine Sammlung ankommt, dann wird sie erst einmal begast wegen des Schimmels? O-  
der wie gehen Sie vor?*

275 *FM: Ja, das gibt es. Die Manuskripte von Harry Birtwhistle zum Beispiel waren in einem ausge-  
sprochen schlechten Zustand, sie mußten sofort behandelt werden. Die meisten Sammlungen wan-  
dern jedoch direkt in den Safe, bleiben dort auch lange; restauratorische Maßnahmen werden  
meist erst dann ergriffen, wenn man über die Probleme einen Überblick hat.*

280 *Die zuständigen Betreuer sichten dann die Sammlung, oft anhand von Inventaren, die der Kompo-  
nist bereits erstellt hat, und es werden unsere eigenen Verzeichnisse angefertigt. Wenn das soweit  
ist, wird das Material verfilmt, nachdem es geordnet wurde; es gibt schwierige Fälle wie auch die  
Sammlung 'Elliott Carter', wo Material nicht eindeutig zuzuordnen ist, dann wird mit der Verfil-  
mung auch schon mal früher begonnen, um eine Art Sicherheitskopie zu haben, eine Dokumen-  
tation dessen, was alles da ist. Wenn das Inventar vollständig ausgearbeitet und überprüft ist, wird  
es veröffentlicht in der Form, wie es für einige Sammlungen bereits existiert. Parallel dazu wird ein  
285 detailliertes Verzeichnis erstellt über jedes Blatt; wir haben ein solches erst von wenigen Sammlun-  
gen, von 'Pierre Boulez' zum Beispiel hat Robert Pienczkowski eines angefertigt, als er noch Sti-  
pendiat war. Man hat halt häufig nicht die Zeit dazu, aber es ist schon geplant, Verzeichnisse für  
alle Sammlungen auszuarbeiten, die schließlich zu einem den internationalen bibliothekarischen  
Normen entsprechenden Katalog zusammengefaßt werden sollen. Wir haben einige Pilotprojekte  
290 gestartet: ein Teil der Webern-Sammlung, op. 1 bis 31 — ein Teil, den man leicht in den Griff be-  
kommt — ist tatsächlich schon derart katalogisiert; für die Jugendwerke Weberns, die teilweise  
von Moldenhauer nicht richtig identifiziert wurden, ist dies vorläufig ohne einen riesigen For-  
schungsaufwand undenkbar. Dies gilt für fast alle Sammlungen; wir können gar nicht sagen, daß  
wir diese Arbeit alleine bewältigen wollen, wir können auch nur punktuell forschen. Hier ist Zu-  
295 sammenarbeit mit größeren wissenschaftlichen Projekten und Austausch mit Spezialisten er-  
forderlich.*

*AvD: Gehört die Idee der Stipendien-Vergabe zum Gründungskonzept der Stiftung?*

300 *FM: Das hat sich bei der Stiftungseröffnung 1986 entwickelt. Sobald die Sammlungen öffentlich zugänglich waren, hat man beschlossen, daß ein kontinuierlicher Aufenthalt für die Arbeit an den Dokumenten auch finanziell unterstützt werden sollte.*

*Die Entscheidung über die Stipendienvergabe liegt dabei beim wissenschaftlichen Team der Stiftung und bei Sacher. Wenn Sacher in diesem Rahmen etwas wirklich verhindern wollte, dann könnte er das natürlich, aber er folgt auch im Hinblick auf die Stipendien den Vorschlägen des wissenschaftlichen Teams.*

305 *AvD: Ergeben sich schon mal Probleme in Fragen des Copyrights?*

310 *FM: In rechtlicher Hinsicht haben wir beim Copyright keine Befugnisse; im Fall 'Webern' trat man an uns mal mit dem Angebot heran, wir könnten das Copyright von Moldenhauer erwerben, aber das ist letzten Endes ein Riesebetrug, weil Moldenhauer zwar für Amerika die Rechte besitzt, in Europa aber das geistige Eigentum nicht übertragbar ist, ein Vertrag in dieser Hinsicht also gar keine Gültigkeit besäße.*

*Andererseits haben wir jetzt überall mitzureden, weil wir Besitzer der Manuskripte sind; jede Person, die damit arbeiten will oder etwas veröffentlichen will, muß sowohl das geistige wie auch das physische Eigentum anerkennen, d. h. man muß sowohl bei uns, wie auch den Erben und den Verlagen nachfragen.*

315 *AvD: Gibt es Konflikte der verschiedenen internationalen Rechtssysteme in diesem Bereich?*

320 *FM: Wenn jemand hier forscht und publiziert, muß er sich an das europäische oder das Recht des jeweiligen Landes halten. Wir haben damit aber wenig zu tun und wollen uns damit auch nicht belasten, daher gibt es damit keine Probleme. Wir haben auch keine Ansprüche und verlangen übrigens nie etwas in diesen Angelegenheiten, weil das nur viel Arbeit und sehr wenig Geld bringt. Wir weisen Forscher gegebenenfalls darauf hin, wo sie nachfragen müssen; wenn sie sich allerdings nicht daran halten, ist es letztlich ihr Problem. Es wäre aber denkbar, daß wir bei groben Verstößen gegen unsere Regeln auch mal gegen jemanden klagen.*

*AvD: Gibt es Unterschiede in rechtlicher Hinsicht bei verschiedenen Medien, z. B. Fotos o. ä.?*

325 *FM: Nein, nur insofern als man unterschiedlich viele Instanzen fragen muß, bei Briefen z. B. Adressaten, Absender, Besitzer des Dokuments; bei Fotos ist die Lage oft heikel, weil man die Photographen nicht kennt usw. Aber auch in diesem Bereich hatten wir bisher keine ernsthaften Probleme.*

*AvD: Kommt es vor, daß es Einsichtsbeschränkungen für eine Sammlung gibt?*

330 *FM: Im allgemeinen nur dann, wenn von der Stiftung ein Projekt im Rahmen einer Sammlung verfolgt wird: Solange zum Beispiel an dem Editionsprojekt zur Musik des Schönberg-Schülers Heinrich Jalowetz gearbeitet wird, das zeitweise etwas ins Stocken geraten ist, kann die Sammlung oder ein Teil der Sammlung gesperrt werden.*

335 *Allerdings können die Komponisten verfügen, daß etwas nicht eingesehen werden darf oder erst zwanzig Jahre nach dem Tod — wie auch immer. In aller Regel ist es aber so, daß die Komponisten die Sachen, die sie nicht der Öffentlichkeit überlassen wollen, gar nicht erst aus der Hand geben. Dies ist nicht ganz unproblematisch: Natürlich versteht man, daß sie das Recht dazu haben, aber wir stellen uns die Frage, ob solche Sachen nach dem Tod wirklich an die Stiftung gehen. Vielleicht ist es auch ein bißchen gefährlich, Teile seines Besitzes schon zu Lebzeiten an die Stiftung zu geben, weil Komponisten dadurch möglicherweise dazu verführt werden, noch zu Lebzeiten ein bißchen sehr aktiv an ihrem Bild für die Geschichte mitzuwirken. Aber ich glaube, das läßt sich nicht ganz verhindern, und die Vorteile überwiegen trotzdem: wenn man bedenkt, daß schon im 19. Jahrhundert für ein imaginäres Museum gearbeitet wurde, dann ist der Schritt zu einem realen nicht so groß.*

345 *AvD: Stellen Komponisten schon mal Bedingungen hinsichtlich der Aufbewahrung oder Aufarbeitung?*

FM: Nein, eigentlich nicht. Wir besprechen mit ihnen, wie wir arbeiten, und indem sie den Vertrag unterschreiben, akzeptieren sie in dieser Hinsicht unsere Auffassung. Ich erinnere mich an einige absurde Forderungen, die mal gestellt wurden; aber das geschah im Vorfeld, davon kann man die Komponisten meistens abbringen, das stellt sich nicht so als Problem. Manchmal denken Komponisten eben, man sollte vor allem für sie und ihre Musik Propaganda machen; die meisten sind aber davon zu überzeugen, daß das nicht unsere Aufgabe ist, sondern die der Verlage, und wenn diese das nicht tun, sind die Komponisten wohl beim falschen Verlag.

### **Zur Sammlung 'Elliott Carter'**

AvD: Wie entstand die Verbindung Sacher-Carter?

355 FM: "Sacher und Carter kennen sich über Heinz Holliger und trafen sich anlässlich der Uraufführung des von Carter für Holliger geschriebenen Oboenkonzertes. Sie verstehen sich sehr gut, sind ja beide etwa gleich alt und kommunizieren miteinander auf dem Niveau von Gentlemen der alten Schule.

360 Die Verhandlungen die Übernahme der Carter-Sammlung betreffend gestalteten sich etwas schwierig, da die Library of Congress als möglicher Sammlungsverwalter ebenfalls im Gespräch war". [Informationen in Anführungszeichen waren nicht auf das Band gekommen, wurden aber von mir stichwortartig festgehalten. AvD]

365 Carter entschied sich trotz des Faktors 'Library of Congress' sehr schnell für Basel und hat alle seine Manuskripte aus den beiden Bibliotheken (Library of Congress und Public Library) zurückgezogen, zum großen Ärger der dort Verantwortlichen; doch hat sein Ansehen bei den Institutionen dadurch wohl nicht gelitten.

AvD: Gab es spezielle Gründe, warum sich Carter für Basel entschied?

370 FM: Das ist eine interessante Frage. Ich weiß es nicht. Offensichtlich war es nicht nur eine Geldfrage, denn es war immer so, daß sich Carter in Europa besser verstanden fühlte. Die Carter Rezeption in größerem Stil setzte in Europa ein, und Carter selbst besaß keine gute Meinung vom amerikanischen Musikleben. Viele amerikanische Institutionen hatten ihn abgewiesen, als er jünger war. Heute ist er natürlich in den meisten wichtigen Gremien dabei, aber zu der Zeit, da er Unterstützung gebraucht hätte, fehlte diese eben in Amerika und war sie in Europa vorhanden. Er ist in Europa — gerade in jüngster Zeit — zu einer festen Größe geworden, in höherem Maße als in Amerika, würde ich sagen. Carter ist ja sehr frankophil und hat ja diese Beziehungen immer schon gepflegt, so daß ihm die Vorstellung wohl gut gefallen hat, sein Nachleben nach Europa zu verlegen.

AvD: Welche Regelungen sind für die Zeit nach seinem Tod getroffen?

380 FM: Er übergibt uns laufend alles, was er hat. Unterlagen aus früheren Jahren kommen sicher nicht mehr viele, aber was dann noch da ist, soll in die Sammlung integriert werden. Es sei denn, es wurden bestimmte Dinge entfernt, was ich mir bei ihm nicht vorstellen kann, oder er hat Bedingungen daran geknüpft, z. B. daß bestimmte Briefe nicht eingesehen werden dürfen. Darüber haben wir aber nie gesprochen, das ist ja auch ein heikles Thema. Tatsächlich stellen viele Komponisten derartige Bedingungen, z. B. gibt es in den Universitäten Harvard oder Yale Tonbänder aus den achtziger Jahren von Gesprächen mit Copland, in denen er mit seiner Umwelt abgerechnet hat. Die Aussagen stehen in krassem Gegensatz zum verbindlichen Stil des Buches, das er zusammen mit Vivian Perlis im Rahmen dieses großen Oral-History-Projektes verfaßt hat. Diese Tonbänder dürfen erst zehn oder zwanzig Jahre nach Coplands Tod veröffentlicht werden.

AvD: Ist es der Regelfall, daß eine Sammlung auch Rezensionen, Programmhefte etc. umfaßt?

390 FM: Nein, es gibt so etwas wie Normalität eigentlich nicht; jede Sammlung ist anders. Wir versuchen eben, so viel zu übernehmen wie möglich, das gelang uns leider auch im Fall Carter nicht ganz. Er hat einen größeren Teil seiner sehr schönen Bibliothek nicht an uns, sondern an eine New Yorker Bibliothek gegeben. Der Nachlaß 'Sándor Veress' dagegen ist vollständig in unseren Besitz gekommen mit Rezensionen, Manuskripten und seiner gesamten, ebenfalls sehr bemerkenswerten Bibliothek. Aber auch in der Sammlung 'Elliott Carter' befindet sich sehr viel Material; anders

liegt der Fall bei Pierre Boulez: er war nie sehr kontaktfreudig, und zudem ist die Frage ungelöst, ob wir die Geschäftskorrespondenz des IRCAM, als dessen langjähriger Direktor Boulez fungierte, einfach so übernehmen dürfen.

400 Aber natürlich: wenn es möglich ist, wollen wir besonders nach dem Tod eines Komponisten alles haben...

Auch gerade Rezensionen und all die Unterlagen, die z. B. auch Stravinskij intensiv sammelte, stellen einen Dokumentenbestand dar, der heutzutage nur unter großen Schwierigkeiten so zusammengestellt werden könnte. Es wäre z. B. möglich, mit Hilfe der ganzen Zeitungsmaterialien vor allem auch aus russischen Zeitungen eine Geschichte der Presse schreiben. Deshalb ist uns eine solche Sammlung sehr willkommen; es gibt aber nur wenige davon: Die Sammlungen 'Igor Stravinskij' und 'Elliott Carter' sind nicht nur aufgrund der Sammeltätigkeit ihrer ehemaligen Besitzer zur Zeit die beiden größten Sammlungen; sie umfassen wohl auch die meisten Manuskripte.

410 Der Kernbestand der meisten Sammlungen setzt sich aus den Manuskripten und den Skizzen dazu, Briefen, der Bibliothek, Tonträgern und Bildmaterial — etwa in dieser Reihenfolge — zusammen.

### **Zum Kontext der Stiftung**

AvD: Wie ist die Stiftung nach außen angebunden? Durch Konzerte o. ä.?

415 FM: Die Stiftung ist überhaupt nicht angebunden, sondern völlig autonom. Sie kann natürlich Aktivitäten nach außen entfalten, diese müssen allerdings dem Stiftungszweck entsprechen, darin sind Konzerte ausdrücklich nicht eingeschlossen. Die Stiftung soll nicht — wie viele andere Stiftungen in Basel — das Baseler Kulturleben unterstützen, sondern die Mittel sollen für die Erschließung der hiesigen Sammlungen und für Forschungsarbeiten an den Materialien verwandt werden. Man kann auch Projekte fördern, die etwas breiter gefaßt sind, kulturgeschichtlich oder wie auch immer. Ausstellungen wie im nächsten Jahr gehören außerdem zu den Aktivitäten, die für eine breite Öffentlichkeit konzipiert werden. Wir wollen keine Insel sein, es geht mir nur darum zu sagen, daß wir grundsätzlich in Eigenregie arbeiten können, ohne daß uns irgendjemand von der Stadt oder vom Land Basel dreinredet. Wir gehen natürlich in die Öffentlichkeit und werden das wieder tun — besonders anläßlich des zehnjährigen Bestehens der Stiftung 1996.

425 Es gibt keine sozusagen 'institutionalisierten' Beziehungen zu anderen Einrichtungen, aber eine große Zahl informeller Kontakte zu Universitäten, Archiven, Bibliotheken. Zum Teil sind diese Verbindungen noch ausbaufähig, es ist durchaus denkbar, daß man zusammen mit der Universität etwas veranstaltet, doch man muß bedenken, daß sich die Stiftung im Grunde immer noch in der Aufbauphase befindet.

430 Sehr gut funktioniert der interbibliothekarische Leihverkehr mit vielen europäischen Bibliotheken. Häufig bestellen wir Bücher über diesen Weg; manches, das sonst nicht zu beschaffen wäre, wird dann für die Stiftung kopiert, so daß man auch als 'Gastforscher' davon profitiert. Den umgekehrten Weg können wir allerdings nicht anbieten, was zu einer gewissen unabänderlichen Unausgewogenheit führt. Wir streben aber schon an, neben den Inventaren für die Musikmanuskripte auch Kataloge der Stiftungsbibliothek oder von Korrespondenzen, Komponisten-Bibliotheken o. ä. zu erstellen, die dann eingesehen oder weitergegeben werden können. Das stellt sich im Moment als Faß ohne Boden dar, und man versucht erstmal, die ein oder andere übersichtlichere Lücke zu schließen.

440 AvD: Da so viele Stiftungen in Basel existieren: Gibt es so etwas wie einen 'Interessenverband der Stiftungen in Basel'?

FM: Leider nicht. Es gibt ein dickes Handbuch, in dem alle Baseler Stiftungen verzeichnet sind; man muß aber bemerken, daß diese sich in der Größe schon sehr voneinander unterscheiden. Gemeinsam ist vielen ihre Vorliebe für die Förderung von Kunst und Kultur; häufig sind die Stiftungen auch an die Universität angegliedert oder an Gesellschaften, und es werden Publikationen finanziert o. ä.

445 AvD: Von welcher Personengruppe wird die PSS eigentlich am häufigsten in Anspruch genommen?

FM: Wissenschaftler stehen an erster Stelle; diese Gruppe ist international und besteht zu einem Großteil aus Amerikanern aus ganz Amerika und sowohl 'musicologists' wie 'theorists' (letztere bemühen sich ja doch zunehmend um die Arbeit mit Quellen); sie besuchen uns sogar häufiger als  
450 Deutsche. Seit einigen Jahren arbeiten auch sehr viele Wissenschaftler aus Osteuropa hier, diese Verbindungen unterstützen wir bewußt, um dem Nachholbedarf dort entgegenzukommen. Aber es waren auch schon Japaner hier — Gäste aus aller Welt, kann man wirklich sagen. Außerdem kommen viele Musiker, die manchmal wissenschaftliche Interessen haben, häufig Editionen absichern oder Unveröffentlichtes aufführen wollen. Auch Studenten waren schon hier...

455 Zu den gefragtesten Sammlungen zählen natürlich die Webern- sowie die Stravinskij-Sammlung. Man kann aber regelrechte Phasen beobachten: in den ersten Jahren wollte jeder über Webern arbeiten, dann rückte Stravinskij in den Mittelpunkt des Interesses; das klingt jedoch schon wieder ab. Auch die Sammlungen 'Pierre Boulez' und 'Witold Lutoslawski' werden stark beachtet, das wird sich wahrscheinlich mit der Zeit einpendeln. Es scheint ein wenig von Zufällen abzuhängen: sei es,  
460 daß ein Komponist stirbt oder eine Benutzungsrestriktion aufgehoben wurde, seien es politische Veränderungen (z. B. in Osteuropa), durch die bestimmte Musik in den Blick kommt. Dies spiegelt aber nicht unbedingt das aktuelle Forschungsinteresse in der Musikwissenschaft wider.

Thematisch liegt der Schwerpunkt natürlich bei der Skizzenforschung, weil Archivarbeit immer einen guten Grund braucht... Uns wäre es sehr recht, wenn weitere Themenbereiche etwas mehr in  
465 den Vordergrund träten, wie etwa Rezeptionsforschung oder andere quellengestützte Forschungsbereiche; wir verschließen da niemandem das Haus. Wahrscheinlich wird sich dies mit der Zeit verschieben, wenn die Bibliothek oder die Tonträgersammlung so gut sind, daß sie in höherem Maße genutzt werden.

470 AvD: Verursacht die Gründung der Stiftung nicht eine Zentralisierung der Forschung über Musik des 20. Jahrhunderts?

FM: Ich glaube nicht. Es gibt genügend andere Orte, die sich sehr viel mit der Musik des 20. Jahrhunderts beschäftigen auf einer ganz anderen Ebene: ich denke da an die Universitäten in Yale oder Princeton, die ganze theoretische Ansätze entwickeln. Sicherlich, vielleicht könnte man von einer Monopolisierung der Quellen- oder eher der Skizzenforschung reden — aber was heißt da schon 'Monopolisierung'? Ja sicher, die Stiftung ist ein Zentrum der Skizzenforschung.

475 AvD: Oder ein Alibi dafür, daß sich andere musikwissenschaftliche Institute, Archive und Bibliotheken nicht mit der zeitgenössischen Musik beschäftigen müssen?

FM: Eine interessante These; das ist mir so nicht aufgefallen. Zumindest in der Schweiz beschäftigen sich eine ganze Reihe von Musikwissenschaftlern mit dieser Musik: in Basel war früher Hans  
480 Mösch, es ist jetzt Anne Shreffler dort; in Zürich hielten Erich Lichtenhahn und auch sein Vorgänger immer Veranstaltungen über zeitgenössische Musik und förderten auch die Quellenarbeit (Doktoranden von Lichtenhahn forschen auch heute in der Stiftung). Ich habe eher das Gefühl, daß die Stiftung die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik stimuliert, zumindest in der Nähe: in Freiburg, Basel, Zürich. Es müßte ja eigentlich sogar so sein, daß die Lehrenden auf die Möglichkeiten der Zusammenarbeit hinweisen, Exkursionen unternehmen oder auch Lehrveranstaltungen  
485 hier im Haus abhalten. Letzteres war immer etwas schwierig, ist aber jetzt gut möglich mit den neuen Räumlichkeiten im Haus der Lesegesellschaft — ein heikler Punkt ist dabei zwar der Umgang mit den Quellen, grundsätzlich sagen wir da jedoch nicht 'nein'.

### **Perspektiven**

490 AvD: Könnten sie die organisatorischen Perspektiven der Stiftung skizzieren?

FM: In personeller Hinsicht wird sich — wenn nicht ein Wunder geschieht — erstmal nichts ändern. Immerhin konnten wir Räume im Haus der Lesegesellschaft anmieten; vielleicht ergibt sich auch eines Tages eine Möglichkeit, etwas zu kaufen — sicherlich nicht die Lesegesellschaft, aber

495 eventuell etwas anderes — die Suche läuft derzeit auf Sparflamme und ist nicht ganz einfach. Außerdem wird ein neuer Safe gebaut, der jetzige ist voll.

*AvD: Denken Sie daran, die neueren Entwicklungen der Computertechnik mitzumachen? Zum Beispiel im Bereich 'Multimedia'?*

500 *FM: Momentan nicht. Dies erforderte ein ganz anderes Konzept der Stiftung und würde ihren Charakter als Begegnungsstätte sehr in Frage stellen. Man müßte dann wohl den Zugang zu den Sammlungen öffnen und auch Bestellungen zulassen; schwierig ist dabei, daß dem Kopieren dann gar keine Grenzen mehr gesetzt sind. Diese Entwicklung wird wahrscheinlich noch Jahrzehnte in Anspruch nehmen. Denkbar wäre vielleicht die Ersetzung der Mikrofilme durch CD-Roms oder dergleichen — wir sind sicher auch eher konservativ... Natürlich gibt es Pilotprojekte an anderen*  
 505 *Orten: Zum Beispiel sollte der Nachlaß von Leonard Bernstein in der Library of Congress computertechnisch derart gespeichert werden. Die Planungen dafür klangen erst so schillernd, aber jetzt haben sie, wie ich hörte, schon Geldprobleme...*

*AvD: Welche Pläne hat die Stiftung sonst?*

510 *FM: Die Ergänzung bestehender und der Erwerb neuer Sammlungen stehen im Vordergrund unserer Arbeit. Daneben planen wir diverse Projekte, wie jetzt die Jubiläumsfeier 1996 oder die Weiterführung der Publikationsreihen. Der dritte wichtige Bereich ist die Erfassung der Bestände.*

*AvD: Was passiert, wenn Paul Sacher stirbt?*

515 *FM: Ich würde sagen, im wesentlichen sollte der Betrieb so weitergeführt werden. Es wird unumgänglich sein, daß man sich bei Neuerwerbungen einschränkt, d. h. es wird eine neue Phase beginnen, in der man nicht mehr so bereitwillig Material anhäuft und statt dessen — auch das ist nicht schlecht — die Erfassung der Quellen vorantreiben kann, die ja in vielen Sammlungen hinter den Ereignissen nachhängt. Alles andere jedoch, der Betrieb, die Stellen und sogar eine beschränkte Aquisitionstätigkeit sind gesichert.*

520 *Der Stiftungsrat, der im Moment eher als Akklamationsgremium fungiert, wird dann an Bedeutung gewinnen (was nicht unbedingt ein Segen ist, dort sehe ich noch eher die größten Probleme, weil viele Leute nicht vom Fach sind; sie lassen sich zwar auch überzeugen, doch es wird alles schwerfälliger).*

*AvD: Herr Meyer, ich danke Ihnen für dieses Interview.*

#### 4. Interview mit Prof. Dr. Christoph Wolff, Dekan des Fachbereichs Musik an der Harvard University, am 20. November 1995 in der Harvard University, Boston, Massachusetts

##### *Zur Person*

*AvD: Wie kamen Sie nach Harvard?*

*Prof. Christoph Wolff (CW): Ich bin seit 1968 in den Vereinigten Staaten, in Harvard seit 1976. Tja, wie kam das... Während der unruhigen Zeit in den sechziger Jahren — ich hatte 1966 promoviert — kam eine Einladung für ein Gastjahr an der Universität Toronto durch die Vermittlung von Friedrich Brühl, der meine Dissertation, die gerade als Buch erschienen war, rezensiert hatte. Und das habe ich gerne angenommen, weil ich dachte, das sei attraktiv. Tja, und dann bin ich hängengeblieben.*

*10 Aber ich habe viele Verbindungen nach Deutschland, und ich bin regelmäßig dort. Meine Frau ist Deutsche, ich habe in Freiburg eine Wohnung beibehalten. Das akademische Jahr hier ist glücklicherweise so, daß ich von Anfang Juni bis Mitte September keine Verpflichtungen habe, und das, was ich mache, kann ich auch faxen. Und das Semester geht von Mitte September bis Mai. Da kann man so eine Art Doppelleben durchhalten.*

*AvD: Welche Funktion nehmen Sie in Harvard ein?*

*15 CW: Bis Ende dieses Jahrzehnts bin ich Dean der Graduate School of Arts and Science, aber gerade beurlaubt, weil ich einfach zuviel am Hals hatte. Danach werde ich mich wieder ausschließlich der Musikwissenschaft widmen. Das mache ich schon auch während der Zeit als Dekan, doch wir sind eine große Fakultät, nicht beschränkt auf Geisteswissenschaften, sondern auch mit Sozial- und Naturwissenschaften, wobei letztere das größte departement bilden, und auch medizinischen Fächern. Das ist ein ziemlich großer Betrieb, der viel Arbeit macht; da kann ich mein Lehrdeputat wirklich nur zu einem kleinen Prozentsatz erfüllen: ich mache ein Seminar alle zwei Semester.*

*AvD: Das heißt, Sie sind auch stark verwaltungstechnisch involviert?*

*CW: Ich habe zwar einen Stab von Verwaltungsdekanen, doch die akademische Seite würde völlig vernachlässigt, wenn ich mich noch stärker einbeziehen ließe.*

*25 AvD: Wann waren sie chair der Paul Fromm Foundation?*

*CW: Von 1980 bis 1988 und noch einmal mich selbst vertretend 1990/91.*

*AvD: Wie kamen Sie denn zur Fromm Foundation? Die neue Musik ist doch eigentlich nicht ihr Spezialgebiet.*

*30 CW: Paul wollte die Stiftung bewußt neutralisieren, insofern als der chair des Harvard music departement, der normalerweise Musikhistoriker ist, den Vorsitz übernimmt. Er wollte nicht, daß es drei Komponisten sind, sondern es sollte ein Gremium sein von Leuten, die sich ergänzen. Nun war mein zweiter Nachfolger Reinhold Brinkmann, den Sie mehr mit neuer Musik identifizieren werden und der das für drei Jahre übernommen hat.*

##### *Hintergründe des Mäzenatentums*

*35 AvD: Wie schätzen sie die Bedeutung privater Förderung und der Fromm Foundation in den USA ein?*

*40 CW: Die Förderung neuer Musik, die man im neunzehnten Jahrhundert Mäzenatentum genannt hätte, hat im Bereich der neuen Musik eine wichtige Rolle übernommen, nämlich dort, wo staatliche Förderung nicht existiert. In Deutschland konnte der Hauptförderer für neue Musik, der Rundfunk, einigermaßen organisch z. B. in Donaueschingen den Fürsten ablösen; in einem Land wie*

den USA, in dem alles auf Privatinitiative ankommt, ist der Staat für diese Dinge nicht zuständig, das erwartet auch niemand.

45 Aus historischen Gründen hat die Fromm Foundation einen großen Einfluß gehabt, weil sie gerade in den Anfangszeiten die einzige Förderungsquelle für neue Musik war, jedenfalls die einzige, die sich ausschließlich für neue Musik einsetzte und zwar nicht nur für einen eng umrissenen Bereich, sondern ganz allgemein.

Die finanziellen Möglichkeiten der Stiftung sind so, daß nur ein relativ kleiner Kreis von Bewerbern berücksichtigt werden kann, aber das hat schon eine ganze Menge im Lauf der Jahrzehnte ausgemacht.

50 AvD: Was war Paul Fromm für ein Mensch?

CW: Sie kennen das Bild von Paul Fromm, auf dem er zurückgelehnt mit weit ausgebreiteten Armen hinter seinem Schreibtisch sitzt. Das ist kein professionelles Photo, aber ich habe im Rahmen der Arbeiten für das Buch 'A life for new music' zusammen mit Erika Fromm über einem Stapel von Photographien gesessen und habe dies herausgesucht, weil es Paul Fromm am typischsten zeigt.  
55 Er war ein sehr zurückgezogener Mensch auf der einen Seite, auf der anderen Seite jemand, der irgendwie die ganze Welt umarmen wollte. Er ging sehr leicht auf Leute zu und hatte eine unglaubliche Begeisterung für neue Musik. Er war auch überhaupt sehr engagiert, nicht daß er Beethoven, Mozart, Bach, Händel geringschätzte.

60 Er hat in seinen Jugendjahren in der väterlichen Firma in Bad Kitzingen gearbeitet, hat das Einjährige gemacht und ging in die Lehre nach Frankfurt. Er hatte dort intensive Verbindungen zur Neue Musik-Szene und ist als ganz junger Bursche, als Schüler in Donaueschingen gewesen. Seine Familie war sehr wohlhabend, sein Bruder Herbert Organist, Pianist und Komponist. Die Fromms sind 1938 emigriert aus klassischen Gründen, auch seine Frau Erika, die eine sehr bekannte Psychologin war. Sie hatte in den Vereinigten Staaten eine Professur an der University of Chicago inne, und die Weinimportfirma der Fromms hatte ihren Sitz hier. Paul hat hier sein Glück gemacht  
65 und die Firma neu gegründet. Es sind drei Brüder, der jüngere, Albert, lebt in Kalifornien und vertreibt Weine der Firma 'Christian Brothers Wines'.

Paul fing an zu überlegen, was er mit dem Vermögen, das er erworben hatte, machen wollte. Er war sehr beeindruckt von der amerikanischen Tradition der Privatstiftung, wollte nun quasi seinem  
70 Hobby ein outlet verschaffen und war sich auch im klaren darüber, daß er damit eine Lücke füllte, die von niemandem anders geschlossen werden würde. Und er sagte, 'meine Mittel sind relativ begrenzt, deswegen ist es wichtig, den Stiftungszweck so eng wie möglich zu fassen, aber so, daß möglichst viel dabei herauskommt'.

AvD: Wie fing die Stiftungstätigkeit denn an?

75 CW: In den fünfziger Jahren begann Paul von sich aus ohne institutionelle Absichten, nach Konsultationen, also sozusagen 'aus der Tasche' neue Musik zu fördern. Das waren so die Anfänge.

AvD: Wie hoch ist das Budget der Stiftung?

CW: Ich hab die Zahlen nicht im Kopf, weil ich seit 1988 nicht mehr chair der Stiftung bin; damals lag das Budget so ungefähr zwischen 75 und 100.000 Dollar pro Jahr.

80 AvD: Wissen Sie, wie es zur Förderung des Doppelkonzertes von Elliott Carter kam?

CW: Das war offiziell ein Auftrag der Foundation, die damals schon existierte. Wie es dazu kam, kann ich leider nicht sagen, aber es war einer der allerersten Kompositionsaufträge, die die Stiftung vergeben hat. Elliott Carter und Luciano Berio gehörten zu den namhaften, ganz früh geförderten Komponisten.

85 AvD: Wie sieht die Stiftung heute aus?

CW: Paul Fromm hat sich immer sehr stark auf Berater gestützt, doch er wollte in zunehmenden Maße seine Förderung institutionalisieren. Das war vor allem in den letzten zehn Jahren seines Lebens, der Zeit, in der ich Chair der Foundation war. Seitdem — genauer gesagt seit 1972 —



90 *ist die Stiftung der Harvard University angegliedert. Die Vereinbarung zwischen der Universität und dem Stifter sieht vor, daß der Stifter zu Lebzeiten die Position des zweiten Direktors der Stiftung innehat, daß der Vorsitzende, der Chair der Stiftung gleichzeitig Chair des departments ist, der dritte Direktor aber ein nicht mit der Harvard University verbundener Kollege sein soll. Und das war für lange Zeit Gunther Schuller, danach Earl Brown, der noch unter Beteiligung von Paul*  
 95 *Fromm ausgewählt worden war. Browns Nachfolger war Charles Rosen, denn wir wollten die Stelle gerne mit einem ausführenden Musiker besetzen. Und Mario Davidovsky. Das jetzige Dreierdirektorium besteht aus Kay Shelemay als Chair, Charles Rosen und Mario Davidovsky [vermutlich ein Erinnerungsfehler: Ende 1995 gehörte nicht Mario Davidovsky, sondern Harvey Sollberger zum Direktorium. AvD].*

*AvD: Gibt es weitere Mitarbeiter?*

100 *CW: Es ist so, daß die Interessenten ihre Bewerbungen um ein Kompositionsstipendium einreichen; wir haben immer differenziert zwischen 'junior' and 'senior', quasi für Anfänger und für etabliertere Leute, die in der Größenordnung etwas anders gefördert werden, auch die Begutachtung wird anders gehandhabt. Wir haben als board of directors die Bewerbungen an einen Ausschuß weitergeleitet, der jedes Jahr anders zusammengesetzt wurde. Eine Gruppe von drei oder vier*  
 105 *Komponisten traf sich hier in Harvard. Sie setzen sich an einen Tisch, hörten die Bänder ab, studierten die Kompositionen und gaben dann Empfehlungen an das board of directors, das dann die endgültige Entscheidung getroffen hat unter Berücksichtigung der jeweils verfügbaren finanziellen Mittel.*

*AvD: Welche unterschiedlichen Bedingungen gelten für junior- oder senior-Komponisten? Bekommen die Junioren mehr Geld?*

*CW: Nein, nicht unbedingt. Aber es ist natürlich sehr viel schwieriger, jemanden, der sozusagen ein unbeschriebenes Blatt ist, gerecht zu beurteilen. Im Fall der Seniors sind wir vom board of directors zum Teil auf die Leute zugegangen mit der Bitte um ein Stück. In meiner Abteilung sprachen wir Cage, Luciano Berio und Elliott Carter — also Komponisten, die etabliert waren — direkt*  
 115 *an; aber wir haben dann meist Stücke bestellt, deren Aufführung in irgendeiner Weise gesichert werden konnte. Bei John Cage geschah das in Verbindung mit dem Boston Symphony Orchestra, die eine Komposition, die sonst nicht machbar gewesen wäre, zur Hälfte mitfördernten. Oder vielfach organisierten wir Aufführungen bis hin zu relativ klein besetzter Orchestermusik in unserer hiesigen Kammermusikreihe, die während des akademischen Jahres läuft und von der Fromm Foundation unterstützt wird. Dort wurden dann auch verschiedene Sachen uraufgeführt.*

*AvD: War die Stiftung anders organisiert als Fromm noch lebte? Wog sein Wort mehr als das anderer?*

*CW: Durchaus nicht. Er war sogar sehr darauf bedacht, daß er in dem Moment, als die Stiftung eine Rechtsform annahm Anfang der siebziger Jahre, nicht in den Ruf gelangte, die Stiftung zu dominieren oder ihr seine ästhetischen Präferenzen aufzuoktroieren. Das sieht man eben auch schon an der Tatsache, daß er einmal Gunther Schuller und dann Earl Brown gewählt hatte — kontrastreichere Figuren kann man sich kaum vorstellen. Es war ihm wichtig, nicht irgendwie mit einer Schule in Verbindung gebracht zu werden. Das war auch einer der Gründe, warum er die Stiftung, die ursprünglich mal Princeton angegliedert war, dort abzog, weil er die Sorge hatte, sie würde*  
 125 *dort in das ideologische Fahrwasser der Musik geraten, die in Princeton en vogue war [Dies bezieht sich auf die Princetonschool mit ihrem Kopf Milton Babbitt, vgl. dazu im folgenden. AvD].*

*AvD: Dennoch kommen in der Zeit vor 1988 Komponisten zum Beispiel der New York School nicht so häufig vor in den Listen der geförderten Komponisten.*

*CW: Bestimmt wurden meines Wissens nach keine Komponisten aus irgendwelchen rationalen Gründen, also absichtlich ausgelassen. Bei gewissen Gruppen waren vielleicht andere finanzielle Mittel vorhanden und eine Förderung durch die Foundation nicht so wichtig. Zu den letzten commissions, an denen Fromm mitgewirkt hat, — und ich erinnere mich auch noch genau an die Argumentation — gehörten Kompositionen von John Cage, Ornette Coleman, John Zorn, gerade diese Jazzrichtung. Das war ihm wichtig. Man kann wirklich sagen, daß Paul Fromm sich bewußt*

140 *Mühe gegeben hat, die Förderung der neuen Musik in ideologischer und ästhetischer Hinsicht breitbandig zu bewerkstelligen.*

*AvD: Welche Rolle spielt Elliott Carter in der Fromm Foundation?*

*CW: Elliott Carter war immer einer der mit Paul Fromm am engsten befreundeten. Und wenn es um irgendwelche Streitfragen ging, hat Paul Fromm immer Elliott Carter gefragt.*

145 *AvD: Eher als Milton Babbitt, Ralph Shapey...?*

*CW: Ja. Ich nehme an — das war vor meiner Zeit und es gibt darüber keine schriftlichen Unterlagen, aber ich war mit Paul sehr eng verbunden, und er hat mir auch viel erzählt (ich habe nie direkt danach gefragt) — ich nehme an, daß Elliott Carter eine Rolle spielte bei der Verlegung der Fromm Foundation von Princeton nach Harvard. Nun ist Elliott Carter selber Absolvent von Harvard, hat sehr enge Verbindungen und war immer Berater des music department. Wir wollten ihn damals 1981 auch als ersten Inhaber der Gastprofessur der Fromm Foundation haben, die seither von Verschiedenen bekleidet worden ist; doch er konnte leider nicht. Er sagte, es wäre ihm auch etwas zu viel mit dem Unterrichtsbetrieb etc.*

155 *AvD: Meinen Sie, daß Elliott Carter möglicherweise den Einfluß des Elektronikstudios oder Babbitts und seiner musikalischen Kombinatorik gefürchtet hat?*

*CW: Vielleicht eher letzteres als die elektronische Musik. Ich bin ziemlich sicher, daß das Votum von Elliott Carter damals eine Rolle gespielt hat. Und ich weiß, daß Paul relativ besorgt war im Hinblick auf die Zukunft, und er wollte die Stiftung nicht nach Chicago verlegen — was auch möglich gewesen wäre, und Chicago hat ihn, glaube ich, sehr gedrängt. Aber Paul wollte nicht sozusagen die Stiftung in seinem Vorgarten haben, er wollte eine neutrale und permanente Institution, die über Generationen und weit über die Lebenszeit derjenigen, mit denen er zusammen gearbeitet hatte, tätig sein würde.*

*AvD: Und das ist auch gesichert?*

165 *CW: Das ist gesichert. Das Grundkapital beträgt mehrere Millionen Dollar und ist im Rahmen des Harvardvermögens fest verankert. Solange diese Universität besteht, wird die Fromm Foundation ohne Änderung des Stiftungszwecks aufrechterhalten. Das Vermögen wächst außerdem, weil der Schatzmeister, der festlegt, welcher Betrag zur Verfügung steht, immer nur etwa die Hälfte des Stiftungseinkommens zur Ausgabe freigibt; die andere Hälfte wird investiert, um der Inflation entgegenzusteuern.*

170 *AvD: Hat sich nach dem Tod Paul Fromms in der finanziellen Organisation etwas geändert? Die Paul Sacher Stiftung vergleichsweise profitiert im Moment noch sehr stark davon, daß Paul Sacher immer wieder zusätzlich zum Stiftungsetat Privatmittel aufwendet, z. B. um Sammlungen anzukaufen.*

175 *CW: Nun sind die Mittel von Paul Fromm weniger unbegrenzt als die Paul Sachers, das muß man einmal sehen. Und da der Stiftungszweck so sehr speziell auf Kompositionsaufträge ausgerichtet ist, erlaubt er nicht, Manuskripte anzukaufen oder Archive aufzubauen. Es wurde bewußt die kreative Seite der Musik herausgestrichen; das war das Ziel von Paul Fromm, und ein solcher Stiftungszweck ist wohl nach wie vor singulär.*

180 *Nun werden auch Aufführungen gefördert, z. B. in der kammermusikalischen Reihe an der Harvard University. Und Fromm hat sich ja unter anderm dafür eingesetzt, daß die oft mangelhaften Probenzeiten für neue Musik verlängert werden können.*

185 *Die Fromm Foundation hat zwei Abteilungen; wir haben dies intern behandelt als Harvard-Teil der Foundation und als national-Teil, der nichts mit Harvard zu tun hat. Dieser letztere kümmert sich um die Kompositionsaufträge, während der Harvard-Teil die Gastprofessur, die Konzertserie und einen Zuschuß für das Kompositionsprogramm umfaßt und mit etwa einem Drittel der zur Verfügung stehenden Gelder ausgestattet ist. Die übrigen Mittel stehen dem national-Teil zur Verfügung. Damit werden ausschließlich Aufführungen bestellter Kompositionen gefördert, also nicht irgendwelche Ensembles, die sich der neuen Musik widmen.*

*AvD: Welche Rolle spielten Leute wie Copland oder Boulez?*

190 *CW: Ich würde meinen, Copland war eher eine Randfigur. Boulez hat auch sehr viel beratend zur Arbeit der Foundation beigetragen.*

*AvD: Also so ähnlich wie Babbitt u. a.*

*CW: Ja.*

*AvD: War Babbitt jemals institutionell involviert?*

195 *CW: Nicht daß ich wüßte. Soweit ich weiß, war die Princetonzeit von der Stiftung nicht so juristisch fixiert wie die Harvard-Stiftung. Als die Fromm Foundation hierherkam — 1972, glaube ich -, wurde ganz bewußt eine Form gesucht, die den Bestand der Stiftung auch über Paul Fromms Lebenszeit hinaus sichern konnte.*

*AvD: Gibt es Bewerbungsrichtlinien, -formulare o. ä.?*

200 *CW: Ja, es gibt eine administrative Kraft in der Fromm Foundation, die diese Dinge verteilt und verwaltet.*

*AvD: Gibt es außer Harvard noch andere Institutionen, mit denen die Foundation in Beziehung steht? Zum Beispiel zum National Endowment?*

*CW: Nein, da gibt es keine direkten Verbindungen.*

205 *Es gibt aber enge Beziehungen zum Boston Symphony Orchestra und dem Berkeley Music Center in Tanglewood. Wir haben dort in begrenzter Weise Stipendien für Komponisten zur Verfügung gestellt. Über ganz lange Jahre hin fand in Tanglewood die Prom Week statt, eine Neue Musik-*  
 210 *Woche, die nicht ausschließlich von der Stiftung finanziert wurde, aber die Stiftung hat den Anstoß gegeben. Paul Fromm gehörte auch zum board of trustees des Boston Symphony Orchestras und*  
*dadurch haben wir inzwischen gute Verbindungen. Traditionellerweise arbeitet das Orchester aber*  
 auch mit Harvard zusammen, und es wird viel gemeinsam veranstaltet. Es war eine recht neue Sache, daß ein traditionelles Musikfestival wie Tanglewood, bei dem auch in erster Linie das museale Repertoire geboten wird, eine Woche lang neue Musik vorsah. Die Leute, die aus New York, Boston, Providence und wo immer herkamen, wurden dadurch tatsächlich in ein neues Fahrwasser gelenkt; das war Paul Fromm sehr wichtig.

215

*AvD: Gibt es die 'Fromm-Week' noch, so oder in anderer Form?*

*CW: Sie heißt nicht mehr Fromm-Week, weil seine finanzielle Beteiligung nicht mehr so dominierend ist, aber sie existiert noch als Woche neuer Musik, die von Paul Fromm initiiert wurde und im Untertitel 'Fromm-Week' hieß.*

220 *Sachen sind unendlich viel teurer geworden; die Stiftung kann sich das einfach nicht leisten, weil die Bestellung neuer Kompositionen wichtig genommen wird.*

### **Zur Situation der westlichen Kultur**

*AvD: Wie ist ihre persönliche Einschätzung der kulturellen Situation in den Vereinigten Staaten?*

225 *CW: Paul Fromms Ziel war es in der Tat, neue Musik zum Teil des alltäglichen Lebens zu machen. Das sieht man auch daran, daß er Ornette Coleman und John Zorn einbezog. Doch für ihn spielten die Probleme der sogenannten multikulturellen Gesellschaft noch keine gravierende Rolle.*

*Daß — wie wir in Amerika sehen und wie es sich in Europa zumindest schwach abzeichnet — die Dominanz des 'christlichen Abendlandes' zum Erliegen gekommen ist, hat Auswirkungen auf das, was wir unter Kunstmusik verstehen. Und das ist eine Sache, deren Konsequenzen in allen Einzelheiten noch gar nicht bedacht ist: daß man sich in eine Situation versetzen könnte, in der man nicht mit Selbstverständlichkeit von Klassikern wie Beethoven oder Bach reden könnte, sondern begründen muß, warum das relevant ist.*

230

*Das hat natürlich Auswirkungen auf die neue Musik — jedenfalls auf das, was wir unter neuer Musik verstehen -, die ja überall einen relativ kleinen Hörerkreis, der in Amerika, zumindest in*

- 235 *Zentrum wie Boston, New York, Chicago eigentlich größer ist als vergleichsweise in Deutschland. Ich bin immer wieder überrascht, auch wenn ich an Musikhochschulen komme wie Freiburg oder Berlin, wie gering der Stellenwert der Kompositionsklassen ist und die Möglichkeiten, wirklich neue Musik zu machen. Die machen da Schönberg und Webern, aber das sind doch alles 'alte Kammellen'! Aber wirklich neue Musik in dem Sinne wird in den USA viel intensiver betrieben als dort.*
- 240 *Das bedeutet nicht, daß hier ein großer Zulauf herrscht; aber in dem intellektuellen und kulturellen Zentren spielt neue Musik schon eine Rolle. Dennoch, glaube ich, ist es eine Situation, die auf eine Isolation hinausläuft, wenn nicht Wege und Mittel gefunden werden, das Spektrum zu erweitern. Und das ist sicher durch die Integration von Komponisten und Kompositionsstilen nicht-westlicher Herkunft schon denkbar, aber wie die Musik dann sein würde... So jemand wie Takemitsu ist ja auch ein quasi 'westlicher' Komponist...*
- 245 *Ich glaube, daß das, was Babbitt, die Princetonschool und der Postserialismus gemacht haben, zuende ist; das kann man wohl so feststellen. Über die Situation, wie sie sich zu Anfang des 21. Jahrhunderts darstellen wird, wage ich keine Prognose; ich will auch nicht pessimistisch klingen — durchaus nicht. Es ist vielleicht eine gewisse Ratlosigkeit, weil vieles von dem, was man als selbstverständlich akzeptiert hat, mit Sicherheit keine wirkliche Zukunft hat.*
- 250 *AvD: Welche Funktion würden Sie der geförderten neuen Musik zuweisen? Intellektuelle Herausforderung? Experimentierfeld?*
- CW: Musik soll in gewisser Weise 'Ausdruck ihrer Zeit' sein. Das ist aber nur ein Schlagwort, das sehr allgemein ist, Ausdruck der Zeit ist Ausdruck der Menschen, die in einer gewissen Zeit leben.*
- 255 *Wie man aber diese Menschen sich ausdrücken lassen will, ist schwierig zu diskutieren. Es gibt zu viele differenzierte und individualisierte Sprachen. Jemand wie Berio ist noch ganz anders traditionsbewußt und Carter sowieso.*
- Wie man Musik an die Gesellschaft anbindet, ist mir nicht ganz klar, aber ich würde es nicht beschränken wollen auf die intellektuelle Seite, ich glaube, das wäre eine Verkürzung.*
- 260 *AvD: Professor Wolff, ich danke Ihnen für das Gespräch.*

## II. Sonstige Untersuchungsergebnisse und Materialien

### 1. Abschrift eines Typoskripts aus den Unterlagen zu *Piano Sonata* in der Paul Sacher Stiftung, Basel

"My Piano Sonata was written [...].

The work is conceived [dieses eingeklammert und unter- oder durchgestrichen]

The whole sonata is in three movements — the second movement is interrupted by the third movement and then resumes at the end. There is a pause between the first and second.

The first movem[e]nt begins with an Introduction that contains material which is used throughout the work: The jump of the octave (a) reappears in the bass alternating between B and A# which sound the two conflicting tonalities a semitone apart. Motives (b) and (d) recur throughout both movements. The opening theme of the second movement uses an inversion of (d) and a suggestion of (b).

The material of the first movement beside this material also consists of two arpeggio figures (c) and (f) and a motive (g); The phrase (e) which suggests the first part of the second theme and the actual first theme (h) which is used in many different variations throughout the first movement.

First movement:

Introduction: page 3 & 4 to end of 4<sup>th</sup> brace.

First Theme: page 2, 5<sup>th</sup> & [Ende des Typoskripts]"

### 2. Programmhefte zu *Piano Sonata* in der Paul Sacher Stiftung

Auf- füh- rungs- datum	Aufführungsort		Zahl der auf- geführten Stücke	im Programm vertretene Komponisten außer Elliott Carter (in Klammern steht gegebenenfalls die Anzahl der Stücke des Komponisten)				
				'Barock'	'Wiener Klassik'	'Romantik'	'amerik.' Musik des 20. Jhs.	'europ.' Musik des 20. Jhs.
(UA) 1947	Frick Collection, New York City (NYC)		4	Bach		Schubert		
1947	Times Hall, NYC		6	Bach	Mozart		Chavez	Szymanowski, Hindemith
1948	Town Hall, NYC	x	6	Scarlatti	Beethoven		Ives, Menotti	
1949	McMillin Theatre, NYC	x	11				Wigglesworth, Bauman, Ussachevsky, Avshalo- moff, Dalgeish, Smith, Caldwell, Shifrin, Brown, Rommé	
1949	Utica, NY, USA		3 (3 Tage)		Beethoven		Fernandez, Guarnieri, Vil- la-Lobos, Viamia	Schönberg
1949	McMillin Theatre, NYC	x	5				Fuller, Carter	
1951	Juilliard Summer School, New York, USA	x	3				Bergsma, Schuman	
1952	Institute of Contemporary American Music, NY, USA		6				Lockwood, Berezowsky, Burrill	
1955	Cambridge, Mass., USA		4		Mozart		Levy, Talma	
1955	Chicago, Ill., USA	x	7		Mozart	Liszt		Debussy (3)
1957	Dartington, Devon, GB	x	4	Bach (2)			Copland	

Auf- füh- rungs- datum	Aufführungsort		Zahl der aufge- führten Stücke	im Programm vertretene Komponisten außer Elliott Carter (in Klammern steht gegebenenfalls die Anzahl der Stücke des Komponisten)				
	Universitäts- veranstaltung			'Barock'	'Wiener Klassik'	'Romantik'	'amerik.' Musik des 20. Jhs.	'europ.' Musik des 20. Jhs.
1957	New Haven, Conn., USA	x	6	Bach	Clementi	Chopin (3)	Nin	Roussel
1958	Paris, F		5	Bach	Beethoven			Debussy, Bar- tok
1958	Waltham, Mass., USA	x	4	Bach		Brahms		Hindemith
1959	St. Paul, Minn., USA	x	3			Tschai- kowsky		Malipiero
1961	Pittsburgh, Pa., USA	x	5				Rochberg, Taylor, Parris	Berg
1962	Cleveland, O., USA		4		Mozart, Beethoven			Balakirew
1963	Lincoln Center, NYC		4				Sessions	Debussy, Ravel
1967	Amiens, F	x	5				Ives, Harris, Hodkinson, Foss	
1967	Town Hall, NYC	x	2	Bach				
1975	Baltimore, Md., USA	x	4		Mozart	Chopin, Schumann		
1976	Baltimore, Md., USA	x	5				Davidovsky	Stravinskij, We- bern, Hindemith
1976	DeLand, Fla., USA	x	7		Mozart	Chopin	Lee	Debussy (3)
1977	Brescia, I		4		Beethoven		Griffes, Sessions	
1977	Roger Sessions Festival, USA		6 (4 Tage)				Wolpe, Wuorinen, Wyner, Sessions	
1978	USA		4		Mozart	Brahms		Debussy
1982	Carnegie Recital Hall, NYC		6			Chopin (3), Liszt		Debussy
1983	Merkin Concert Hall, NYC	x	3	Bach	Beethoven			
1983	Composers' Forum, NYC		12				Ran, Imbrie, Rodriguez, Shearer, Fine, Taaffe Zwi- lich, Mumford, Taxin, Ste- vens, Chadabe, Jolas	
1988	Zürich, CH	x	4		Beethoven	Liszt		Debussy
1989	London, GB		3			Schubert		Debussy

### 3. Sharon L. Scholl (Jacksonville Univ.), String Quartet Performance As Ritual

[Orig. erschienen unter der nicht mehr abrufbaren Internetadresse [http://darkwing.uoregon.edu/~heroux/2\\_ritual.htm](http://darkwing.uoregon.edu/~heroux/2_ritual.htm)]

Like all complex forms of human expression, musical performance presents a tightly woven bundle of meanings unfolding through time. Each of these strands has its scholarly tradition and methodology; this paper represents just one such approach.

The most familiar way musicians approach music is syntactic. This consists of analyzing themes and tracking them through the composition; accounting for details of organization; determining such expressive features as speed and loudness for performance. This method bristles with technicalities and is generally uninteresting to music lovers as a whole.

The semantic approach is exceedingly old and generally allocated to philosophers, though it informs music lovers' conversations and much of the content of program notes. Semantics explores the connection between music and individual affective responses. Western musical semantics began with Plato and is richly represented in this century by such works as Leonard Meyer's *Emotion and Meaning in Music* (University of Chicago Press, 1957) and Susanne Langer's *Philosophy in a New Key* (Harvard University Press, 1957). The semantic approach is sometimes disparaged by musicians because it usually fails to establish a conclusive and "hearable" link between a specific unit of musical sound and an affective result in a listener. The most prominent contemporary philosopher who uses a semantic approach for music is Peter Kivy (*Music Alone*: 1990).

The third approach is the pragmatic one. The basic assumption of this approach is that part of the meaning of music lies in the social context of its creation and dissemination. Music, then, is a pragmatic affair, the product of numerous social conditioning factors. Until recently this approach held little interest for musicians or their audiences; it was carried on by assorted social historians, Marxist economists, and cultural critics beholden to non-musical agenda. However, in the analyses of Rose Rosengard Subotnik and Susan McClary (Leppert and McClary: 1987) the pragmatic approach has gained some credence with both groups.

This paper explores one area of the pragmatic approach, examining music as an example of the ritual behavior of a specific social group. The method is to compare each act or object included in a string quartet performance with the known properties of secular ritual. Extrapolations of meaning are then checked against similar pragmatic analyses of other music events.

It must be confessed that ritual is not an explicit feature of string quartet performances. A generalized ceremoniousness is surely obvious to participants, but a deeper ritual aspect, this paper argues, is implicit in such proceedings. If it is successful, this paper should suggest a rich array of implicit meanings suitable to their ritual character, hopefully inspiring other, different interpretations of this socio-musical event. Ritual is a universally utilized framework upon which people hang symbolic elements and through which metaphoric meaning may be conveyed. A review of current literature reveals the core characteristics of the ritual code. Their application to string quartet performance may then be made with some assurance of order and completeness.

In the present context the term "ritual" (from "ritus" — custom) does not infer that a string quartet performance has as its reference something religious, a claim which would be out of proportion to its nature and practice. The term is problematic, however, partly because the study of secular ritual is in its infancy and the range of its application is uncertain. As Edmund Leach admitted, "even among those who have specialized in this field there is the widest possible disagreement as to how the word ritual should be used and how the performance of ritual should be understood." (Leach 1968:526)

There are well delineated approaches to the definition of ritual, marked by specific disciplinary interests. The matter may be regarded from a neurological position which views ritual as a sequence of behavior that is orderly, regular in occurrence, occupying the mind and emotions and having some general social affect. From the viewpoint of such a structuralist as John McManus (McManus 1979: 212), ritual behavior is

neurobiologically "wired in" throughout the entire animate universe. It is expressed in varied ranges from a primitive "molecular" organization to those complex systems of cognition and social relationships of which string quartet performance is an example. The neurobiological approach gives notice that ritual is an unexceptional aspect of much human behavior, but it yields few clues to the connection between action and meaning.

The socio-political perspective on ritual provides more useful guidance. In this view, ritual defines correct behavior and thus acts as an agent of social control. It provides for the contained expression of hostility and an eventual reconciliation. It is an emblem of group identity and an expression of group ethos. It justifies, and often prolongs social status differences. It engenders expertise and the social role of the expert. All these aspects of ritual are realized in a string quartet performance.

The concept of ritual as the experiential glue which holds a society together seems more congenial to historic rather than modern cultures. Certainly religious ritual is not a dominant theme in a technological world, but a vast and barely recognizable realm of secular ritual has taken its place. Sally Moore and Barbara Myerhoff offer an insight that is particularly applicable to string quartet performance. "Are secular ceremonies and rituals indicators of islands of collective 'beliefs and sentiments' in seas of heterogeneity? Clearly in a complex specialized and differentiated society, rites often have this character and are used to show a limited commonality, or even to create it." (Moore, Myerhoff 1977: 6)

From their anthropological perspective Moore and Myerhoff describe the formal properties of ritual as repetitive in site, form, and action; planned and acted, often using an assumed persona; featuring movement and content separate from the daily norms; orderly, with prescribed limits to extemporaneous expression; affective, sensory, emotionally evocative; and expressive of group coherence and values. Such generic collections of ritual qualities perform a useful function in establishing the framework within which such specific events as a string quartet performance may be set and tested for fit.

Charles Boiles observes that ritual promotes the social role of the expert in that the performer may take on the role of the "thaumaturgist", one gifted with talent and knowledge to bring about the desired ends of the ritual. (Boiles 1978) As a group, these scholars provide clues to those qualities of music performance which define its underlying ritual code.

Music is typically described as being played, and the musicians as players. What might be the ritual significance of play, used in this sense? Victor Turner notes the link between ritual and play within the cultural sphere. (Turner 1979) Following his rationale, the value of music performance to an audience would be to free it from bureaucratic obligations and chronologically regulated life rhythms, permitting entrance into a symbolic context where fantasies can be indulged and social limitations transcended. Turner would classify music among the "liminoid" phenomena, kin to other developments which exist apart from central economic and political processes and on the margins of central servicing institutions. Though string quartet performance must have more specific parameters, these general effects form its background.

Theodor Adorno was thinking specifically of the string quartet when he assessed the frame of reference that pertains between players and audience. "In its initial import, at any rate, it is dedicated at least as much to the players as to an audience whom the composer seems at times scarcely to have considered." (Adorno 1989: 85) In his view, this quality of intimacy between composer and performers communicates itself to an audience "that shares in its most secret quiver". Thus, he concludes, there is present that union between music, players, and audience which other commentators have noted is the ground of ritual.

Though all music performance may be implicitly ritualistic to some degree, there is a wide variation in the structure and potential meanings of different styles and settings. Each has its own distinguishing features. For example, in his analysis of the implicit ritual aspects of the symphony concert, Christopher Small elaborates on the social role of that repertoire and its class implications: "It is my belief that a symphony concert is a celebration of the 'sacred history' of the western middle classes, and an affirmation of faith in their values as the abiding stuff of life. As these values, and those of industrial society in general, come more under attack from both critics and the pressure of events, so the concert becomes more vital as a ritual of stability in an unstable world." (Small 1987: 19) It is essential that this ritual function remain undetected, Small believes, because the industrial myth upon which the ritual rests assumes that we have outgrown both myth and ritual.



Though a string quartet performance participates in the same pragmatic function of enhancing Western middle class values, its ritual design is quite different from that of the symphony, in which the maestro metaphorically enacts the role of the captain of industry commanding the forces of production. Whatever adversarial or status relationships between competing string quartets may exist in reality, the performance itself represents an ideal social condition free from the stresses of competition. Thus it is a musical event which celebrates the kinship of listeners who are self-selected into a relatively narrow social strata characterized by intellectual utopianism.

Adorno comments upon the ambiance of manners as it applies between players: "The first step in learning to play chamber music well is to learn not to thrust oneself forward but to step back. What makes a whole is not boastful self-assertion ... but self-limiting reflection." (Adorno 1989: 87) Much as in classical ballet, the uncharacteristic politeness operating within the ritual space lends to string quartet performance much of its spiritual appeal. The players assume ritual persona whose manners have symbolic rather than practical significance.

To summarize, if the performance of a string quartet is to involve some ritual meaning, it must exhibit certain characteristics: formal structure, repetitive regularity, and affective influence. It must act as an agent of social control to define or channel behavior and promote group identity. It must be separated from daily norms and conducted by experts or assumed persona for the purpose of affirming essential group myths. This general listing is a useful model against which to compare string quartet performance, and beyond this analytical possibility lies the potential for assigning specific referents to constituent moments which compose the entire episode. Ronald Grimes outlines the specific referents central to ritual (Grimes 1982: 21-48), and the ensuing analysis follows his suggestions and incorporates general characteristics from the summary above.

### **Ritual Space**

The performance spaces used by string quartets fall into an odd category between randomly selected and especially built. The small public recital hall is no longer a viable architectural commodity (apart from a college campus). Adorno's assertion that "chamber music and the rise of capitalism did not agree" is particularly apt in the case of financing buildings not adaptable for mass occasions. Unlike vast symphony halls, spaces suitable for string quartet performance cannot function as costly ornaments that enhance a city's cultural pretensions. Thus, performance space is often wrested from areas commonly put to other use. The very act of so wresting may heighten the sense of ritual privacy and group cohesion against the currents of mass society.

In celebration of its uniting myth, the audience assembles to renew the perception that theirs is a rarified aesthetic hovering above the din of jazz festivals, rock jamborees, or even the mass spectacle of the symphony concert. Intimate spaces are logically essential for this ritual task. String quartet performance particularly benefits from a site with historic import, since an important referent of its symbolic message is the continuity and security of the past.

Contemporary style office-like space is not in itself destructive to the main purpose of the ritual, though it changes the focus by offering assurance that the music and its social role are not outdated but are renewable into the future.

The Kronos String Quartet has initiated this new ritual space by marketing that creates a futuristic "high tech" ambiance. The group is attempting to break out of the traditional upper middle class patronage system by acquiring a parallel experimental/electronic repertoire and generating publicity images in keeping with a rock band. Under this Kronos approach, the ritual thread is markedly affected by the hidden agenda of their new audience. Under these conditions a Kronos Quartet performance is, in part, an implicit ritual celebrating a revolution from the bottom by which the Yuppie generation subverts hallowed tradition to dignify its own fast paced, sensate cultural style. It is a ceremony of investiture demanding a slick modern space to house the new ethos.

Organization within the chosen space is established with perhaps unconscious attention to the main ritual function of the ensuing performance. Christopher Small observes that in the symphony concert audience and performers are placed in a permanent and well defined separation, the focal point of the organization being the conductor's podium. It is, after all, a spectacle ritual featuring an extremely wide emotional palette and needing a sure hand on the controls. String quartet performances, by contrast, stress minimal separation be-

tween audience and players and the absence of a persisting central focus. (Audience attention may rest minimally and temporarily upon the first violinist during tempo setting and cadences.) This arrangement particularly fits the ritual dictum that leaders, though having assumed a persona, must be identifiable by the participants and emerge from their circle of social and affective norms. The spatial proximity of players and their internal social dynamics is a powerful metaphor of the central organizing social myth of the traditional string quartet performance, that of a democracy of the elite.

Audience seating space seldom bears the architectural markings of social hierarchy (no corporate boxes or patrons' sections). The arrangement is often reminiscent of the salon which witnessed the eighteenth century origin of the string quartet ensemble. Fixed auditorium seating is often forced upon the audience as the only obtainable functional space. However, removal of players to an elevated area and acceptance of the proscenium division mitigates against the ritual sense of performers as thaumaturgists acting on behalf of auditors. The mundane nature of such spaces fails the ritual need to lift an event out of daily norms. The organization contains no metaphor of group unity or the ideals of an intellectual utopia.

Scattered seating implies informality and invites easy entrance and exit from the symbolically charged space. This is a risky choice if the aim is to obtain a focused collective generation of ritual power. It rather implies that the musical event shares the focal center with other equally attractive activities, thus weakening its mythic substructure.

Circular seating is metaphorically powerful in expressing the social solidarity of esthetic equals. There are few spatial vantage points, and those are shared by a significant segment of the audience. The awkwardness of entering and leaving circular arrangements precludes the distraction of random movement. Such an organization is not typical of offices, factories, hospitals, indeed most ordinary enterprises. Thus, its use signals an occurrence outside daily norms. It seems natural to the string quartet performance in that it amplifies the usual arrangement of the players themselves. However, the most basic requirement is for a reasonably intimate room with listeners placed in comfortable proximity to players, the whole generating a social cohesion fundamental to a ritual based upon exclusiveness.

### **Ritual Identity**

The participants in a string quartet performance may be classified most comfortably in the ritual category of "celebrants". They are present to experience "detachment from ordinary matters so as to toy with the forms themselves. Celebration arises from expressive culture; hence the link to the arts. The basic motif of celebration is formalized feeling." (Grimes 1982: 48)

The string quartet originated as the expressive property of the white European ruling class who were assumed to have rudimentary musical skills. Though today it is "possessed" by the middle class, it retains the aura of elitism, appealing especially to people with artistic and intellectual inclinations. Perhaps no other musical event so selects and solidifies this group. The very scale of the sound is important to their ritual reaffirmation. The single tone color and relatively limited range of dynamics demands refined listening skills and patience, the exhibition of which demonstrates the celebrants' possession on non-utilitarian time. Thus, the socio-political privileges of yesterday have devolved into the artistic-intellectual pretensions of today, the string quartet performance being one ritual means of celebrating this inheritance.

Audience deportment serves as a signal to denote those worthy of identification with the ritual group. Manners have the special role of maintaining the proper balance between sociability and privacy. Though, as Victor Turner noted, the celebrants may be freed from external bureaucratic obligations, they assume internal obligations intrinsic to the success of the ritual experience. Because of the limited size of the traditional string quartet audience, individual behavior is subject to close scrutiny. As in the applause response, concerted action may be desirable enough (or the score problematic enough) to have a stipulated leader seated in the audience. The basic goal of manners is to achieve the universal foundation of ritual — quiet. There is, in short, a kind of behavior modification that engenders undemonstrative participation and the establishment of emotional commitment.

### **Ritual Time**

String quartet performance reveals its most significant break with ritual having a religious base in its lack of regard for seasons or cycles. There is the occasional performance geared to a specific holiday, or a com-

memoration for a composer. However, external time is based upon audience availability more than upon symbolic elements.

Internal duration time is a matter of greater ritual importance. Playing time is calculated as carefully as a Sunday sermon, and for equally good reasons. Time is counted inside the music by tempo and movements; outside there is the punctuation of tuning pauses and intermissions.

Music is, after all, about time, and the sonic medium defines a framework for the ritual aspect. The beginning of musical sound opens the emotive curtain, drawing the audience into the ritually charged space. The ceasing of sound releases participants from the ritual experience, returning them to the ordinary plane of reference. Thus, this second form of time refers metaphorically to the larger social phenomenon of in-gathering and release, as well as to internal, imaginative transitions between abstract esthetic contemplation and ordinary means-end thinking.

A third form of time is preparation time, both an essential practicality and an element of belief in the meaningfulness of the occasion. The expert practitioner is created by the availability and use of time for the perfecting of his art. The audience's assumptions about the extent and effective use of preparation time conditions their acceptance of the players in the thaumaturgist role described by Charles Boiles. Through their identification with ritual leaders the audience experiences not only the existential time of the performance, but also the temporal structure of the musical life.

### **Ritual Sound and Language**

The very sound of a string quartet differs in scale and clarity from that heard in other musical situations. Christopher Small describes symphonic music as highly dramatic, featuring strong contrasts of mood, and interprets it as a parable of progression from doubt and turbulence to spiritual triumph. The whole is likened to a rite of passage. These observations seem less suitable to a string quartet, partly because of its spatial proximity (no symphonic "voice of the gods" from across the proscenium gulf). Elements of spectacle are minimal, as are the voluptuous sound surfaces achieved by modern orchestration.

In terms of sound, string quartet performance is most often based upon a conversational model. Because of the range or role approximation of the four instruments to the soprano, alto, tenor, and bass distribution, it is difficult to avoid unconscious reference to heterosexual social interaction. Indeed, a major issue of interpretation is sorting out the dominant and subordinate voices through the changing patterns of the composition. An equally significant problem within the conversational paradigm is working out the phrases, those meaningful linear expressions which must make sense in themselves and also intersect to echo, reinforce, or contend with one another.

In terms of its ritual role, the conversational model confirms group solidarity in the performers' collective observation of a common temporal scheme and concerted cadence points. The group dynamic of the musical performance mirrors that of the socio-culturally defined audience and its physical organization in the concert hall. It is a symbolic portrayal of the refined interchange between elegant social equals, a utopian version of human communication. Finally, the tonal construction is placed on a powerful ritual foundation — silence. Both the silent attention of the audience and the musical rests, heavily laden with expectation, imply that the performance exists in a non-ordinary time-space sector of human experience.

### **Ritual Action**

The social context of string quartet players and the underlying meaning of their performance are quite different from that which pertains with the symphony orchestra. Christopher Small theorizes that the orchestra is a metaphoric industrial enterprise directed toward a performance product. Its internal social relationships are most likely functional rather than comradely; it has distinct status divisions (white collar string players and blue collar percussionists). Conductors, with their competitive temperaments and dictatorial positions, mimic industrial tycoons.

By contrast, the string quartet has retained the aura of the drawing room from its preindustrial origins. The intimate personal and social relationship between players is maintained either in truth or as a necessary fiction. The production line aspect of musicians restricted to a small sphere of action and plugged into whatever vacant chair in that sphere needs filling may be strategically but not psychologically true with quartet players. A traditional interpretation of quartet as social metaphor casts the group as latter day survivals of the

craft guild system, perhaps uncomfortably close to the labor union model. Another possible parallel to the closely woven, highly coordinated action of a small group of performers making interpretive compromises necessary to fulfill some cumulative esthetic is that of the research and development group generally following the company "score" but developing unique products within that framework. Though subject to controversy, the model used is significant because it dictates the logic of succeeding ritualized bits of action.

The interaction between performers and audience is bounded by implicit ritual considerations. Inside the playing space marked by chairs, music stands, and appropriately positioned bodies, contact between listeners and performers may not take place. Yet there are levels of distance and approach. Greeting and approbation, signaled by audience clapping, mark moments when players emerge from ritual space to bow, an action removed from ordinary courtesies of Western social contact. Bowing allows one to lean out of ritual space while maintaining (literally) a foothold in it. Eye contact between performers and audience also signals the partial breakdown of ritual identity, and establishes the players' esthetic kinship with the audience.

The resumption of playing position with all its physical manifestations takes performers through the invisible screen of theatrical tradition to where the ritual persona is assumed. In short, these timeless, familiar actions are full of meaning, a meaning which is implicitly ritualistic.

Surrounding the central action of the performance are peripheral, though not insignificant, action patterns. Even the reception which often concludes an evening's performance is worthy of note, as it serves to distance the ritual and reintegrate performers with their host society. If ritual has one general rule governing specialists employed, it is that they act for the group and be identified with it. The reception serves this need particularly well by placing performers and audience together in an ordinary time realm characterized by emotive freedom and spatial disorganization. Reception food is a symbolic miniature of heartier fare, exemplifying a plateau between ritualized and non-ritualized life contexts. Even the unacknowledged role of the ubiquitous hostess is to assist in the transition between these two states.

### **Ritual Objects**

The implicit ritual objects are, of course, the stringed instruments. Traditional instruments represent the pre-industrial handmade article expressing an older craft guild work ethic and the aura of history. Their presence reinforces the central ritual task of linking the present audience with their exclusive, aristocratic forbears.

Musicians treat instruments as treasures to be guarded against the potential misuse of the uninitiated. They are shielded by protective enclosures when not in use, and are never handed around for casual inspection. The status of the musician as thaumaturge is attached to the possession and manipulation of those sonic objects. In a capitalistic society, their price and maker may significantly enhance the perceived value of the performance.

Music stands with their surmounted scores carry implications of musical literacy. The closer these notated tokens of the mysteries of sound to the audience, the greater the impression of partaking of the inner sanctum of musical events. However, the absence of scores, involving the commitment of the music to performers' memories, has even greater ritual significance, inferring that the music is too important to be entrusted to mere print. It must be passed from initiate to initiate like the passages of Homeric epics.

The clothing worn by performers serves partly as ritual objects. The formality and style of performance wear are drawn from the preindustrial past (kin to barristers' wigs and priestly robes). Such clothing is commonly associated with personal rites of passage or with such rites of exclusion as country club parties. Black is the unassertive color of feudal politeness. The tuxedo, notoriously uncomfortable and restraining, exudes a message of timeless elegance and personal correctness. Women's gowns inherit the drawing room aura of the past; their color is an allowance for feminine weakness in a patriarchal society. Performance clothing effectively signals the existence of the musical event in non-ordinary reality and locates its class reference in the distant past.

Programs, so perfunctorily issued at the door, have a more than informative value, particularly if background notes are included. Christopher Small asserts that the embodiment of the autobiography of the composer is the content many a symphony patron hears in the music. The loves, hates, fears, despair, ideals, and social visions of composers — "all these and others are models for the experience of their audience, the per-

formance of the music a ritual enactment of their mythology, an affirmation of the belief that the issues of the music are important issues of life, and that things will not change." (Small 1987: 19) If this is true, the main purveyor of such ideas is the program.

Programs serve as regulators of behavior, indicating the temporal pathway to be followed and stipulating such functional acts as latecomer seating. They refer partly to the sphere of preparation time, suggesting the labor required to achieve expertise in the performance of the items listed. Programs refer more obviously to duration time, keeping track of the psychological movement between esthetic contemplation and ordinary reality. Though they are hardly powerful ritual objects, programs intersect ritual aspects of various elements of a string quartet performance.

The smallest and least musically relevant objects or acts may carry an implicit ritual meaning. Flowers, if presented, are usually to women performers; their length of stem (hence wastefulness to the bush) is a main factor in their value. Their fragility and delicacy are metaphoric reminders of the similar nature of music, which has vanished into the air. Flowers are symbolic statements of music's position as ornament in our society. Their kinship with nature is similar to music's kinship with the natural sonic environment.

The custom of giving and receiving flowers in a musical setting is laden with class and status consciousness. Small bouquets of house or field flowers are taken as a charming bit of innocence when offered by a child. The same gesture by an adult would be thought merely cheap, except in rural areas where such flowers would express the good heart of the noble peasant. Such mannerisms are embedded in the social rite with all the attendant un verbalized connotations thereof. In short, the myriad and aural and visual data assembled in a string quartet performance is redolent with meaning. A significant aspect of this meaning is its implicit ritual properties.

The fact that string quartet performance persists and is so resistant to the opposing flow of contemporary culture suggests that it has unconsciously embedded ritual significance. Naturally, the future of what may be an anachronism remains in doubt. But if, as Jacques Attali insists, we are moving toward a phase of music-making where individuals will take back the initiative now held by large capitalistic institutions, the string quartet with its intimate ritual context may attract new audiences and, as has the Kronos Quartet, generate new variations on its familiar ritual content.

\*\*\*

The research for and writing of this article were supported by a grant from the National Endowment for the Humanities. - The author, Sharon Scholl, welcomes e-mail at junix!sscholl@sinkhole.unf.edu

## References

- ADORNO, Theodor.  
1968. *Introduction to the Sociology of Music* (New York: Continuum, 1989).
- BOILES, Charles.  
1978. *Man, Magic, and Musical Occasions* (Columbus, OH: Collegiate Publications).
- GRIMES, Ronald L.  
1982. *Beginnings in Ritual Studies* (Washington, D.C.: University Press of America).
- LEACH, Edmund.  
1968. "Ritual", *International Encyclopedia of the Social Sciences* 13 (New York: Macmillan and Co.).
- LEPPERT, Richard, and Susan McClary (eds.).  
1987. *Music and Society* (New York: Cambridge University Press).
- MCMANUS, John, Eugene d'Aquili, Charles Laughlin, and Tom Burns (eds.) 1979.  
*The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis* (New York: Columbia University Press).
- MOORE, Sally, and Barbara Myerhoff.  
1977. *Secular Ritual* (Amsterdam: Van Gorcum).
- SMALL, Christopher.  
1987. "Performance as Ritual", *Lost in Music: Culture, Style, and the Musical Event* (London: Routledge and Kegan Paul), 14-27.
- TURNER, Victor.  
1979. *Process, Performance, and Pilgrimage* (New Delhi: Concept Publishing Co.).

#### 4. Hörversuch *Enchanted Preludes* am 20. März 1995 im Doktoranden-colloquium von Prof. Dr. Erik Fischer im Musikwiss. Institut der Universität Bonn

##### **Mitschrift der Person 1:**

- viele Triller
- manche Wechsel von Ausdruckscharakteren
- Violoncello: Wechsel Pizzicato — Bogen
- kombinatorische, dialogische, unverbundene Motivgrüppchen
- schnell, 'zackig'

##### 2. Teil?

Ruhezonen, lange Notenwerte, 'elegische' Gesten, Umspielen von Flöte

Dynamik: langes Crescendo, zugleich Steigerung Tempo, Lautstärke

Rückkehr zu ruhigeren Gefilden

bis Auflösung der 'Charaktere' als 'Finale'

---

##### **Mitschrift der Person 2:**

Leichtigkeit / Debussy (in gewissem Sinne ähnlich Sciamino, wenn auch irgendwie ganz anders) / manchmal fast harfenähnlich im Cello / Aufgeregt / Natur / Virtuos

sehr ruhig, aber Erregung im Untergrund, klangsinlich

'romantische' Melodiegebung im Cello, dramatische Steigerung / Flöte manchmal wie sprechend (Flutterzunge vor allem), szenische Art Gespräch Flöte — Cello vorstellbar, abrupte Schläge im Cello / auslaufend

zärtliches gegenseitiges Umspielen, sanfter Ausklang, kein gesetzter Schluß

[nach Erklärungen, Interpretationen und dem zweiten Hören Zusatz:]

entgegen früherem Eindruck von Chaos diesmal sehr positiv

---

##### **Mitschrift der Person 3:**

klingt wie 'Faun' von Debussy

erst 'enchanted', dann 'quieted'

starke Beruhigung, tiefe Lage

lange Töne, kurze Töne (gegeneinander)

Flutterzunge

sie rennen hintereinander, und Cello versucht, Flöte zu erreichen

---

##### **Mitschrift der Person 4:**

zum Teil improvisiert?

verspielt — luftig

wer unterhält / streitet sich mit wem

Melodiefetzen schon gehört

Spieltechniken traditionell

Ordnung — Unordnung

---

**Mitschrift der Person 5:**

Mir ist die 'Ehepaar'-Assoziationshilfe bekannt. Dennoch: 'Mit und Gegen' (Rihm?) würde auch hier passen. Mir fallen folgende Gegensatzpaare ein: Bläser — Streicher (die anderen Gegensätze sind nicht einem zugeordnet, sondern werden von beiden dargestellt):

Zusammengehen — Auseinanderlaufen

Bewegung — Ruhe

Hoch — Tief

Weichheit — Schärfe (Klang)

**Mitschrift der Person 6:**

A:

Fl: v v -----

oder

Vc: ----- v v (pizz)

- Triller, pizzicato, Überblastechniken, Flatterzunge, Flageolett

B: legato / 'Orgelpunkte'; Haltetöne

1.

Fl: -- --

Vc:----- oder umgekehrt

- unterbrochen von Techniken wie in A

- Übergang

2.

Fl: wie in A

Vc: ----- => 'Melodie-/Legato-Bogen

-----  
< (großes Crescendo) ----- > (kleines Cresc.)  
-----

3.

Fl: ----- 'Linie'

Vc: wie in A 'unterbrochen'

4.

wie in 2. => immer im Wechsel

C:

1. Temposteigerung, Dynamik f(f), Akzente

-----

<

-----

2. Flatterzunge / Flageolett

-----

> morando

-----

**Mitschrift der Person 7:**

- *Transparenz des musikalischen Gefüges*  
→ *Klangfarbe, Instrumentierung*  
→ *Artikulation*
  - *Unruhe, Kontraste in der Bewegungsdynamik*
  - *weitgehend gleichberechtigte Behandlung der Instrumente*
- 

**Mitschrift der Person 8:**

1. *Einzelöne (gr. Ambitus), Cantilenen, Verzierungen (Springbogen, Flatterzunge) [???] scherzo — Phrasen, die in Ruhepunkte münden*
  2. *ruhigerer Mittelteil mit Cantilenen*
  3. *Auflösungstendenz (pizzicato) [erneuter Aufbau]*
- 

**Mitschrift der Person 9:**

*Debussy läßt grüßen*  
*klingt ein bißchen verspielt, figurativ, Trillerchen und so, pizzicato*  
*etwas barock in melodischer Führung der Flöte, auch Phrasierung*  
*deutlicher Formeinschnitt ||: langsamer, lyrischer Teil, Flöte dominiert aber immer (bis jetzt)*  
*schöne Cellocantilene, eigentlich fast tonal*  
*immer Melodiefetzen, die auch aus romantischen Stücken stammen könnten*  
*Flöte ist nervig, jetzt hat's das Cello aber auch mitgerissen*  
*immer wieder diese gemeinsamen Trillen und Flatterzunge*  
*so als Extremwerte von Geräusch zu schöner Kantilene*  
*war irgendwie kurz*



## Anhang 2: Verzeichnisse

### I. Abkürzungen

- ER - Enzo RESTAGNO, Elliott Carter: In Conversation with Enzo Restagno for Settembre Musica 1989. Katherine S. WOLFTHAL (Hg.). New York 1991 (Institut of Studies in American Music Monographs 32).
- FW - Allen Fulton EDWARDS / Elliott CARTER, Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter. New York 1971.
- hsl - handschriftlich
- MGGNeu - Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begr. v. Friedrich Blume. 2. Neubearb. Ausg. Ludwig FINSCHER (Hg.). Kassel/ Stuttgart 1996.
- NewGroveD - The New Grove Dictionary of Music and Musicians. vol. III. Stanley SADIE (Hg.). London 1980
- SEC - Sammlung Elliott Carter, Paul Sacher Stiftung, Basel
- Wec - Elliott CARTER, The Writings of Elliott Carter. Else und Kurt STONE (Hg.). Bloomington 1977.

## II. Schemata

Schema 1:	<i>Erscheinungsdaten und Textsorten im Diskurs 'Die Musik Elliott Carters' 1934 bis 1995</i>	15
Schema 2:	<i>Zur Ordnung der Diskurse</i>	28
Schema 3:	<i>Die metrische Modulation in rhythmisch-metrischer Abstraktion, Sonata for Cello and Piano, Takt 43 bis 50</i>	56
Schema 4:	<i>Zeitschichten</i>	60
Schema 5:	<i>Tempo im Verhältnis zur musikalischen Zeit</i>	65
Schema 6:	<i>Piano Sonata, 2. Satz, Themenschichtung in der Fuge, Takt 177 bis 186</i>	67
Schema 7:	<i>Penthode, Satztechnik in den Takten 142 bis 165 in zeitproportionaler Darstellung</i>	89
Schema 8a:	<i>Pitch-Class Sets in Takt 6 von String Quartet (No. 1)</i>	91
Schema 8b:	<i>Normalformen der Pitch-Class Sets in Takt 6 von String Quartet (No. 1)</i>	92
Schema 8c:	<i>Primformen in Takt 6 von String Quartet (No. 1)</i>	92
Schema 9:	<i>Penthode, melische und metrische Vorordnung</i>	96
Schema 10:	<i>Artikel über 'Die Musik Elliott Carters' in Zeitungen- und Zeitschriften an der nordamerikanischen Ostküste</i>	98
Schema 11:	<i>Zeitschichten</i>	129
Schema 12:	<i>Zur Ordnung der Diskurse</i>	133
Schema 13:	<i>Materialvorordnung in String Quartet No. 4</i>	166
Schema 14:	<i>String Quartet No. 4, Abstraktion der Instrumentation und Bewegungsarten, Takt 1 bis 5</i>	167
Schema 15:	<i>Wortfeldanalyse der Hörmitschriften</i>	169
Schema 16:	<i>String Quartet No. 4, Presto, zeitliche Disposition deutlich hörbarer Einschnitte</i>	185
Schema 17:	<i>String Quartet No. 4, Presto, Verschränkung mehrerer Bewegungsschichten, Takt 344 bis 359</i>	185
Schema 18:	<i>String Quartet No. 4, Presto, Bewegungsverschränkung im 'Doppelduett', Takt 407 bis 418</i>	186
Schema 19:	<i>Maurice Ravel, Menuet sur le nom d'Haydn, Code für die Vertonung des Wortes 'Haydn'</i>	195
Schema 20:	<i>Enchanted Preludes, zeitliche Disposition</i>	203
Schema 21:	<i>Enchanted Preludes, Skizzen, Titelvorschläge ("possible titles") zum Duett für Flöte und Violoncello</i>	204

### III. Notenbeispiele

- Bsp. 1:* *Piano Sonata, Maestoso-Thema, Takt 1 bis Takt 4*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1948 Mercury Music, Inc., Bryn Mawr, Pa.,  
Theodor Presser Co., Sole Representative) \_\_\_\_\_ 49
- Bsp. 2:* *Piano Sonata, Scorrevole-Thema, Takte 15 bis 19*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1948 Mercury Music, Inc., Bryn Mawr, Pa.,  
Theodor Presser Co., Sole Representative) \_\_\_\_\_ 50
- Bsp. 3:* *Sonata for Violoncello and Piano, Takte 1 bis 11*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1951, 1953 Associated Music Publishers, Inc., New York) \_\_\_\_\_ 53
- Bsp. 4:* *Sonata for Violoncello and Piano, Satz IV, metrische Modulation, Takte 43 bis 50*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1951, 1953 Associated Music Publishers, Inc., New York) \_\_\_\_\_ 56
- Bsp. 5:* *Piano Sonata, reale Beantwortung des Fugenthemas im Allegro giusto, 2. Satz,  
Takte 112 bis 116, rechte Hand*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1948 Mercury Music, Inc., Bryn Mawr, Pa.,  
Theodor Presser Co., Sole Representative) \_\_\_\_\_ 67
- Bsp. 6:* *Piano Sonata, 2. Satz, Takte 190 bis 193*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1948 Mercury Music, Inc., Bryn Mawr, Pa.,  
Theodor Presser Co., Sole Representative) \_\_\_\_\_ 67
- Bsp. 7:* *Piano Sonata, 2. Satz, Takte 202 bis 205*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1948 Mercury Music, Inc., Bryn Mawr, Pa.,  
Theodor Presser Co., Sole Representative) \_\_\_\_\_ 68
- Bsp. 8:* *Penthode, Violenstimme, Takte 1 bis 4*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1985 Hendon Music, Inc.,  
a Boosey & Hawkes company) \_\_\_\_\_ 85
- Bsp. 9:* *Penthode, Hauptstimmekumulation in Gruppe 1, Takte 46 bis 50*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1985 Hendon Music, Inc.,  
a Boosey & Hawkes company) \_\_\_\_\_ 85
- Bsp. 10:* *String Quartet (No. 1), solistische Cellostimme, Takt 6*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1955, 1956 (Renewed), 1994  
Associated Music Publishers, Inc. (BMI), New York NY) \_\_\_\_\_ 91
- Bsp. 11:* *Double Concerto for Harpsichord and Piano With Two Chamber Orchestras, Takt 10 bis 12*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1962, 1964 Associated Music Publishers, Inc., New York) \_\_\_\_\_ 93
- Bsp. 12:* *The New Yorker*  
(The periodical's name and logo, and the various titles and headings herein,  
are registered trademarks of Advance Magazine Publishers, Inc.,  
published through its division *the New Yorker Magazine, Inc.*) \_\_\_\_\_ 100
- Bsp. 13:* *Penthode, detailreiche Gestaltung in Gruppe 5 (Fg., Klav., Schlagw., Va.),  
Takte 260 bis 261*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1985 Hendon Music, Inc.,  
a Boosey & Hawkes company) \_\_\_\_\_ 126
- Bsp. 14:* *Piano Sonata, Spiel mit mitschwingenden Saiten, Takte 123 bis 125*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1948 Mercury Music, Inc., Bryn Mawr, Pa.,  
Theodor Presser Co., Sole Representative) \_\_\_\_\_ 126
- Bsp. 15:* *Penthode, Instrumentenklischees, Gruppe 2 (Picc., Hn., Mar., Kb.), Takte 187 bis 189*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1985 Hendon Music, Inc.,  
a Boosey & Hawkes company) \_\_\_\_\_ 126
- Bsp. 16:* *Sonata for Violoncello and Piano, Gegensatz der Bewegungsarten, Takte 6 bis 10*  
(Alle Rechte vorbehalten © 1951, 1953 Associated Music Publishers, Inc., New York) \_\_\_\_\_ 131

Bsp. 17:	<i>Carter vor der Partitur seines Piano Concerto</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1983 David Schiff Ernst Eulenburg Ltd., London)	146
Bsp. 18:	<i>View of the Capitol, Alla marcia, Takte 23-27</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1977 Associated Music Publishers, Inc., New York)	153
Bsp. 19:	<i>String Quartet No. 4, Präsentation der Vorordnung, Takte 1 und 2</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1986 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company)	165
Bsp. 20:	<i>String Quartet No. 4, Stimme der ersten Violine, Takte 1 und 2</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1985 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company)	166
Bsp. 21:	<i>String Quartet No. 4, Violinenstimmen, Takt 3, Schläge 1 und 2</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1985 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company)	167
Bsp. 22:	<i>String Quartet No. 4, Cellostimme, Ende Takt 3 bis Anfang Takt 4, Schlag 2</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1985 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company)	167
Bsp. 23:	<i>String Quartet No. 4, Violinstimme, Takt 4, Schlag 4 bis Takt 5, Schlag 3</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1985 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company)	167
Bsp. 24:	<i>String Quartet No. 4, die Presto-Bewegung, Takt 324</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1985 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company)	177
Bsp. 25:	<i>Duo for Violin and Piano, Simultaneität der Bewegungsarten, Takte 1 bis 9</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1976 Associated Music Publishers, Inc., New York)	182
Bsp. 26:	<i>Enchanted Preludes, mögliche Kryptogramme, Takte 1 bis 2, m.H.</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1988 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company)	196
Bsp. 27:	<i>Enchanted Preludes, Pitch-Class Sets, Takte 10 und 11</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1988 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company)	196
Bsp. 28:	<i>Enchanted Preludes, Intervallanalyse, Takt 28</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1988 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company)	202
Bsp. 29:	<i>Enchanted Preludes, metrische Analyse der Parts, Takte 3 und 4</i> (Alle Rechte vorbehalten © 1988 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company)	202

## IV. Verzeichnis der zitierten Medien

### 1. Printmedien außer Noten

- [Autorkürzel:] AG, Elliott Carters 'Figment'. Cellorezital Thomas Demenga. In: *Dreiland-Zeitung* (Basel) 26 Anfang Juli 1995.
- [Autorkürzel:] H.J., Experimente im neuen Klangraum. 'Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine' gastierte. In: *Die Welt* Mi, 07.10.1964, S. 6.
- [Autorkürzel:] S.M., Neue Wege der Musik. Das Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine im Hochschulsaal. In: *Berliner Tagesspiegel* 18.03.1964.
- [Faltblatt:] The American Music Center. Programs, services, benefits. [New York] 1995.
- [Ohne Autor], American Concerto Given First U.K. Performance. In: *The Times* 27.04.1962.
- [Ohne Autor], Carter Vogue. In: *Time* 105 (10.02.1975), S. 65.
- [Ohne Autor], Carter, Elliott. In: *Current Biography* 21 (1960) 11, S. 79 f.
- [Ohne Autor], Composer for Professionals. In: *Time* 26.05.1961.
- [ohne Autor], Notes on People. In: *The New York Times* 27.02.1981.
- [Programmheft für ein Konzert des] ASKOENSEMBLE, Paradiso, 22. Juni 1987, 21.00 Uhr. [Péter Eötvös, Intervalles — Intérieurs (1981); Elliott Carter, Penthode (1985); György Ligeti, Konzert für Violoncello und Orchester (1966); Michael Torke, Vanada (1984)]. Asko Ensemble, Peter Eötvös [Leitung], Taco Kooistra (Violoncello).
- [Programmheft:] Alice Tully Hall, Great Performers at Lincoln Center, Arditti Quartet [Irvine Arditti (Vl.), Graeme Phillip Jennings (Vl.), Garth Knox (Va.), Rohan de Saram (Vc.)]: [Pascal] Dusapin, Quatuor III; [Toru] Takemitsu, Landscape; [Elliott] Carter, String Quartet No. 5 (New York Premiere); [Benjamin] Britten, String Quartet No. 3. [Do, 16.11.1995]. [New York] 1995 (Lincoln Center Stagebill Nov. 1995).
- [Programmheft:] Columbia University of the City of New York, Dep. of Music. [...] Concert by new Faculty members, Do 30.01.1975, Low Memorial Library. The Composers String Quartet. [Programm: String Quartets 1-3].
- [Programmheft:] Park Lane Group 1990-1991 Season. The PLG Weekend 1-17 February 1991. ELLIOTT CARTER.
- [Programmheft:] The New England Conservatory of Music [...] presents The Composers String Quartet [...], Guest Artist Series, Fr April 3 1970, [New York] Jordan Hall. [Programm: String Quartet (No.1) & No. 2].
- ACTON, Charles, Elliott Carter — an American composer. In: *The Irish Times* 08.01.1980, S. 8.
- ADORNO, Theodor W., Ästhetische Theorie. Gretel ADORNO/ Rolf TIEDEMANN (Hg. posthum) Frankfurt/M. 1992 [1973].
- ADORNO, Theodor W., Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt/M. <sup>8</sup>1992 [1962].
- ADORNO, Theodor W., Form in der neuen Musik. In: DERS., Gesammelte Schriften, Bd. 16. Musikalische Schriften III, S. 607 ff.
- ADORNO, Theodor W., Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt/M. 1985 [1960].
- ADORNO, Theodor W., Philosophie der neuen Musik. Frankfurt/M. 1991 [1949].
- AHREND, Thomas, Musikalische Metaphern. Überlegungen zu einer musikhermeneutischen Kategorie. Magisterarbeit, Typoskript. Berlin, Technische Universität, FB I, Instit. f. Kommunikationswiss., Fachgeb. Musikwiss. 1996.
- ALBRECHT, Wolfgang, Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart/ Weimar 1997 (Sammlung Metzler 297).
- ALDRITT, Keith, Eliot's Four quartets. Poetry as Chamber Music. London 1978.
- Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen — Quellentexte — Komponistenmonographien. Hermann DANUSER / Dietrich KÄMPER / Paul TERSE (Hg.). Laaber 1987.
- ANSERMET, Ernest, Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein. Mainz/München 1991 [München 1965].
- ARISTOTELES, Physik. Vorlesung über die Natur. Hans Günter ZEKL (Hg.). Hamburg 1987 (Philosophische Bibliothek 380).
- ASAF'EV, Boris, Die musikalische Form als Prozeß. Berlin 1976 [1930-47].
- BABBITT, Milton, Some Aspects of Twelve-Tone Composition. In: *The Score and I.M.A. Magazine* 12 (1955), S. 53-61.
- BABBITT, Milton, Who Cares If You Listen? In: *High Fidelity* 8 (1958) 2, S. 38-40.
- BABBITT, Milton, Words about Music. Madison, Wisconsin 1987.
- BARON, Carol K., Dating Charles Ives's Music: Facts and Fiction. In: *Perspectives of New Music* 28 (Winter 1990) 2, S. 20-57.
- BARTHES, Roland, S/Z. Frankfurt/ M. 1987.
- BAUER-MENGELBERG, Stefan / Melvin FERENTZ, On Eleven-Interval Twelve-Tone Rows. In: *Perspectives of New Music* 3 (Spring-Summer 1965) 2, S. 93-103.
- BEER, Roland de, Componeren in de VS: "gras kweken in de woestijn". In: *De Volkskrant* 04.07.1982.
- BELOW, Robert, Elliott Carter's Piano Sonata: An Important Contribution to Piano Literature. In: *Music Review* 34 (8-11/1973) 3-4, S. 282-293.
- BERGER, Arthur, [Rezension über *Minotaur*]. In: *New York Herald Tribune* 28.03.1947.

- BERGER, Arthur, [Rezension über *Sonata for Violoncello and Piano*]. In: *New York Herald Tribune* 28.02.1950.
- BERGER, Arthur, [Rezension über *Woodwind Quintet*]. In: *New York Herald Tribune* 24.10.1949.
- BERGER, Arthur, Is There a Post-Modern Music? In: *Boston Review* (1987) 4, S. 7-9, 23.
- BERGSMAN, William, (über die *Sonata for Vc and Pf*). In: *Music Library Association Notes* 11 (6/1954) 3, S. 434 f.
- BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*. Paris 1966.
- BERGSON, Henri, Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen. Jena 1911 [1889].
- BERNARD, Jonathan W., Spatial Sets in Recent Music of Elliott Carter. *Music Analysis* 2 (1983) 1, S. 5-34.
- BERNARD, Jonathan W., The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice. In: *Perspectives of New Music* 26 (Summer 1988) 2, S. 164-203.
- BERNHEIMER, Martin, Elliott Carter Under Green Umbrella. In: *Los Angeles Times*. Mi, 26.01.1994.
- BOATWRIGHT, Howard, Elliott Carter: Bemerkungen zur Entwicklung seines Stils. In: *Philharmonische Blätter* (1978/1979) 7, S. 2-4.
- BORETT, Benjamin / Elliott CARTER, Conversation with Elliott Carter. In: *Perspectives of New Music* 8 (Spring-Summer 1970) 2, S. 1-22.
- BOULEZ, Pierre, Einsichten, Aussichten. In: *Werkstatt-Texte*. Berlin 1972, S. 53-57 [dt. Fass. v. 'Recherche maintenant!'. In: *Nouvelle Revue Française* 23 (1959)].
- BOULEZ, Pierre, Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer. Zürich 1977.
- BOURDIEU, Pierre, Die feinen Unterschiede. Frankfurt/M. 1992.
- BOWEN, Meirion, Boulez. In: *The Guardian* Sa, 27.07.1985.
- BOYKAN, Martin, Elliott Carter and Postwar Compositions. In: *Perspectives of New Music* 2 (1964) 2, S. 125-128, S. 127.
- BRANDT, William E., The Music of Elliott Carter: Simultaneity and Complexity. In: *Music Educators Journal* 60 (1974), S. 25-32.
- BREEDON, Daniel Franklin, An investigation of the influence of the metaphysics of Alfred North Whitehead upon the formal dramatic composition procedures of Elliott Carter and two musical compositions [music composition]. Ann Arbor, Univ. of Washington 1975.
- BRINER, Andreas, Versuch über die musikalische Zeitgestalt und ihre Wandlung in der europäischen Musik seit der mensuralen Mehrstimmigkeit. Zürich 1955.
- BRINER, Andreas, Zwei verschiedenartige Meisterwerke. Paul Hindemiths 'Vier Temperamente' und Elliott Carters Oboenkonzert. Juni-Festwochen Zürich. In: *Neue Zürcher Zeitung* Mo, 20.06.1988, S. 21.
- BROOKS, Richard, [Rezension über *Penthode* und über *Improvisation* von York Höller]. In: *Notes* 48 (12/1991), S. 683-686.
- BROTBECK, Roman, Zu Elliott Carters später Kammermusik. In: [Programmheft:] Wittener Tage für Neue Kammermusik 1996. Kulturamt der Stadt Witten (Hg.). Witten 1996, S. 62-69.
- BURDE, Wolfgang, Elliott Carters Klavierkonzert. Die "Gruppe Neue Musik". In: *Neue Zeitschrift für Musik* 130 (1969) 4, S. 167 f.
- BÜRGER, Peter, Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M. 1974.
- BYE, Antony, Democratic Process. In: *The Strad* 6/1991, S. 528 f.
- Campus Focus. The Composer in Academia: Reflections on a Theme of Stravinsky. In: *College Music Symposium X* (Herbst 1970), S. 57-98.
- CARLSEN, Philip, The Player-Piano Music of Conlon Nancarrow: An Analysis of Selected Studies. New York 1988 (Institut of Studies in American Music Monographs no. 26).
- CARTER, Elliott, Collected Essays and Lectures 1937-1995. Jonathan W. BERNARD (Hg.). Rochester, NY 1997 (Eastman Studies of Music [7]).
- CARTER, Elliott, Music Mailbag: Elliott Carter Objects. In: *New York Sunday Times* 20.10.1968.
- CARTER, Elliott, The Writings of Elliott Carter. Else und Kurt STONE (Hg.). Bloomington 1977.
- CERA, Stephen, 'Double' has compelling complexity. In: *The Sun* (Baltimore), Fr, 21.04.1978.
- CHANDLER, Raymond, Der tiefe Schlaf. Frankfurt/M. o. J. [Amerik. Orig. 1939], S. 93 (Ullsteinbücher 94).
- CHAPLIN, Charles, Die Geschichte meines Lebens, Stuttgart/Hamburg 1964.
- CHARISIUS, Flavius Sospater, *Artis Grammaticae*. Karl Barwick (Hg.). [Berlin] 1964.
- CHASE, Gilbert, [Rezension über FW]. In: *Notes* 29 (12/1972) 2, S. 249-251.
- CHILDS, Barney, [Rezension über Wec]. In: *Notes* 35 (9/1978) 1, S. 69 f.
- CHIPP, Herschell B., Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings. Berkeley 1988.
- CHVATIK, Květoslav, Strukturalismus und Avantgarde. Aufsätze zur Kunst und Literatur. München 1970.
- COMMANDAY, Robert, Carter's complex web. In: *San Francisco Chronicle* 31.01.1975, S. 40.
- Compositions, Libretti and Translations. (Supported by the National Endowment for the Arts. Composer/Librettist Program). AMERICAN MUSIC CENTER (Hg.) New York City 1978.
- CONSTANTINE, Peggy, A Concert Provides New Sounds, Meets New Musical Goals. In: *Chicago Sun-Times* Mi, 22.02.1967.
- COPLAND, Aaron / Vivian PERLIS, Copland 1900 through 1942. New York 1984.
- CORBETT, Richard Dean, Simultaneity in Twentieth-Century Music and 'Time-Streams for String Quartet' [music composition]. Diss. Ann Arbor/ Univ. of Northern Colorado 1987.

- COWELL, Henry, *New Musical Resources*. New York 1930.
- DAHLHAUS, Carl / Günter MAYER, Zur Theorie der musikalischen Gattungen, Konglomerat oder Funktionszusammenhang. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Carl DAHLHAUS/ Helga DE LA MOTTE (Hg.). Laaber 1982, S. 109-124.
- DAHLHAUS, Carl, *Musikästhetik*, Laaber <sup>4</sup>1986 [1967].
- DANCKERT, Werner, *Ursymbole melodischer Gestaltung*. Kassel 1932.
- DANUSER, Hermann, Artikel 'Gattung'. In: *MGGNeu, Sachteil*, 1995, Bd. 3, Sp. 1042-1069.
- DANUSER, Hermann, Ein Klassiker der amerikanischen Moderne: zum 80. Geburtstag des Komponisten Elliott Carter am 11. Dezember. In: *Neue Zürcher Zeitung* 10/11.12.1988, S. 289.
- DANUSER, Hermann, *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber 1991.
- DANUSER, Hermann, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Carl DAHLHAUS (Hg.). Laaber 1984.
- DANUSER, Hermann, Spätwerk als Lyrik. Über Elliott Carters Gesänge nach Dichtungen von Elizabeth Bishop, John Ashbery und Robert Lowell. In: Bericht über das Internationale Symposium 'Charles Ives und die amerikanische Musiktradition bis zur Gegenwart', Köln 1988. Klaus Wolfgang NIEMÖLLER (Hg.). Regensburg 1990. (Kölner Beiträge zur Musikforschung 164), S. 195-223.
- DAVIS, Peter G., *Uneasy Pieces*. In: *The New York Times* 09.01.1989.
- DE LA MOTTE, Diether, *Musikalische Analyse*. Kassel <sup>4</sup>1981.
- DELIO, Thomas Jerome, Spatial design in Elliott Carter's 'Canon for 3'. In: *Indiana Theory Review* 4 (1980/1981) 1, S. 1-12.
- DERRIDA, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M. 1994 [Paris 1967].
- DERRIEN, Jean-Pierre, Elliott Carter aujourd'hui. In: *Entretiens* 4 (1987) 6, S. 51-54.
- DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Zürich/Düsseldorf 1996 (Ausgewählte Werke in Einzelbänden/ Alfred Döblin).
- DOERING, William T., Elliott Carter — A Bio-Bibliography. o. O. 1993. (Bio-Bibliographies in Music Series 51).
- DOERSCHUK, Bob, *Sheet Music*. In: *Keyboard* (11/1982), S. 76.
- DREIER, Ruth, Elliott Carter. In: *Musical America* 108 (11/1988) 5, S. 6-10.
- DRIVER, Christopher, A Composer Deeply Respected. In: *The Guardian* 25.08.1975, S. 6.
- DRIVER, Paul, How to succeed with difficulty. P.D. at the Elliott Carter festival on the South Bank. *The Sunday Times* 17.02.1991, S. 5-7.
- DYCK, Annette van, *Ansichten Amerikas*. In: Jahresbulletin Musikforum Zug, Saison 1994/95. Zug 1994, S. 17 f.
- DYCK, Annette van, 'what the first note is going to be' — Künstlerisches Repertoire und kompositorischer Prozeß in der Musik Elliott Carters. Magisterarbeit. Bochum 1992.
- DYER, Richard, Carter song-cycle performed. In: *The Boston Globe* 11.05.1977, S. 53.
- EDWARDS, Allen Fulton / Elliott CARTER, *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter*. New York 1971.
- EISENLOHR, Henning, Hörer und Gesellschaft. Zur Ästhetik Elliott Carters. In: *MusikTexte* 76/77 (1998), S. 30-40.
- EISENSTEIN, Sergej, *Das dynamische Quadrat*. Köln 1988.
- ELFENBEIN, Stefan W., *Die veränderte Rolle der New York Times*. Frankfurt/M. 1996.
- ELIOT, Thomas S., *Four Quartets*. London 1970 [1944].
- ERPF, Hermann, *Studien zu Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*. Leipzig 1927.
- EVANS, Peter, *The Music of Benjamin Britten*. Minneapolis, Minnesota 1979.
- FALTIN, Peter, *Phänomenologie der musikalischen Form*. Wiesbaden 1979.
- FENNELLY, Brian, [Rezension über *Concerto for Orchestra*]. In: *Notes* 30 (3/1974) 3, S. 605 f.
- FENNELLY, Brian, [Rezension über *String Quartet No. 4*]. In: *Notes* 48 (12/1991) 2, S. 689-690.
- FINN, Robert, Carter song cycle not simply bears second hearing. In: *The Plain Dealer* So, 01.03.1981.
- FINSCHER, Ludwig, Artikel 'Streichquartett'. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Friedrich BLUME (Hg.) Kassel 1965, Bd. 12, Sp. 1559.
- FISCHER, Erik, *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden 1982.
- FLICK, Uwe, *Qualitative Forschung. Theorien, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften*. Hamburg 1995.
- FOHRMANN, Jürgen, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und deutschem Kaiserreich*. Stuttgart 1989.
- FOHRMANN, Jürgen, Remarks Towards a Theory of Literary Genres. In: *Poetics* 17 (1988) 273-285.
- FORTE, Allen, *The Structure of Atonal Music*. New Haven/ London 1973.
- FOUCAULT, Michel, *Archäologie des Wissens*. Frankfurt 1994 [Paris 1969].
- FOUCAULT, Michel, *Sexualität und Wahrheit*. 3 Bde. Frankfurt/M. 1995-1997 [Paris 1976-1984].
- FOUCAULT, Michel, Was ist ein Autor? In: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M. 1988, S. 7-31.
- FRANK, Andrew, [Rezension über *In Sleep, In Thunder*]. In: *Notes* 43 (1986/1987) 2, S. 409 f.

- FRISIUS, Rudolf, Artikel 'Serielle Musik'. In: MGGNeu, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1328-1354.
- FROMM, Paul / Christoph WOLFF, Fromm commemorative volume: A life for new music: Selected papers of Paul Fromm. David GABLE (Hg.). Cambridge, Massachusetts/ London 1988.
- FUCHS, Peter, Gefährliche Modernität. Das zweite vatikanische Konzil und die Veränderung des Messeritus. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. 4 (1992) 1, S. 1-11.
- FULLER, David, [Rezension über *Double Concerto for Cembalo and Piano With Two Chamber Orchestras*]. In: *Music Library Association Notes* 22 (Fall 1965) 1, S. 819 f.
- GADAMER, Hans-Georg, Über leere und erfüllte Zeit. In: *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*. Walter Ch. ZIMMERLI / Mike SANDBOTHE (Hg.). Darmstadt 1993, S. 281-297 [zuerst in: *Die Frage Martin Heideggers. Beiträge zu einem Kolloquium [...], vorgelegt von H. G. Gadamer [...]* Heidelberg 1969].
- GADAMER, Hans-Georg, *Gesammelte Werke*. Bd. 1, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1990.
- GASS, Glenn, Elliott Carter's '2nd String Quartet': Aspects of Time and Rhythm. In: *Indiana Theory Review* 4 (1980/1981) 3, S. 12-23.
- GEERTZ, Clifford, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M. 1997 [New York 1973].
- GEISSLER, Frederick D., Considerations of Tempo as a Structural Basis in Selected Orchestral Works of Elliott Carter. Cornell University 1974.
- GEITEL, Klaus, Berlin ist ein Ort für Inspiration. In: *Die Welt* (Do, 12.03.1964) 61, S. 9.
- GILL, Dominic, InterContemporain/ Albert Hall. In: *The Financial Times* Mo, 29.07.1985.
- GISELER, Walter, Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen — Modelle. 2 Bde. Celle 1996.
- GLOCK, William, A Note On Elliott Carter. In: *The Score* (1955) 12, S. 47-52.
- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford 1992.
- GOLDBERG, Arthur, For Composer Carter the words sing, too. In: *Los Angeles Times* 11.03.1962.
- GOLDET, Stéphane, *Quatuors du 20ième siècle*. Paris 1986, S. 96-104.
- GOLDMAN, Richard Franko, Current Chronicle New York. In: *The Musical Quarterly* 46 (7/1960) 3, S. 361-364.
- GOLDMAN, Richard Franko, Current Chronicle. In: *The Musical Quarterly* 37 (1951), S. 83-89.
- GOLDMAN, Richard Franko, *Selected Essays and Reviews*. Dorothy KLOTZMAN (Hg.). New York 1980.
- GOLDMAN, Richard Franko, The Music of Elliott Carter. In: *Musical Quarterly* 43 (1957), S. 151-170, S. 157.
- GOODFREY, Daniel, A Unique Vision of Musical Time — Carter's String Quartet No. 3. In: *Sonus* VIII/1 (Fall 1987), S. 40-59.
- GÖTTERT, Karl-Heinz, *Einführung in die Rhetorik*. München 1991.
- GRIFFITHS, Paul, Artikel 'Serialism'. In: *NewGroveD*, Bd. 17, S. 162-169.
- GRIFFITHS, Paul, *Modern Music And After*. Oxford 1995.
- GRIFFITHS, Paul, *Modern Music. The avant garde since 1945*. London 1981.
- GROTH, Renate, 'A crowd of different people'. In: *Neue Zürcher Zeitung* Sa/So, 09/10.03.1991, S. 67 f.
- HAGEDORN, Volker, Affekt und Abstraktion. In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung* (kurz nach dem 16).04.1991, S. 15.
- HANSLICK, Eduard, *Vom musikalisch Schönen*. Wiesbaden <sup>20</sup>1980 [1854].
- HARRIS, Jane Duff, *Compositional process in the string quartets of Elliott Carter*. Case Western Reserve Univ. 1983.
- HARRISON, Max, Intellectual exercise. In: *The Times* 31.07.1970.
- Harvard Dictionary of Music. Willy APEL (Hg.). Cambridge, Mass. 1947.
- HARVEY, David I. H., *The Later Music of Elliott Carter: A Study in Music Theory and Analysis*. New York 1989.
- HAUER, Josef Matthias, *Theoretische Schriften*, Bd. 1: Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik. Wien o.J.
- HEATON, Roger, Schiff on Carter. In: *Contact* (Autumn 1984) 28, S. 33 f.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*. Tübingen 1957 [1927].
- HEIMGARTNER, Thomas, Poesie der Walstimmen. Musikforum Zug im Burgbachkeller. In: *Zuger Nachrichten* 10.03.1995.
- HEMMING, Jan, *Das dritte Streichquartett von Brian Ferneyhough: Voraussetzungslosigkeit oder Geschichtsbezug?* Magisterarbeit, Typoskript. Berlin, Technische Universität, FB I, Institut. f. Kommunikationswiss., Fachgeb. Musikwiss. 1995.
- HENAHAN, Donal, Elliott Carter Music Heard at Columbia In a Retrospective. In: *The New York Times* 24.04.1971.
- HERBORT, Heinz Josef, Mit achtzig Jahren einer der Jüngsten. In: *Die Zeit* 43 (09.12.1988) 50.
- HERTELENDY, Paul, Elliott Carter, still going the dissonance at 85. In: *San Jose Mercury News* Do, 20.01.1994.
- HEYWORTH, Peter, An old master at ease. P.H. applauds Elliott Carter's new concerto and Rossini's transvestite comedy. In: *The Observer* (London) 24.02.1991.
- HEYWORTH, Peter, Peering into the Mirror. In: *The Observer* (London) 12.05.1976, S. 28.
- HEYWORTH, Peter, Pioneers from the New World. Peter Heyworth on american works at the Proms. In: *The Observer* (London) So, 28.07.1985.
- HEYWORTH, Peter, Right decisions. Peter Heyworth on Carter, Eisler und von Karajan. In: *The Observer* (London) So, 14.06.1987.



- HEYWORTH, Peter, Shaking the Globe. In: *The Observer* (London) So, 11.12.1988.
- HINDEMITH, Paul, Unterweisung im Tonsatz. 3 Bde. Mainz 1937-39/ 1970.
- HOFFMANN, Stephan, Neue Musik hält jung. In: *Badische Zeitung* (Mi, 09.11.1988) 260, S. 15.
- HOHLWEG, Rudolf, Carters vertrackte 600 Takte. Warum ein Konzert für Orchester so schwierig ist. In: *Süddeutsche Zeitung* 02.01.1995.
- HOLLAND, Bernard, Americana, From Gould to Carter. In: *The New York Times* 06.12.1988.
- HOLLIGER, Heinz, Abseits des Mainstreams — ein Gespräch mit dem amerikanischen Komponisten Elliott Carter. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 152 (1991) 3, S. 4-9.
- HORKHEIMER, Max / Theodor W. ADORNO, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M. 1990 [1944].
- HURWITZ, Robert, Elliott Carter: The Communication of Time. In: *Changes in the Arts* 78 (11/1972), S. 10 f.
- HÜSCHEN, Heinrich / Carl DAHLHAUS / Silke LEOPOLD, Artikel 'Melodie'. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ludwig FINSCHER (Hg.). Stuttgart/ Kassel 1997. Bd. 6, Sp. 35-67.
- HUSCHER, Phillip, The Nature of Life in Sound. Elliott Carter: Our Country's Senior Composer. In: *Stagebill*. Chicago Symphony Orchestra 1993-1994 Season, S. 41-46; 98.
- JENNY, Jack David, Elliott Carter: The Manipulation of Musical Time. Diss. Columbus State Univ./The Ohio State Univ. 1979.
- JOHNSTON, Robert / Michael CENTURY / Robert ROSEN / Don Allan STEIN, Elliott Carter: The Art is Knowing What to Leave Out. In: *Banff Letter* (Spring 1985), S. 22-27.
- JOYCE, James, Chamber Music. In: DERS., *Gesammelte Gedichte und Anna Livia Plurabelle*. Übers. v. Hans Wollschläger u. Wolfgang Hildesheimer. Frankfurt/M. 1987, S. 6-77.
- JOYCE, James, *Kleine Schriften*. Übers. v. Hiltrud Marschall u. Klaus Reichert. Frankfurt/M. 1987.
- JOYCE, James, *Ulysses*. Übers. v. Hans Wollschläger. Frankfurt/M. 1981 [1914].
- JÜNTGEN, Anita, *der eine ganze Generation Denken und Sprechen gelehrt hat*. Theodor W. Adornos Beiträge zur Konzeption und Interpretation einer 'neuen' Musik. Magisterarbeit, Typoskript, Bochum, Fakultät für Geschichtswissenschaft 1991.
- KELLER, Katrin, Die Stimme des Walfisches in der Wüste. Das Musikforum Zug brachte 'Das andere Amerika' in den Burgbäckerei. In: *Zuger Zeitung* 10.03.1995.
- KENYON, Nicholas, Music is my profession. In: *Sunday Times* 31.10.1982.
- KERNER, Leighton, Creators on Creating: Elliott Carter. In: *Saturday Review* 12/1980, S. 38-42.
- KERNER, Leighton, The Bubble View. Arditti Quartet, String Quartet No. 5, BBC Symphony Orchestra, Adagio Tenebroso. In: *Village Voice* 05.12.1995, S. 56.
- KETOFF, Landa, *La musica' viva, anzi, mi sceglie ogni volta*. In: *La Repubblica* 26.02.1985.
- KIES, Christopher R., A Discussion of the Harmonic Organisation in the First Movement of Elliott Carter's *Sonata for Violoncello and Piano* in Light of Certain Developments in 19th and early 20th century music. Brandeis Univ. 1984.
- KILLIAN, Herbert, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Nathalie Bauer-Lechner*. Hamburg 1984.
- KINNEY, Michael, Perceptions of developmental influences as contributing factors to the motivation for musical creativity of eminent twentieth century living American composers. Ann Arbor, Syracuse Univ. 1990.
- KLAUS, Georg, *Wörterbuch der Kybernetik*. 2 Bde. Frankfurt/M. 1969.
- KLEIN, Howard, Music: All Contemporary. Pulitzer Prize Work of 1960 Performed as Festival Reaches Halfway Point. In: *The New York Times* [wahrscheinlich 12.08.1964].
- KLEINEN, Günter, Erster Teil des Artikels 'Wahrnehmung'. In: *MGGNeu* 1998, Bd. 9, Sp. 1837-1855.
- KNEER, Georg, Beobachten, Verstehen und Verständigung. Zur Reformulierung hermeneutischer Grundkonzepte in der Diskursanalyse und der Systemtheorie. In: *Beobachtung verstehen, Verstehen beobachten. Perspektiven einer konstruktivistischen Hermeneutik*. Tilman SUTTER (Hg.). Opladen 1997, S. 50-69.
- KOEGLER, Horst, Begegnungen mit Elliott Carter. In: *Melos* 26 (1959), S. 256 f.
- KONOLD, Wulf, Artikel 'Streichquartett'. In: *Das grosse Lexikon der Musik*, Marc HONEGGER/ Günther MASSENKEIL (Hg.). Freiburg 1987, Bd. 8., S. 29.
- KONOLD, Wulf, *Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert*. Wilhelmshaven 1980 (Taschenbücher zur MW 71).
- KRAMER, Jonathan D., *The Time of Music*. New York 1988.
- KRAMER, Lawrence, *Classical Music and postmodern knowledge*. Berkeley, California 1995.
- KRIPKE, Saul A., *Name und Notwendigkeit*. Frankfurt/M. 1993 [1972].
- KUCHENMEISTER, Mary Jeanne, Formal and Thematic Relationships in the First String Quartet of Elliott Carter. Univ. of Arizona 1967.
- KURTH, Ernst, *Musikpsychologie*, Berlin 1931.
- LABARBARA, Joan, [oh. Tit.]. In: *Musical America* 8/1978.
- LANG, Paul Henry, Juilliard String Quartet. In: *New York Herald Tribune* 26.03.1960.
- LARNER, Gerald, Virtuosity challenge. In: *The Guardian* 12.02.1991, S. 36.
- LEBRECHT, Norman, The composer must listen to himself, not to the public. In: *Classical Music* (London) (1983) 7/8.
- LEDERMAN, Minna, *The Life and Death of A Small Magazine*. New York 1983 (Institut of Studies in American Music Monographs 18).

- LEVIN, Mona, Tiden arbeider for meg! In: *Aftenposten* (Oslo) 09.10.1987.
- LINK, John F., Long-range Polyrhythms in Elliott Carter's Music. Diss. New York City University 1994.
- LINK, John, The Composition of Carter's 'Night Fantasies'. In: *Sonus. A Journ. of Invest. into Global Musical Possibilities* 14 (Spring 1994) 2, S. 67-89.
- LOWENS, Irving, Juilliard String Quartet Fine in Carter Quartet. In: *The Evening Star* (Washington D.C.) Fr, 19.04.1968.
- LUHMANN, Niklas, Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1995.
- LUHMANN, Niklas, Soziale Systeme. Frankfurt/M. 1991 [1984].
- LYONS, Louis M., Newspaper Story — One Hundred Years of the Boston Globe. Cambridge, Mass. 1971.
- LYOTARD, Jean-François, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?. In: *Wege aus der Moderne*. Wolfgang Welsch (Hg.). Weinheim 1988, S. 193-203.
- LYOTARD, Jean-François, Das postmoderne Wissen. Graz / Wien 1986 [Paris 1979].
- MASON, Colin, Keyboard Contrasts. In: *The Daily Telegraph* 19.04.1965.
- MAUSER, Siegfried, Artikel 'Hermeneutik'. In: *MGGNeu, Sachteil*, 1996, Bd. 4, Sp. 261-270.
- MAUSER, Siegfried, Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik. In: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf: Thesen und Diskussionen*. Gernot GRUBER (Hg.). Laaber 1994 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 1).
- MAYER, Martin, Elliott Carter: Out of the Desert and Into the Concert Hall. In: *The New York Times* 10.12.1978, S. 21; 36.
- McCarthyism. The Great American Red Scare. A Documentary History. Albert FRIED (Hg.). New York/ Oxford 1997.
- MEAD, Andrew W., Pitch Structure in Elliott Carter's String Quartet No. 3. In: *Perspectives of New Music*. 22 (1983/84) 1-2, S. 31-60.
- MECKNA, Robert Michael, The rise of the American composer-critic: Aaron Copland, Roger Sessions, Virgil Thomson, and Elliott Carter in the periodical 'Modern Music', 1924-1946. Santa Barbara, Univ. of California 1984.
- MELLERS, Wilfried, Die amerikanische Klaviersonate. In: [Plattentext zu:] *American Piano Sonatas vol. 1*. London: Virgin Classics (VC 7 91163-2) 1991, S. 12-20.
- MELLERS, Wilfried, Music in a New Found Land. New York 1965.
- MERKLING, Frank, Elliott Carter — composing "outside the fashion". In: *The New York Times* 14.08.1980.
- MESSING, Scott, Neo-Classicism: The Origins of the Term and its Use in the Schoenberg/Stravinsky Polemic in the 1920's. Diss. Univ. of Michigan. UMI 1986.
- MEYERSTEIN, E. H. W., [Rezension über *Piano Sonata*]. In: *Music Review* 10 (2/1949) 1, S. 45.
- Microsoft multimedia Stravinsky, the Rite of Spring. Redmond, Wash.: Microsoft, 1993.
- Microsoft multimedia Beethoven, the Ninth symphony. Redmond, Wash.: Microsoft, 1992
- MITCHELL, Donald, Rich vitability of complex concerto. In: *The Daily Telegraph* 27.04.1962.
- MOEVS, Robert, Record review. In: *The Musical Quarterly* 61 (1/1975) 1, S. 157-168.
- MONSAIGNEON, Bruno, Mademoiselle: Conversations with Nadia Boulanger. Boston 1988.
- MORGAN, Robert P., [Rezension über *Violin Concerto*]. In: *Notes* 50 (3/1994) 3, S. 1181-1183.
- MORGAN, Robert P., Elliott Carter's String Quartets. In: *Musical Newsletter* 4 (Summer 1974) 3, S. 3-11.
- MOSCH, Ulrich, Musikalische Komplexität. In: *Darmstädter Beiträge XX Mainz* 1994, S. 120-129.
- MUGGLER, Fritz, Das andere Amerika. Bemerkenswerte Aktivitäten des Musikforums Zug. In: *Neue Zürcher Zeitung* 17.03.1995.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt 1970 [Prag 1966].
- NANCARROW, Conlon, Selected Studies for Player Piano. Vol. 1-6. Peter GARLAND (Hg.). Berkeley 1977.
- NORTHCOTT, Bayan, Carter in Perspective. In: *The Musical Times* 119 (1978), S. 1039-1041.
- NORTHCOTT, Bayan, Elliott Carter — Continuity and Coherence. In: *Music and Musicians* 20 (1972) 12, S. 28-36.
- NORTHCOTT, Bayan, Elliott Carter at 80. In: *The Musical Times* 129 (1988) 1751 (12), S. 644-647.
- NORTHCOTT, Bayan, 'Elliott Carter'. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. III. Stanley SADIE (Hg.). London 1980, S. 831-836.
- NORTHCOTT, Bayan, Unquiet Americans. In: *Sunday Telegraph* 03.08.1980.
- ORENSTEIN, Arbie, Maurice Ravel — Leben und Werk. Stuttgart 1978 [New York 1968].
- PERLE, George, Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern. Berkeley, CA 1962.
- PERNOUD, Régine, Martin von Tours — Einer, der wußte was recht ist — Biographie. Freiburg/Br. 1997.
- PISCIOTTA, Louis Vincent, Texture in the choral works of selected contemporary American composers. Indiana Univ. 1967.
- PLUMPE, Gerhard, Kunst und juristischer Diskurs. Mit einer Vorbemerkung zum Diskursbegriff. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M. 1988, S. 330-248.
- POLKOW, Dennis, An American Original. In: *Chicago Sun Times* ??.02.1994, S. 5.
- PORTER, Andrew, 1993 — Composer of the Year. In: *Musical America Directory* 1993, S. 29-31.
- PORTER, Andrew, Marvelous Performers. In: *The New Yorker* 50 (11.11.1974), S. 199 f.; 203.
- PORTER, Andrew, Mutual Ordering. In: *The New Yorker* 48 (03.02.1973) 50, S. 82; 84-87.

- PORTER, Andrew, Preludes to Felicity. In: *The New Yorker* 13.06.1988.
- PORTER, Andrew, Riches in Little Room. In: *The New Yorker* ???.06.1984.
- POUSSEUR, Henri, Musik, Form und Praxis (Zur Aufhebung einiger Widersprüche). In: *Die Reihe* 6 (1960), S. 71-86.
- POZZI, Raffaele, Elliott Carter talking to Raffaele Pozzi. In: *Tempo* 167 (1988), S. 14-17.
- Practice and Performance. The Guide to the Arts at Harvard and Radcliffe 1995-96. OFFICE FOR THE ARTS AT HARVARD AND RADCLIFFE (Hg.). Cambridge (MA) 1995.
- PÜTZ, Werner, Studien zum Streichquartettschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern. Regensburg 1968 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 36).
- REIS, Claire, Elliott Cook Carter Jr. In: *Composers in America*. New York 1947, S. 60-62.
- RESTAGNO, Enzo, Elliott Carter: In Conversation with Enzo Restagno for Settembre Musica 1989. Katherine S. WOLFFHAL (Hg.). New York 1991 (Institut of Studies in American Music Monographs 32).
- RHEIN, John von, Modern American music's first-aid station turns 30. In: *Chicago Tribune* 17.01.1982.
- RHEIN, John von, Some new Sounds perk up ears in Chicago. In: *Chicago Tribune* Mo, 23.04.1979, S. 6 (section 2).
- RICHARDS, Ivor Armstrong, Philosophy of Rhetoric, New York 1936.
- RICOEUR, Paul, Die lebendige Metapher, München 1986.
- RIEMANN, Hugo, Große Kompositionslehre. 3 Bände. Berlin / Stuttgart 1902. 1. Buch: Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre).
- RIEMANN, Hugo, Vademecum der Phrasierung, Leipzig <sup>3</sup>[1912].
- ROCKWELL, John, All American Music: Composition in the Late Twentieth Century. New York 1983.
- ROHDE, Gerhard, Individualität in der Wüste: der amerikanische Elliott Carter ist einer der Säulenheiligen in der Konzertreihe 'Wien modern'. In: *Profil* 48 (1990), S. 110.
- ROSEN, Charles, One Easy Piece. In: *New York Review of Books* 20 (1973) 2, S. 25-29.
- ROSEN, Charles, Sonata forms. rev. Auflage. New York 1988.
- ROSEN, Charles, The Musical Languages of Elliott Carter. angebunden: Morgan CUNDIFF: A guide to Elliott Carter research materials at the Library of Congress Music division. Washington, D.C. 1984.
- ROSEN, Charles, The Musical Languages of Elliott Carter. Washington D.C. 1984.
- ROSEN, Charles, Un morceau facile: le 'Double Concerto' d'Elliott Carter. In: *Critique* 36 (1981), S. 498-505.
- ROSENFELD, Paul, The Newest American Composers. In: *Modern Music* (1938) 3/4, S. 153-159.
- ROSSITER, Frank R., Charles Ives and His America. New York 1975.
- ROSTAND, Claude, Made in U.S.A. In: *Le Figaro Littéraire* 16.02.1967, S. 17.
- ROTHÄRMEL, Marion, Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann. Diss.phil. Köln 1963. (Kölner Beiträge zur Musikforschung 25).
- ROTHSTEIN, Edward, In Carter's Music, Look For the Plot. In: *The New York Times* So, 27.10.1991, S. 25.
- ROTHSTEIN, Edward, MacDowell Medal to Elliott Carter. In: *The New York Times* 22.08.1983.
- RUMMENHÖLLER, Peter, Artikel 'Harmonielehre'. In: MGGNeu, Sachteil, 1996. Bd. 4, Spalte 132-153.
- RUSSELL, Bertrand, Über die Erfahrung der Zeit. In: *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*. Walter Ch. ZIMMERLI / Mike SANDBOTHE (Hg.). Darmstadt 1993, S. 87-105 [zuerst in: *The Monist* 25 (1915), S. 212-233].
- RUWET, Nicolas, Von den Widersprüchen der seriellen Sprache. In: *Die Reihe* 6 (1969), S. 59-70.
- SAAL, Hubert, Piano vs Orchestra. In: *Newsweek* 69 (16.01.1967) 3, S. 94.
- SACHS, Curt, Rhythm and Tempo: A Study in Music History. New York 1953.
- SALZMAN, Eric, Unity in Variety. Elliott Carter Talks About His Aims In Writing Another String Quartet. In: *The New York Times* So, 20.03.1960.
- SAMSON, Benvenuto, Urheberrecht. München 1973.
- SCHAUFLENER, Wolfgang, Die Fähnisse der Moderne: Zwischen Zwang und Beglückung. In: *Der Standard* (Österreich) 10.11.1990.
- SCHENKER, Heinrich, Neue musikalische Theorien und Phantasien. 3 Bde. Stuttgart/ Wien/ Berlin 1906-1935.
- SCHIBLI, Siegfried, Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes. München/ Zürich 1983.
- SCHIFF, David, [Rezension über David I. H. Harvey, *The Later Music of Elliott Carter: A Study in Music Theory and Analysis*. New York 1989]. In: *Notes* 47 (3/1991) 3, S. 767-769.
- SCHIFF, David, [Rezension über *Oboe Concerto*]. In: *Notes* (1992), S. 1094.
- SCHIFF, David, Musical time in Elliott Carter's 'Night fantasies'. In: *Elliott Carter Festival, Spring 1983*. Arnold Schönberg Institute [Los Angeles, CA] 1983.
- SCHIFF, David, *The Music of Elliott Carter*. London / New York 1985 [1983].
- SCHIFF, David, *The Music of Elliott Carter*. New York 1998.
- SCHMIDT, Dörte, Das bemerkenswerte Interesse an Alois Hába. Anmerkung zu Elliott Carters 'Harmony Book'. In: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*. 6 (März 1993), S. 38-42.

- SCHMIDT, Dörte, 'The practical problems of the composer'. Der schwierige Weg von Auftrag zur Uraufführung von Elliott [sic] Carters zweitem Streichquartett. In: *Die Musikforschung* 48 (1995) 4, S. 400-403.
- SCHOENBERG, Harold C, [Titel unbekannt]. In: *New York Sunday Times* 22. und 29.09.1968.
- SCHOENBERG, Harold C., Carter's Tomorrow Concerto. In: *The New York Times* 07.01.1967.
- SCHOENBERG, Harold C., Pollikoff's Series. Music in Our Time Begins at Y.M.C.A. In: *The New York Times* 25.01.1962.
- SCHÖNBERG, Arnold, Harmonielehre. Wien 1911.
- SCHÖNBERG, Arnold, Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen. In: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Gesammelte Schriften Bd. 1.* Ivan VOITECH (Hg.). Frankfurt/M. 1976.
- SCHRECKER, Ellen W., No Ivory Tower. McCarthyism and the Universities. New York 1986.
- SCHULZE, Gerhard, Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt/New York 1993.
- SCHWEITZER, Eugene William, Generation in String Quartets of Carter, Sessions, Kirchner, and Schuller. A Concept of Forward Thrust and Its Relationship to Structure In Aurally Complex Styles. Univ. of Rochester 1966.
- SCHWINDT-GROSS, Nicole, Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns. Laaber 1989 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 15).
- SEAY, Albert, [Rezension über *Eight pieces for Timpani*]. In: *Notes* 26 (3/1970) 3, S. 623.
- SEIDEL, Wilhelm, Artikel 'Metrum'. In: *Das große Lexikon der Musik.* 8 Bde. Marc Honegger/ Günther Massenkeil (Hg.). Freiburg/Wien 1987. Bd. 5, S. 300 f.
- SHAWE-TAYLOR, Desmond, A New Voice. In: *New Statesman and Nation* (London). 50 (26.11.1955) 1290.
- SHAWE-TAYLOR, Desmond, Flux and Turmoil [Musical Events]. *The New Yorker* 49 (18.02.1974) 52, S. 104-106.
- SHELTON, Isabell, White House Dinner Glittering Event. Casals Given Ovation at Party for Puerto Rican Governor. In: *The Evening Star* (Washington D.C.) Di, 14.11.1961, S. B-6.
- SHREFFLER, Anne, Elliott Carter and his America. In: *Sonus* 14 (Spring 1994) 2, S. 38-66.
- SHULMAN, Alan, Music Mailbag. Dead As Sex? To the editor. In: *New York Sunday Times* 20.10.1968.
- SIMMS, Bryan R., Music of the Twentieth Century. Style and Structure. New York 1986.
- SMALL, Christopher, Lost in Music: Culture, Style, and the Musical Event. London 1987.
- SMALL, Christopher, Musicking. The Meanings of Performing and Listening. Hanover, New Hampshire 1998.
- SMALL, Rosemary, Elliott Carter's 'Eight pieces for timpani': description and interpretation analysis. Ann Arbor / Univ. of Hartford 1967.
- STEINBERG, Michael, Carter's Concerto In Dramatic Debut. In: *The Boston Globe* Sa, 07.01.1967.
- STEINBERG, Michael, Elliott Carter: an American Original at Seventy. In: *Keynote. A Magazine of the Musical Arts* 2 (12/1978) 10, S. 8-14.
- STEINBERG, Michael, Elliott Carters 2. Streichquartett. In: *Melos* 28 (1961), S. 35 ff.
- STEINBERG, Michael, Elliott Carter's 2nd String Quartet. In: *The Score* 27 (1960) 7, S. 22-26.
- STEINBERG, Michael, Thoughts of a Composer Before His concerto Here. In: *The Boston Globe* [zw. 02. und 05.]01.1967.
- STEPHAN, Rudolf, Form und Formlosigkeit in der Neuen Musik. In: *Form in der Neuen Musik.* Ekkehard JOST (Hg.) Mainz 1992, S. 53-62.
- STEVENS, Wallace, The Collected Poems of Wallace Stevens. London <sup>3</sup>1966.
- STEWART, Robert, Serial Aspects of Elliott Carter's *Variations for Orchestra*. In: *Music Review* 34 (1973), S. 62-65.
- STONE, Kurt, Current Chronicle: New York. In: *The Musical Quarterly* 55 (10/1969) 4, S. 559-572.
- STONE, Kurt, Problems and Methods of Notation. In: *Perspectives of New Music* 1 (1963) 2, S. 9-31.
- STONE, Kurt, Treat Worth the Travail. In: *Time* 89 (13.01.1967) 2, S. 44.
- STRAVINSKIJ, Igor / Robert KRAFT, Conversations with Stravinsky. New York 1959. In: *DIES., Dialogues and a Diary.* New York 1963.
- STRAVINSKIJ, Igor, Musikalische Poetik. Sechs Vorlesungen und ein Epilog. Harvard University 1939/40. Übers. v. Heinrich Strobel. In: *DERS., Schriften und Gespräche I.* Darmstadt 1983.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, Deutung der Gegenwart. In: *AfMW* 16 (1959). 246-254.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, Von Mahlers Zehnter bis Dave Brubeck. Konzerte in Berlin. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (04.10.1964).
- SZERSNOVICZ, Patrick, Le temps restitué. In: *Le monde de la musique. Télérama* 117 (1988) 12, S. 90-95.
- TANNENBAUM, Mya, I fiati sulla lavagna. In: *Corriere della Sera* (23.11.1990).
- TAUBMAN, Howard, Quartet with Art and Style. With Completion of New Work in the Form, Elliott Carter Has Proved Himself to Be a Major Creative Figure. In: *The New York Times* 03.03.1960.
- TAWA, Nicholas E., A most wondrous babble: American art composers, their music and the American scene, 1950-1985. New York 1987.
- Terminorum Musicae Indes Septem Linguis Redactus. Budapest / Kassel 1978.
- The Fromm Music Foundation at Harvard University. FROMM MUSIC FOUNDATION (Hg.). Cambridge, MA [1995].

- The Orchestral Composer's Point of View: Essays on Twentieth-Century Music by Those Who Wrote it. Robert Stephan HINES (Hg.). Norman, Oklahoma 1970.
- TINCTORIS, Johannes, Theoretical Works. Albert Seay. Vol. IIa: *Proportionale musices*. Stuttgart 1978 (*Corpus scriptorum de musica* 22).
- TINGLEY, George Peter, Metric Modulation and Elliott Carter's *First String Quartet*. In: *Indiana Theory Review* 4 (1980/1981) 3, S. 3-11.
- TOMMASINI, Anthony, Virgil Thomson: Composer on the Aisle. New York 1997.
- TOOP, Richard, Four Facets of the ›New Complexity‹. In: *Contact* (1988) 32, S. 4-50.
- TOOP, Richard, Mehr Überzeugung als Theorie — Über Komplexität in der neuen Musik. In: *MusikTexte* (1990) 35, S. 6-12.
- TREITLER, Leo, To the Editor: Harpo Forgotten? In: *The Boston Globe* 18.01.1967.
- UNITED PRESS, Moscow Says 32 Artists in U. S. Join in Soviet Fight on Our Policy. In: *The New York Times* 3.5.1948, S. 1 u. 5.
- VERMEULEN, Ernst, Carter en Ligeti: meesterwerken. Asko Ensemble uitstekend op dreef Holland Festival. In: *Amsterdam* 23.06.1987.
- VLAD, Roman, Elliott Carter. In: *La Rassegna musicale* 24 (10-12/1954) 4, S. 369-371.
- VOGT, Hans, Neue Musik seit 1945. Stuttgart 1972.
- WAGER, Willis, A Musician's Guide to Copyright and Publishing. Brighton, Mass. 1975.
- WALLACE, Dean, Juilliard Quartet in Top Form. In: *San Francisco Chronicle* ?? 1962.
- WATERS, Keith (University of Colorado/Boulder), Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock. Paper, gehalten am 5.11.1995 anlässlich der 18. Jahrestagung der Society of Music Theory, New York, Grand Hyatt Hotel, 1995.
- WEBER, William A., Carter's Second Quartet [Rubrik: The Concertgoer]. In: *The Harvard Crimson* 13.03.1961, S. 2.
- WEISENBACHER, Uwe, Rekonstruktion und Dekonstruktion. In: *Beobachtung verstehen, Verstehen beobachten. Perspektiven einer konstruktivistischen Hermeneutik*. Tilman SUTTER (Hg.). Opladen 1997, S. 32-49.
- WELLS, Henry W., Introduction to Wallace Stevens. Bloomington 1964.
- WENNERSTROM, Mary Hannah, Parametric analysis of contemporary musical form [Music Theory]. Indiana Univ. 1967.
- WHITE, Hayden, Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses. Stuttgart 1991 [zuerst 1986].
- WHITE, John R., (über Symphony No. 1). In: *Music Library Association Notes* 22 (Fall 1965) 1, S. 820-821.
- WHITTALL, Arnold, [Rezension über *In Sleep, In Thunder*]. In: *Music and Letters* 68 (1987), S. 102 f.
- WHITTALL, Arnold, Artikel 'Neoclassical'. In: *New Grove Dictionary for Music and Musicians*. Stanley SADIE (Hg.). Bd. 13, S. 104 f.
- WHITTALL, Arnold, *Music Since the First World War*. London 1977.
- WOLF, Philip, Artikel 'Kontingenz'. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Ansgar NÜNNING (Hg.). Stuttgart / Weimar 1998, S. 283.
- WOLFF, Christian Freiherr von, Vernünfftige Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben des Menschen. [1721]. [oh.O.] 1971.
- WOLSELEY, Roland E., *Understandig Magazines*. Ames, Iowa 1965.
- WOODARD, Josef, A Life of Music Esoterica. In: *Los Angeles Times* 24.01.1994.
- WURM, Wolfgang, Evolutionäre Kulturwissenschaft. Die Bewältigung gefährlicher Wahrheiten oder über den Zusammenhang von Psyche, Kultur und Erkenntnis. Stuttgart 1991.
- YATES, Peter, Chamber Music and the Spontaneous. In: *Arts and Architecture* 76 (8/1959) 8, S. 4-5; 8-10.
- YOUNGREN, William H., Atonal Clarity. In: *The Atlantic Monthly* 12/1983, S. 101 ff.
- ZEHENTREITER, Ferdinand, Zwischen zwei Musikwelten — Elliott Carter wurde 80. In: *Neue Musikzeitung* 38 (1989) 3, S. 50.
- ZEIGLER, Joseph Wesley, *Arts in Crisis: The National Endowment for the Arts versus America*. Chicago 1994.
- ZUCKERKANDL, Victor, *Sound and Symbol. Music and the External World*. New York 1956.

## 2. Schallaufnahmen, Filme, Internetadressen

- BENSON, Alan, Elliott Carter: Ein Portrait von Alan Benson. LWT Colour Prod./ LWT RM Arts / HR 1986.  
*Double Concerto for Harpsichord and Piano With Two Chamber Orchestras*, Paul Jacobs (Cemb), Charles Rosen (Pf), the English Chamber Orchestra, Frederic Prausnitz (Ltg.). In: Music of Our Time. Elliott Carter. Columbia (MS 7191) 1968.
- EISENSTEIN, Sergej, Panzerkreuzer Potemkin, UDSSR 1925.
- EISLER, Benita, [Interview mit Elliott Carter] [wahrscheinlich 1974]. In: SEC.  
<http://www.library.yale.edu/testimonies/>  
<http://www.pulitzer.org/year/1996/music/> (zuletzt eingesehen am 23.02.1999).  
<http://www.vhf.org/>
- Night Fantasies*, Charles Rosen (Pf). In: EtCetera (ETC 1008) 1983.
- SCHOLL, Sharon L., String Quartet Performance as Ritual. (9 Seiten) [http://darkwing.uoregon.edu/~heroux/2\\_ritual.htm](http://darkwing.uoregon.edu/~heroux/2_ritual.htm) (zuletzt eingesehen 24.06.1996; nicht mehr existent, Text im Anhang).
- The Best Of Art Tatum. Norman GRANZ (Prod.). Berkeley, CA: Pablo Rec. 1983 / 1987.
- Thomas Demenga: Johann Sebastian Bach – Elliott Carter. ECM New Series (ECM 1391) 1990.
- WESTPHAL, Nikolaus, [Interview mit Elliott Carter anlässlich der] Römerbadtage. Baden-Baden 1988. In: SEC.

## 3. Skizzen und Briefe aus der Sammlung 'Elliott Carter' der Paul Sacher Stiftung

Die Sammlung 'Elliott Carter' gehört zu den umfangreichsten Sammlungen der Paul Sacher Stiftung; ständig kommen außerdem neue Stapel von Unterlagen hinzu. Zum Zeitpunkt meiner Recherchen (1994/1995) war die Sammlung erst teilweise verfilmt bzw. in Skizzenkonvolute geordnet. Die 'Unterlagen aus den neunziger Jahren', wie sie hier genannt werden, gehörten zu einer der damals zuletzt eingetroffenen Sendungen von Elliott Carter.

- Brief vom 29.10.1987 von Ann Santen an Andreas Lüthi (Swiss Radio Int.). In: Korrespondenz 'Elliott Carter'
- Brief vom 21.07.1988 von CBS Masterworks [wahrscheinlich gez. Joseph Dash] an Allen Edwards. In: Korrespondenz 'Elliott Carter'.
- Brief vom 17.10.1991 von Mr. Hymans vom Getty Center an Elliott Carter. In: Korrespondenz 'Elliott Carter'.
- Brief vom 01.02.1994 von Elliott Carter an Prof. Michael Rose. In: Korrespondenz 'Elliott Carter'.
- Dokumente zur *Piano Sonata*.
- Konvolut "Harmony Book".
- Konvolut "Harmony Book, verworfene Seiten".
- Konzertplan "Schedule as at December 1990, Elliott Carter Festival", 3 Seiten gefaxtes Typoskript vom South Bank Centre, datiert 6.12.1990. In: [Unterlagen aus den neunziger Jahren].
- Korrespondenz 'Elliott Carter/ Jonathan Bernard'.
- Korrespondenz 'Elliott Carter/ Paul Fromm'.
- Korrespondenz 'Elliott Carter/ William Glock'.
- Korrespondenz 'Elliott Carter/ Ursula und Heinz Holliger'
- Korrespondenz 'Elliott Carter/ Conlon Nancarrow'.
- Korrespondenz 'Elliott Carter/ Earl Price'
- Korrespondenz 'Elliott Carter/ Harry Santen'.
- Pressemappe 'Acanthes'. In: [Unterlagen aus den neunziger Jahren].
- Skizzen zu *Enchanted Preludes*.
- Skizzen zu *Enchanted Preludes*, Film 232.
- Skizzen zu *Penthode*, Konvolut "harmonische Skizzen [139 S.]".
- Skizzen zu *Penthode*, Konvolut "[141 S.]".
- Skizzen zu *Penthode*, Konvolut "[182 S.]".
- Skizzen zur *Piano Sonata*.
- Skizzen zur *Piano Sonata*, Konvolut "[36 S.]".
- Skizzen zu *String Quartet No. 4*, Konvolut "Skizzen [90 S.]".
- Skizzen zu *String Quartet No. 4*, Konvolut "[408 S.]".
- Verlagsabrechnungen. In: [Unterlagen aus den neunziger Jahren].

## V. Verzeichnis von Kompositionen Elliott Carters

Aufgenommen wurden bis 1999 uraufgeführte Werke, für Vollständigkeit wird aber keine Garantie übernommen. Kompositionen, deren Noten für diese Arbeit vorlagen, werden mit \* gekennzeichnet.

Für das Verzeichnis wurde folgende Literatur verwendet:

Elliott Carter. *Sketches and Scores in Manuscript*. The New York Public Library, Richard JACKSON (Hg.) New York 1973, S. 28-40.

David SCHIFF, *The Music of Elliott Carter*. London/ New York 1983, S. 328-334.

David SCHIFF, *The Music of Elliott Carter*. New York 1998.

Verlagsinformation 'Elliott Carter'. New York: BMI 1988.

Claire REIS, *Composers in America*. [o. O.] 1947.

William T. DOERING, *Elliott Carter: A Bio-Bibliographie*. London 1993 (Bio-Bibliographies in Music 51).

### **Unvollständige und zurückgezogene Arbeiten:**

*Much Ado About Nothing*. Bühnenmusik zu einem Stück von Shakespeare (1937)  
- Frauenchor, 2 Vl, 2 Vc -

*The Ball Room Guide*. Ballettsuite (1937)  
Widmung: für Lincoln Kirstein  
teilw. in *Prelude, Fanfare and Polka* (1938) verwendet

*Madrigal Book*. 12 madrigals for 3-8 voices (1937)  
[darunter: *To Music*]

*The Bridge*. (Text: Hart Crane) Oratorium (1937)

*Concerto for English Horn and Orchestra* (1937)

Bühnenmusik zu Shakespeare, *The Merchant of Venice* (1938)

Auftrag: Mercury Theatre

UA: *The Merchant of Venice* (William Shakespeare), Orson Welles, Mercury Theatre, Columbia Records [MC 6-1, LP, 78, mono], 1938

*The Difference* (Text: Mark van Doren) (1944)

- Sopr, Bar, Pf -

Unveröff.

*Tom and Lily*. Comic Opera in one act (1934)

- 4 Solostimmen, gem. Chor, Kamm.orch. -

*Symphony* (1937)

*Piano Sonata* (späte 1920er Jahre)

*String Quartet* (1928?)

*Sonata for Flute* (1934)

- Fl, Pf -

(14')

Unveröff. Manuskript (lt.Reis)

*String Quartet* (1935)

(25') (lt.Reis)

*String Quartet* (1937)

(16') (lt.Reis)

*Pocahontas*. Ballettsuite (Libretto: Lincoln Kirstein) (1936)

- Pf solo -

(36')

Unveröff.

UA: Keene, New Hampshire, Keene State College: 17. Aug. 1936 (Choreogr.: Lew Christensen)

weitere Joyce-Vertonungen

verloren

### **Chronologische Werkliste**

*My Love Is In A Light Attire* (Text: James Joyce) (1928)

- Stimme, Pf -

Unveröff.

- Bühnenmusik zu Sophokles, *Philoctetes* (1931)  
 - Bar, Männerchor, Ob, Perc -  
 Unveröff.  
 UA: Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ.: 15.3.1933 (Harvard Classical Club, Ltg.: Milman Parry)
- Bühnenmusik zu Plautus, *Mostellaria* (1936)  
 - Bar, Männerchor, Kamm.orch. -  
 Unveröff.  
 UA: Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ.: 15. April 1936 (Harvard Classical Club)
- Tarantella* (Text: Ovid) (1936) [Arr. aus der Bühnenmusik für Plautus: *Mostellaria*]  
 - Männerchor (TTBB), Orch -  
 (6') [lt. Reis]  
 UA: Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ.: 17. Mai 1937 (Harvard Glee Club, Boston "Pops" Orch., Ltg.: G. Wallace Woodworth)
- \* *Tarantella* (Text: Ovid) (1936) [Arr. aus der Bühnenmusik für Plautus: *Mostellaria*]  
 - Pf vierh., Männerchor -  
 New York: Schirmer/ AMP 1971  
 UA: Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ.: 29. April 1937 (Harvard Glee Club, Ltg.: G. Wallace Woodworth)
- Harvest Home* (Text: Robert Herrick) (1937)  
 - gem. Chor a capp. -  
 (5')  
 Unveröff.  
 UA: New York: Frühj. 1938 (Lehman Engel Madrigal Singers)
- Let's Be Gay* (Text: John Gay, 'Beggar's Opera') (1937)  
 - Frauenchor, 2 Pf -  
 (4')  
 Unveröff.  
 Auftrag: Nicolas Nabokov  
 UA: Aurora, New York State, Wells College: Frühj. 1938 (Wells College Glee Club, Ltg.: Nicolas Nabokov)
- \* *To Music* (Text: Robert Herrick) (1937) [ursprüngl. Teil des *Madrigal Book*]  
 - gem. Chor a capp. (SSAATTBB) -  
 (7')  
 New York: Peer 1955  
 UA: New York: Frühj. 1938 (Lehman Engel Madrigal Singers, Ltg.: Lehman Engel)  
 Preise: Choral Contest by WPA Federal Music Projection with Carl Fisher, Inc., Columbia Broadcast. Comb. + Columbia Phonogr. Rec. Comb., 1938
- \* *Heart Not So Heavy as Mine* (Text: Emily Dickinson) (1938)  
 - Chor a capp. (SATB) -  
 (6')  
 Widmung: Lazare Saminsky  
 New York: AMP 1939  
 Auftrag: The Temple Emanu-El  
 UA: New York, Temple Emanu-El, 31. März 1939 (Temple Emanu-El Choir, Ltg.: Lazare Saminsky)
- Prelude, Fanfare and Polka* (1944, lt. Reis) [*Polka* ist entnommen: *Ball Room Guide*]  
 - kl. (Rundf.) Orch -  
 (6')  
 BMI/ American Composers' Alliance 1944  
 UA: ?  
 Preise: BMI publication prize 1945 (gesponsort von der American Composers' Alliance und BMI)
- Musical Studies* (1938) [die ersten drei Stücke rev. als *Canonic Suite* ]  
 - Instr. ad lib. -  
 Widmung: für Nadia Boulanger (?)  
 Unveröff.
- \* *Tell Me, Where Is Fancy Bred?* (1938)  
 - Alt, Git -  
 (3')  
 New York: AMP 1972  
 Auftrag: Mercury Theatre  
 UA: *The Merchant of Venice* (William Shakespeare), Orson Welles, Mercury Theatre, Columbia Records [MC 6-1, LP, 78, mono], 1938
- [lt. Druck v. 1981] *Suite for Quartet of Alto Saxophones* (1939), 1: *Fanfare*, 2: *Nocturne*, 3: *Tarantella* [besteht aus drei Stücken aus *Musical Studies*]  
 - 4 Alt-Sax -  
 New York: Broadcast Music Inc. 1939, 1945  
 UA: ?  
 Preise: BMI publication prize, 1945



- Pocahontas*. Ballett Legende in einem Akt (Libretto: Lincoln Kirstein) (1936, rev. 1939)  
 - Orch -  
 New York: AMP o.J.  
 Auftrag: Lincoln Kirstein für The Ballet Caravan  
 UA: New York, Martin Beck Theatre, 24. Mai 1939 (The Ballet Caravan, Ltg.: Fritz Kitzinger, Choreogr.: Lew Christensen, Szene/Kostüme: Karl Free)
- Pavane* aus *Pocahontas* (1939)  
 - Pf solo -  
 Montevideo 1941  
 UA: ?  
 Qu: Korr. Jonathan Bernard-EC
- Pocahontas*. Orchestral Suite from the Ballet (1939)  
 - Orch -  
 (20')  
 Widmung: Lincoln Kirstein  
 Scarsdale, New York State: E. Kalmus 1941, 1969  
 Auftrag: Ballet Caravan  
 UA: New York City 1939 (Ballet Caravan, Ltg.: Fritz Kitzinger, Choreogr.: Lew Christiansen)  
 Preise: Juilliard Publication Award, 1941
- \* *Pastoral* (1940)  
 - Va (Engl Hn/ Kl), Pf -  
 (12')  
 New Music 1940/ Bryn Mawr, Pa: Th. Presser 1945  
 UA: Version f. Va: New York, League of Composers Concert: 1942 (Ralph Hersh, Elliott Carter)
- \* *The Defense of Corinth* (Text: François Rabelais in einer Übersetzung von Urquhart Motteux, aus dem Prolog zum 3. Buch von 'Gargantua und Pantagruel') für Sprecher, Männerchor (TTBB) und Klavier vierhändig (1941)  
 (17')  
 Bryn Mawr, Pa: Th. Presser/ Mercury 1950, 1982; Merion  
 UA: Cambridge, Massachusetts, Harvard University, Sanders Theatre, 12. März 1942 (Harvard Glee Club, Ltg.: G. Wallace Woodworth)
- Symphony No. 1* (1942, rev. 1954)  
 (25')  
 Widmung: Helen Carter  
 New York: AMP 1961  
 UA: Rochester, New York, Eastman Theatre, Kilbaum Hall, 27. April 1944 (Eastman Rochester SO, Ltg.: Howard Hanson)
- \* *Three Poems of Robert Frost* für Gesang und Klavier (1942, arr. 1975), 1: *Dust of Snow*, 2: *The Rose Family*, 3: *The Line-Gang*  
 (6')  
 New York: AMP/BMI 1947, 1975
- \* *Three Poems of Robert Frost* für Gesang und Orchester (Fl, Ob, 2 Kl, Fg, Git, Pf, 2 Vl, Va, Vc, Kb) (1943, rev. 1975?), 1: *Dust of Snow* (1,5'), 2: *The Rose Family* (1,5'), 3: *The Line-Gang* (3')  
 (6')  
 New York: AMP/BMI 1975
- \* *Voyage* (Text: Hart Crane) (1945)  
 (8')  
 - mittlere Stimme, Pf -  
 Widmung: To Hope and John Kirkpatrick  
 New York: AMP 1973  
 UA: New York, The Museum of Modern Art, League of Composers, 16. März 1947 (Helen Boatwright, Helmut Baerwald)
- \* *Warble for Lilac Time* (Text: Walt Whitman) (1943)  
 - Voice, Pf [lt. Druck] — - Sopr., kl. Orch. [lt. Reis]  
 New York: Peer 1956  
 UA: mit Orch.: Saratoga Springs, New York, Performing Arts Center, 14. Sept. 1946 (Helen Boatwright, Yaddo Orchestra, Ltg.: Frederick Fennell); mit Pf: New York, Museum of Modern Art, 16. März 1947 (Helen Boatwright, Helmut Baerwald)
- Elegy for Viola (or Cello) and Piano* (1943, rev. 1961) [vorher *Adagio for Cello and Piano* (1943)]  
 New York: Peer 1962  
 UA: ?
- Pastoral* (1940)  
 - Engl Hn (Va/ Kl), Pf -  
 in: New Music 18/3 (Apr. 1945)  
 UA: Version f. Engl Hn: New York, ISCM Forum Group, 12. Nov. 1944 (Josef Marx, Elliott Carter)

- \* *Holiday Overture* (1944)  
(10')  
New York: Arrow 1946  
Preise: 1. Preis im Independent Music Publishers Contest, 1945  
UA: Frankfurt/ M., 1946 (Frankfurt SO, Ltg.: Hans Blümer)
- \* *The Harmony of Morning* (Text: Mark van Doren) (1944)  
(9')  
- Frauenstimmen (SSAA), kl. Orch -  
New York: AMP 1955, 1986  
Auftrag: Temple Emanu-El zum 100. Geburtstag  
UA: New York, Temple Emanu-El, 25. Feb. 1945 (Temple Emanu-El Choir, Ltg.: Lazare Saminsky)
- \* *Musicians Wrestle Everywhere* (Text: Emily Dickinson) (1945)  
(4')  
- gem. Chor a capp (SSATB). oder mit Str.begl. -  
Bryn Mawr, Pa: Th. Presser 1948/ Music Press/ Mercury/ Merion  
UA: Rundf. (WNBC): 20. Dez. 1945; Konz.: New York, New York Times Hall, 12. Feb. 1946 (Randolph Singers, Ltg.: David Randolph)
- Elegy for String Quartet* (1946) [Arr. der *Elegy for Viola and Piano* (1943)]  
New York: Peer 1958  
UA: Eliot, Maine, 21. Aug. 1946 (Lanier String Quartet)
- Piano Sonata* (1946, rev. 1982)  
Bryn Mawr, Pa: Th. Presser 1948/ Mercury/ Merion  
Auftrag: "written on a Guggenheim fellowship" ['Elite Composer'. Time 28.5.1956]  
UA: Rundf., New York, Frick Art Museum: 16. Feb. 1947 (Webster Aitken); Konz., New York Times Hall: 5. März 1947 (James Sykes)
- Emblems* (Text: Allen Tate) (1947)  
(16')  
- Männerchor (TTBB), Pf solo -  
Widmung: G. Wallace Woodworth und Harvard Glee Club  
Bryn Mawr, Pa: Th. Presser 1949/ Music Press/ Merion  
Auftrag: Harvard Glee Club  
UA: Teil 1: New York, New Times Hall, 3. April 1951 (Harvard Glee Club, Ltg.: G. Wallace Woodworth); Ges.: 1952 (Colgate College Singers, Summer European Tour)
- Suite from the Ballett The Minotaur* (13.3.1947)  
(25')  
Widmung: L. Kirstein  
Auftrag: Ballet Society  
New York: AMP 1956
- \* *The Minotaur*. Ballett in einem Akt und zwei Szenen. Libretto: George Balanchine (1946 lt. Reis)  
(33') (23'?)  
New York: AMP o.J.  
Auftrag: Ballet Society  
UA: Central High School of Needle Trades, 26. März 1947 (Ballet Society, Ltg.: Leon Barzin, Choreogr.: John Taras, Szene/Kostüme: Joan Junyer)
- \* *Sonata for Violoncello and Piano* (1948)  
(20')  
New York: AMP 1951, 1953  
Auftrag: Bernard Greenhouse  
UA: New York, New York Times Hall, 27. Feb. 1950 (Bernhard Greenhouse, Anthony Makas)
- \* *Woodwind Quintet* (1948)  
(8')  
- Fl, Ob, Kl, Hn, Fg -  
Widmung: für Mmselle Nadia Boulanger  
New York: AMP 1952, 1955/ American Composers Alliance  
UA: Rundf., New York: 27. Feb. 1949; Konz.: New York, New York Times Hall, 27. Feb. 1949
- \* *Eight Etudes and a Fantasy* (1949/1950)  
(23')  
- Fl, Ob, Kl, Fg -  
Besonderes: Written as studies/ or his orchestration students at Columbia Univ.  
New York: AMP 1949/ American Composers Alliance  
UA: New York, Museum of Modern Art, 28. Okt. 1952 (Mitglieder des New York Woodwind Quintet)
- Recitative, Improvisation* (1950)  
(3')  
- 4 Timp -  
New York: AMP 1960  
UA: Junior Council of the Museum of Modern Art, 6. Mai 1952 (Al Howard)

- \* *String Quartet* (No. 1) (1951) [zuerst genannt: Chronometros]  
 - 2 Vl, Va, Vc -  
 (45')  
 Widmung: Walden Quartet  
 Auftrag: Written on a Guggenheim Fellowship and a grant from the National Institut of Arts and Letters  
 New York: AMP 1955, 1956  
 Preise: 1. Preis im Concour International de Composition pour Quatuor à Cordes, Liège, Belgien, 1953  
 UA: New York, Theresa L. Kaufman Auditorium, McMillan Theatre Columbia Univ., 26. Feb. 1953
- [*Six Pieces for Kettle Drums and Orchestra*] [auch als: *Suite for Timpani*]: 1: *Saëta*, 2: *Moto perpetuo*, 3: *Recitative*, 4: *Improvisation*, 5: *\*Canaries*, 6: *March* (1950)  
 - Timp, Orch -  
 Besonderes: Written as compositional studies  
 unveröff.  
 UA: Junior Council of the Museum of Modern Art, 6. Mai 1952
- \* *Elegy for String Orchestra* (1952) [Arr. der *Elegy for Viola and Piano* (1943)]  
 (5')  
 New York: Peer 1957  
 UA: New York, Cooper Union, 1. März 1953 (Ltg.: David Broekman)
- \* *Sonata for Flute, Oboe, Cello, and Harpsichord* (1952)  
 (18')  
 New York: AMP 1960, 1962  
 Widmung: Sylvia Marlowe  
 Auftrag: Harpsichord Quartet  
 Preise: Walter W. Naumburg Musical Foundation Award, 1956  
 UA: New York, Carnegie Recital Hall, 19. Nov. 1953
- Warble for Lilac Time* (Text: Walt Whitman) (1943, rev. 1954)  
 - Sopr (Ten), Pf oder Sopr, kl. Orch -  
 New York: Peer 1956  
 UA: mit Orch.: Saratoga Springs, New York, Performing Arts Center, 14. Sept. 1946 (Helen Boatwright, Yaddo Orchestra, Ltg.: Frederick Fennell); mit Pf: New York, Museum of Modern Art, 16. März 1947 (Helen Boatwright, Helmut Baerwald)
- Symphony No. 1* (1942, rev. 1954)  
 (25')  
 Widmung: Helen Carter  
 New York: AMP 1961  
 UA: Rochester, New York, Eastman Theatre, Kilbaum Hall, 27. April 1944 (Eastman Rochester SO, Ltg.: Howard Hanson)
- \* *Variations for Orchestra* (1955)  
 (24')  
 New York: AMP 1957, corr. ed. 1966  
 Auftrag: Louisville Orchestra mit Unterstützung der Rockefeller Foundation  
 UA: Louisville, Kentucky, 21. April 1956 (Louisville Orchestra, Ltg.: Robert Whitney)
- \* *Canonic Suite for Four Clarinets in B-Flat* (1955-56) [rev. Version der *Canonic Suite for Quartet of Alto Saxophones* (1939)]  
 New York: AMP 1957, 1969
- \* *String Quartet No. 2* (1959)  
 (22')  
 New York: AMP 1961, corr. ed. 1962, 3. corr. ed. 1981  
 Auftrag: Stanley String Quartet [aber zurückgegeben, weil Stück zu schwierig war]  
 Preise: Pulitzer Prize für Musik, 1960; New York Music Critics' Circle Award, 1961; UNESCO "Outstanding Musical Work", 1961; Nomination from the National Academy of Recording Arts and Sciences as the year's best contemporary classical composition  
 UA: New York, Juilliard Concert Hall, 25. März 1960 (Juilliard String Quartet)
- \* *Double Concerto for Harpsichord and Piano with Two Chamber Orchestras* (1961)  
 (23')  
 New York: AMP 1962, 1964  
 Auftrag: Paul-Fromm-Foundation für Ralph Kirkpatrick  
 Preise: New York Music Critics' Circle Citation, 1961/62; Sibelius Medal 1961  
 UA: New York, Grace Rainey Rogers Auditorium/ Metropolitan Museum of Art, 6. Sep. 1961 (Charles Rosen, Ralph Kirkpatrick, Ltg.: Gustav Meier)
- Elegy for Viola (or Cello) and Piano* (1943, rev. 1961) [vorher *Adagio for Cello and Piano* (1943)]  
 New York: Peer o. J.  
 UA: Cambridge, Massachusetts, 16. April 1963 (George Humphrey, Alice Canady)

- Holiday Overture* (1944, rev. 1961)  
(10')  
New York: Arrow 1946/ AMP 1962  
Preise: 1. Preis im Independent Music Publishers Contest, 1945  
UA: Frankfurt/ M., 1946 (Frankfurt SO, Ltg.: Hans Blümer)
- Suite from Pocahontas* (1939, rev. 1960)  
New York: AMP 1961  
UA: Jacques-Louis Monod Recording
- \* *Piano Concerto* (1965)  
(25')  
Widmung: "Igor Stravinsky on his 85th birthday with great admiration and friendship"  
New York: AMP 1967  
Auftrag: Jacob Lateiner mit Hilfe der Ford Foundation  
UA: Boston, Symphony Hall, 6. Jan. 1967 (Jacob Lateiner, Boston SO, Ltg.: Erich Leinsdorf)
- Piano Concerto* (1965) [Arr. für zwei Klavier 1967]  
New York: AMP 1967
- \* *Sonata for Violoncello and Piano* (1948, rev. 1966)  
(20')  
New York: AMP 1951, 1953, corr. ed: 1966  
Auftrag: Bernard Greenhouse  
UA: New York, New York Times Hall, 27. Feb. 1950 (Bernhard Greenhouse, Anthony Makas)
- \* *Eight Pieces for Four Timpani (one player)* (1950, rev. 1966), 1: *Saëta*, 2: *Moto perpetuo*, 3: *Adagio* (1966), 4: *Recitative*, 5: *Improvisation*, 6: *Canto* (1966), 7: \* *Canaries*, 8: *March*  
(23')  
Widmung: *Saëta* für Al Howard; *Moto Perpetuo* und *Improvisation* für Paul Price; *Recitative* für Morris Lang; *Canaries* für Raymond DesRoches; *March* für Saul Goodman; *Adagio* und *Canto* für Jan Williams  
New York: AMP 1968  
UA:?
- \* *Concerto for Orchestra* (1969)  
(23')  
Widmung: The New York Philharmonic Orchestra und Leonard Bernstein  
New York: AMP 1972  
Auftrag: New York Philharmonic zum 125. Jahrestag [nicht rechtzeitig fertig]  
UA: New York, Philharmonic Hall, 5. Feb. 1970 (The New York Philharmonic Orchestra, Ltg.: Leonard Bernstein)
- \* *Canon for 3: In Memoriam Igor Stravinsky. For Three Equal Instrumental Voices* (1971)  
(2')  
New York: AMP 1972  
Auftrag: 'Tempo' zu Ehren Igor Stravinskijs  
UA: New York, Alice Tully Hall, Lincoln Center for the Performing Arts, 23. Jan. 1972
- \* *String Quartet No. 3* (1971)  
(22')  
Widmung: Juilliard String Quartet  
New York: AMP 1973  
Auftrag: Juilliard School für das Juilliard String Quartet  
Pulitzer Prize, 1973  
UA: New York, Alice Tully Hall, Lincoln Center for the Performing Arts, 23. Jan. 1973 (Juilliard String Quartet)
- \* *Variations for Orchestra* (1955, rev. 1972)  
New York: AMP 1957, corr. ed. 1966  
Auftrag: Louisville Orchestra mit Unterstützung der Rockefeller Foundation  
UA: April 1972 (New York Philharmonic Orchestra, Ltg.: Lorin Maazel)
- \* *A Fantasy about Purcell's 'Fantasia upon One Note'* (1974)  
(3')  
- 2 Tr, Hn, 2 Tromb -  
Widmung: Weihnachtsgeschenk für das American Brass Quintet  
New York: AMP 1977  
UA: New York, Carnegie Recital Hall, 13. Januar 1975
- \* *Brass Quintet* (1974)  
(17')  
- 2 Tr, Hn, 2 Tromb -  
Widmung: American Brass Quintet  
New York: AMP 1976  
Auftrag: American Brass Quintet  
UA: Rundf. (London, BBC) : 20. Okt. 1974 (American Brass Quintet)

- \* *Duo for Violin and Piano* (1974)  
(18')  
Widmung: Helen Carter  
New York: AMP 1976  
Auftrag: McKim-Fund der Library of Congress  
UA: New York, Cooper Union, New York Philharmonic Hall, 21. März (It Druck) 1975 (Paul Zukofsky, Gilbert Kalish)
- Voyage* (Text: Hart Crane) (1943, arr. 1975, rev. 1979)  
(8')  
- mittlere Stimme, kl. Orch -  
Widmung: To Hope and John Kirkpatrick  
New York: AMP 1973  
UA: New York, The Museum of Modern Art, League of Composers, 16. März 1947 (Helen Boatwright, Helmut Baerwald)
- \* *A Mirror On Which To Dwell. Six poems of Elisabeth Bishop* (1975); 1: *Anaphora*, 2: *Argument*, 3: *Insomnia*, 4: *O Breath*, 5: *Sand Piper*, 6: *View of the Capitol from the Library of Congress*  
(20')  
- Sopr, Kamm.orch. -  
New York: AMP 1977  
Auftrag: Speculum Musicae zum 20. Jahrestag und zur 200-Jahr-Feier der Vereinigten Staaten von Amerika mit der Unterstützung des New York State Council on the Arts, der Mellon Foundation, und der von Milton M. Scofield, Murray R. Socolof, Fred Sherry und Bernard E. Brandes  
UA: New York, Hunter College Playhouse, 24. Feb. 1976 (Susan Dovesny Wyner, Speculum Musicae, Young Concert Artists, Ltg.: Richard Fitz)
- \* *A Symphony of Three Orchestras* (1976)  
(17')  
Widmung: Pierre Boulez und dem New Philharmonic Orchestra  
New York: AMP 1978  
Auftrag: New York Philharmonic im Rahmen einer Unterstützung des National Endowment for the Arts für sechs amerikanische Orchester zur 200-Jahr-Feier der Vereinigten Staaten von Amerika  
UA: New York, Avery Fisher Hall, Lincoln Center for the Performing Arts, 17. Feb. 1977 (New York Philharmonic Orchestra, Ltg.: Pierre Boulez)
- Birthday Fanfare*. For Sir William Glock's 70<sup>th</sup> (1978)  
- 3 Trp, Vib, Glockensp. -  
Unveröff.  
UA: London, 3. Mai 1978
- \* *Syringa* (Text: John Ashbery und versch. altgriech Autoren) (1978)  
(20')  
- Mz.sopr, Bass, Git, gr. Fl, Engl. Hn, Bs-Kl, Bs-Pos, Perc, Pf, Vl, Va, Vc, Kb -  
New York: AMP 1980  
Auftrag: Speculum Musicae mit einer "composer-librettist" Unterstützung des National Endowment for the Arts  
UA: New York, Alice Tully Hall, Lincoln Center for the Performing Arts, 10. Dez. 1978 (Speculum Musicae, Ltg.: Harvey Sollberger, Jan De Gaetani (Mz.sopr.), Thomas Paul (Bass))
- \* *Night Fantasies* (1980)  
(20')  
- Pf solo -  
Widmung: Paul Jacobs, Gilbert Kalish, Ursula Oppens, Charles Rosen  
New York: AMP 1982  
Auftrag: Paul Jacobs, Gilbert Kalish, Ursula Oppens, Charles Rosen mit Unterstützung des American Music Center of New York, des New York State Council for the Arts, der Mary Duke Biddle Foundation und des Kaplan Fund  
UA: GB, Bath, Bath Festival, 2. Juni 1980 (Ursula Oppens)
- Canonic Suite for Quartet of Alto Saxophones* (1939, rev. 1981), 1: *Fanfare*, 2: *Nocturne*, 3: *Tarantella* [besteht aus drei Stücken aus *Musical Studies*]  
- 4 Alt-Sax -  
New York: Schirmer/AMP 1984  
Preise: BMI publication prize, 1945
- \* *In Sleep, In Thunder. Six Poems of Robert Lowell* (1981), 1: *Dolphin*, 2: *Across the Yard*, 3: *La Ignota*, 4: *Dies Irae*, 5: *Careless Night*, 6: *In Genesis*  
(21')  
- Ten, Fl, Ob, Engl. Hn, Kl, Fg, Hn, Tp, Pos, Pf, Perc, 2 Vl, Va, Vc, Db -  
Widmung: In memory of the poet and friend  
New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1984  
Auftrag: The London Sinfonietta  
UA: London, St. John's Smith Square, 27. Okt. 1982 (Martyn Hill, The London Sinfonietta, Ltg.: Oliver Knussen)

- \* *Piano Sonata* (1946, rev. 1982)  
 Bryn Mawr, Pa: Th. Presser 1948, 1982/ Mercury/ Merion  
 Auftrag: "written on a Guggenheim fellowship" ['Elite Composer'. Time 28.5.1956]  
 UA: Rundf., New York, Frick Art Museum: 16. Feb. 1947 (Webster Aitken); Konz., New York Times Hall: 5. März 1947 (James Sykes)
- \* *Triple Duo*. Für sechs Spieler (1983)  
 - Fl/ Picc, Kl/ Bass-Kl, Vl, Vc, Pf, Perc -  
 (20')  
 Widmung: Fires of London und Peter Maxwell-Davies  
 New York: Boosey & Hawkes/ Hendon 3. corr. ed. 1983  
 Auftrag: BBC für The Fires of London  
 UA: New York, Symphony Space, 23. April 1983 (Fires of London)
- \* *Changes* (1983) [ursprüngl. Titel: 'Micomicon']  
 (7')  
 - Git solo -  
 Widmung: David Starobin  
 New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1983  
 Auftrag: David Starobin  
 UA: New York, Theresa L. Kaufman Concert Hall, 11. Dez. 1983 (David Starobin)
- \* *Canon for 4. Hommage to William* [Glock] (1984)  
 - Fl, Bass-Kl, Vl, Vc -  
 (5')  
 Widmung: "For the occasion of Sir William Glock's retirement from the Bath Festival"  
 New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1984, 1986  
 UA: GB, Bath, Bath Festival, 8. Juni 1984
- \* *Esprit rude/ Esprit doux* (1984, rev. 1988)  
 - Fl, Kl -  
 (5')  
 Widmung: Pour Pierre Boulez en célébration de son soixantième anniversaire  
 New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1985, 1988  
 UA: Baden-Baden, 31. März 1985
- \* *Riconoscenza per Goffredo Petrassi* (1984)  
 - Vl solo -  
 (5')  
 Widmung: Goffredo Petrassi on his 80th birthday  
 New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1984  
 UA: Italien, Latina, Pontino Festival, Juni 1984 (Georg Mönch)
- \* *Penthode*. Für fünf Gruppen à vier Instrumentalisten (1985)  
 (18')  
 Instr.: trp G, trmb, harp, v; fl/picc/alto fl G, hn F, perc, cb; ob/engl hn, tb,v,vc;cl Bb/Eb, bass cl Bb/contrabass cl Bb, trp C, perc; bs, pf, perc, va (oder besser wie Verlage?)  
 Widmung: Pierre Boulez [60. Geburtstag] und Ensemble InterContemporain  
 New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1985  
 Auftrag: Ensemble InterContemporain  
 UA: London, Royal Albert Hall, PROM-Festival, 26. Juli 1985 (Ensemble InterContemporain, Ltg.: Pierre Boulez)
- A Celebration of Some 100 x 150 Notes*. Für Orchester (1986)  
 (3')  
 Widmung: "In honor of Texas' Sesqui-Centennial"  
 New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1986  
 Besonderes: später Teil der *Three Occasions for Orchestra* geworden  
 Auftrag: The Houston Symphony Orchestra  
 UA: Houston, Texas, Jesse H. Jones Hall for the Performing Arts, 10. April 1987 (Houston SO, Ltg.: Sergiu Commissiona)
- \* *String Quartet No. 4* (1986)  
 (24')  
 New York: Boosey & Hawkes/ Hendon 1986  
 Widmung: Composers Quartet  
 Auftrag: Composers String Quartet aus einem Konsortium vom Sequoia und vom Thouvenel Quartet, mit Unterstützung des National Endowment for the Arts  
 UA: Miami, 17. Sept. 1986 (Composers Quartet)
- Oboe Concerto* (1987)  
 (20')  
 - Oboe, Concertino, Orch -  
 New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1990 (© 1988)  
 Auftrag: Paul Sacher für Heinz Holliger  
 UA: Zürich, Grosser Tonhallsaal, 17. Juni 1988 (Heinz Holliger, Züricher Collegium Musicum, Ltg.: John Carewe)

- Pastoral* (1940, rev. 1987)  
- Altob, Mar, Str.orch. -  
UA: ?
- \* *Enchanted Preludes* (1988)  
(6')  
- Fl, Vc -  
Widmung: For Ann Santen's Birthday  
New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1988  
Auftrag: Harry Santen als Geschenk zum 50. Geburtstag seiner Frau Ann Santen  
UA: New York, Bard College, Merkin Concert Hall, 16. Mai 1988 (DaCapo Chamber Players)
- Pastoral* (1940, arr. 1988)  
(12')  
- Engl. Hn, Mar, Str.Orch -  
Widmung: Für Heinz Holliger und das Orpheus Chamber Orchestra  
Bryn Mawr, Pa: Merion/ Th. Presser 1988  
UA: Baden-Baden, Römerbad Musiktage (?)
- Remembrance* (1988)  
(7')  
- Orch -  
Widmung: Fromm Music Foundation und Paul Fromm  
New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1988/ AMP  
Besonderes: später Teil der *Three Occasions* geworden  
Auftrag: Fromm Music Foundation in Erinnerung an Paul Fromm  
UA: Lenox, Massachusetts, Theatre-Concert Hall, Tanglewood Festival, 10. August 1988 (John DiLutis (Tromb), Tanglewood Music Centre Orchestra, Ltg.: Oliver Knussen)
- \* *Esprit rude/ Esprit doux* (1984, rev. 1988)  
(5')  
- Fl, Kl -  
Widmung: Pour Pierre Boulez en célébration de son soixantième anniversaire  
New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1985, 1988  
UA: Baden-Baden, 31. März 1985
- Birthday flourish* (4.7.1988)  
(2')  
- 5 Trp (Brassquintett) -  
Widmung: zum 50. Hochzeitstag für seine Frau Helen  
UA: für 5 Trp: San Francisco, (14. September?) 26. November 1988 (Mitglieder des San Francisco SO, Ltg.: Herbert Blomstedt); für Brassqu.: 20. Januar 1989 (Cincinnati SO, Ltg.: Jesus Lopez-Cobos)
- Anniversary* (1989)  
(6')  
- Orch -  
Widmung: Helen Carter zum 50. Hochzeitstag  
Besonderes: später Teil der *Three Occasions for Orchestra* geworden  
Auftrag: BBC  
UA: London, Royal Festival Hall, 5. Oktober 1989 (BBC SO, Ltg.: Oliver Knussen)
- Three Occasions* (1989): 1: *Celebrations of 100x150 Notes* (1986), 2: *Remembrance* (1988), 3: *Anniversary* (1989)  
(16')  
- Orch -  
UA: London, Royal Festival Hall, 5. Oktober 1989 (BBC SO, Ltg.: Oliver Knussen)
- Pastoral* (1940, arr. 1988, rearr. 1990)  
- Engl. Hn, Mar, Str.Orch -  
UA: Royal Academy of Music, März 1990
- \* *Violin Concerto* (1990)  
(26')  
- Vl, Orch -  
Widmung: Herbert Blomstedt und Ole Bøhn  
Auftrag: Ole Bøhn und San Francisco SO mit Unterstützung von Mrs. Ralph I Dorfman  
New York: Hendon/ Boosey & Hawkes © 1990, 1992  
UA: San Francisco, Louis M. Davies Hall, San Francisco War Memorial Performing Arts Center, 2. Mai 1990 (Ole Bøhn, San Francisco SO, Ltg.: Herbert Blomstedt)
- \* *Con Leggerezza Pensosa — Omaggio a Italo Calvino* (1990)  
(5')  
- Vl, Es-Kl (B-Kl), Vc -  
New York: Hendon/ Boosey & Hawkes 1991 (f.Es-Kl); New York: Boosey & Hawkes 1991 (f. B-Kl)  
Auftrag: Raffaele Pozzi (Direktor des Istituto di Studi Musicali, Latina)  
UA: Italien, Latina, Istituto di Studi Musicali, 29. September 1990

- \* *Scrivo in vento* (1991)  
 (5')  
 - Fl solo -  
 Widmung: Für Robert Aitken  
 New York: Hendon 1991  
 UA: Avignon, Centre Acanthes, Festival d'Avignon, 20. Juni 1991
- Quintet* (1991)  
 (18')  
 - Ob, Kl, Hn, Fg, Pf -  
 Boosey & Hawkes  
 Auftrag: Heinz Holliger und Kölnmusik (Andräs Schiff)  
 UA: Kölner Philharmonie, 13. September 1992; Heinz Holliger und Kölnmusik
- Inner Song* (1992)  
 (5')  
 - Ob solo -  
 New York: Boosey & Hawkes  
 Besonderes: später Teil von *Trilogy* geworden  
 UA: Deutschland, Witten, 25. April 1992 (Heinz Holliger)
- Pastoral* (1992?)  
 - Sax, Orch -  
 Presser 1993 [vgl. Brief v. 9.6.1993: Dorff (Presser) an Carter]
- Bariolage* (1992)  
 (5')  
 - Hf solo -  
 Widmung: Für Ursula Holliger  
 Besonderes: später Teil von *Trilogy* geworden  
 UA: Schweiz, Genf, Salle Patifno, 23. März 1992 (Ursula Holliger)
- Immer neu* (1992)  
 (5')  
 - Ob, Hf -  
 Widmung: Für Ursula und Heinz Holliger  
 Besonderes: später Teil von *Trilogy* geworden  
 UA: Sermonetta, Pontino Festival, 30. Juni 1992 (?) (Ursula und Heinz Holliger)
- Trilogy* (1992) (1: *Bariolage* — Hf -, 2: *Inner Song* — Ob -, 3: *Immer neu* — Ob, Hf -)  
 - Ob, Hf -  
 UA: Sermonetta, Pontino Festival, Juni 1992 (Ursula und Heinz Holliger)
- Partita (Symphonia: Sum Fluxae Pretiam Spei)* (1993)  
 (18')  
 - Orch -  
 Auftrag: Chicago SO, Daniel Barenboim  
 Besonderes: Teil 1 der Trilogie *Symphonia: Sum Fluxae Pretiam Spei*  
 UA: Chicago, 17. Februar 1994 (Chicago SO, Ltg.: D. Barenboim)
- \* *GRA* (1993)  
 (3'45")  
 - B-Kl -  
 Widmung: zum 80. Geburtstag von Witold Lutoslawski  
 UA: Pontino, 4. Juni 1993 (Roland Dury)
- 90+* (1994)  
 - Pf -  
 Widmung: zum 90. Geburtstag von Goffredo Petrassi  
 UA: Pontino, 11. Juni 1994 (Giuseppe Scotese)
- Fragment* (1994)  
 - 2V, Va, Vc -  
 Widmung: in memory of David Huntley [Besitzer von Boosey and Hawkes]  
 UA: New York City, 13. Oktober 1994 (Kronos Quartet)
- Of Challenge and Of Love* (1994). *Five Poems of John Hollander*.  
 - Sopr, Pf -  
 Auftrag: Aldeburgh Foundation und Rex Foundation für Lucy Shelton  
 UA: Aldeburgh, 19. Juni 1995 (Lucy Shelton, John Constable)
- Figment* (1995)  
 - Vc -  
 Widmung: Für Thomas Demenga [Schweizer Cellist und Komponist]  
 UA: New York, 8. Mai 1995 (Thomas Demenga)



*Adagio tenebroso (Symphonia: Sum Fluxae Pretiam Spei) (1995)*

- Orch -

Widmung: den PROMS und Amira und Alexander Goehr

Auftrag: BBC zum 100. Jubiläum der BBC PROMS in London

Besonderes: Teil 2 der Trilogie *Symphonia: Sum Fluxae Pretiam Spei*

UA: London, Royal Albert Hall, 13. September 1995 (BBC Symphony Orchestra, Ltg.: Andrew Davis)

*String Quartet No. 5 (1995)*

- 2 V, Va, Vc -

Auftrag: City of Culture, Antwerpen, 1993; Wittener Tage für Neue Kammermusik; Festival d'Automne à Paris; Lincoln

Center for the Performing Arts, New York; for the Arditti String Quartet

UA: Antwerpen, 19. September 1995 (Arditti String Quartet)

*esprit rude / esprit doux II (1995)*

- Fl, Kl, Mar -

Widmung: für Pierre Boulez zum 70. Geburtstag

UA: Chicago, 30. März 1995 (Richard Graef, John Yeh, James RossMitglieder der Chicago SO)

*Clarinet Concerto (1996)*

- Kl, Orch -

Auftrag: Ensemble InterContemporain mit Unterstützung des Departement für Musik und Tanz des französischen Kulturministeriums

UA: Paris, 10. Januar 1997 (Alain Damiens, Ensemble InterContemporain, Ltg.: Pierre Boulez)

*A 6 Letter Letter (1996)*

- Engl. Hn -

Widmung: Paul Sacher zum 90. Geburtstag, der Paul Sacher Stiftung zum 10. Jubiläum

UA: Basel, 27. April 1996 (Heinz Holliger)

*Allegro scorrevole (Symphonia: Sum Fluxae Pretiam Spei) (1997)*

- Orch -

Widmung: dem Cleveland Orchestra und Oliver Knussen

Besonderes: Teil 3 der Trilogie *Symphonia: Sum Fluxae Pretiam Spei*

UA: Cleveland, 22. Mai 1997 (Cleveland Orchestra, Ltg.: Christoph von Dohnanyi)

*Shard (1997)*

- Git -

UA: Humlebaek, Dänemark, 11. Juni 1997 (David Starobin)

*Luimen (1997)*

- Trp, Pos, Hf, Vib, Mandol, Git -

Auftrag: Nieuw Ensemble, Amsterdam

UA: Amsterdam, 31. März 1998 (Nieuw Ensemble)

*Quintet for Piano and String Quartet (1997)*

- Pf, 2Vl, Va, Vc -

Auftrag: Library of Congress

UA: Washington D. C., 18. November 1998 (Ursula Oppens, Arditti String Quartet)

*Symphonia: Sum Fluxae Pretiam Spei (1997) (1: Partita, 2: Adagio tenebroso 3: Allegro scorrevole)*

- Orch -

UA: Manchester, 25. April 1998 (BBC Symphony Orchestra, Ltg.: Oliver Knussen)

*What's Next? Opera to a libretto by Paul Griffiths. (1998)*

UA: Berlin, September 1999

*GRA*

- Pos -

*Tempo e Tempi*